



HAL
open science

Pour un cinéma de la multitude : un cinéma révolutionnaire au delà du cinéma

Guilhem Murat

► **To cite this version:**

Guilhem Murat. Pour un cinéma de la multitude : un cinéma révolutionnaire au delà du cinéma. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02432756

HAL Id: dumas-02432756

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02432756v1>

Submitted on 8 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mémoire de Master 1 Arts du Spectacle

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles



Pour un cinéma de la multitude :
un cinéma révolutionnaire au-delà du cinéma

Guilhem MURAT

Sous la direction de M. Vincent DEVILLE

Année universitaire 2018-2019

À nous,

« Nous est le résultat d'un "je" qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au-dehors, élargi.

"Nous" ne signifie pas : les miens, tous ceux qui sont pareils que moi ; mais : tous ceux qui pourront être le "je" de ce "nous", l'endosser, le reprendre à leur compte, en éprouver la force. Il ne s'agit pas avec "nous" de dire qui je suis, de me déclarer ; il ne s'agit pas même pas de dire comme je suis ; mais ce que nous pourrions faire si nous nous nouons. "Nous" ne saurait ouvrir à la question de l'identité (en es-tu ?), mais à la tâche infinie qui consiste à faire et défaire des collectifs (oui, aussi défaire), des pluriels suffisamment soudés pour qu'ils puissent s'énoncer¹. »

« La multitude des "sans-chez-soi" se fie à l'intellect, aux "lieux communs" elle est à sa façon une multitude de penseurs (même s'ils n'ont qu'un diplôme d'études élémentaires et que même sous la torture ils ne liraient pas un livre)². »

¹ Marielle MACÉ, *Nos cabanes*. Lagrasse : Verdier, 2019, p. 21.

² Paolo VIRNO, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Montréal : L'éclat, Nîmes et conjonctures, 2002, p. 29.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE

Le cinéma est un langage

Méthode de recherche

PREMIÈRE PARTIE Lire, écrire, parler

Chapitre 1- Filmer le quotidien, discuter en images et en sons

1. Tribu des cinéastes désespérés et joyeux	p.11
1.1 Journal de bord	p.12
1.2 Dialogue filmique	p.13
1.3 Quel chemin ? Quelle (jolie) routine ?	p.14
1.3.1 Rue des pensées	
1.3.2 Chemin rouge	
1.4 Ciné-clubs	p.17
1.5 Le film, révélateur de la commune	p.18
1.6 Points spécifiques	p.19
1.7 Points transversaux	p.20
2. Continuité : étés désertiques et printemps révolutionnaires	p.20
2.1 Qu'est ce que l'été ?	p.21
2.1.1 Le désert	
2.1.2 La résistance s'organise dans la cale	
2.1.3 Les loisirs	
2.2 Qu'est ce que le printemps ?	p.25
2.2.1 Carnaval	
2.2.2 Révolte	
2.2.3 Joie	
2.3 Monstration	p.28
2.4 Points spécifiques	p.31
2.5 Points transversaux	p.31
3. Variation : Fragments cinématographiques d'un discours amoureux	p.32
3.1 Qu'est ce que l'amour ?	p.32
3.1.1 L'amour est un figuier	
3.1.2 L'amour est un papillon indescriptible	
3.2 Points spécifiques	p.33
3.3 Points transversaux	p.33
<i>Transition : Lettre d'amour, émergence d'une multitude amoureuse</i>	<i>p.35</i>
CONCLUSION du chapitre 1	p.37

Chapitre 2 – Lettres filmées, correspondre en images et en sons

1. Fédération des cinéastes	p.38
1.1 « Génération sauvage »	p.39
1.1.1 Festival mondial des cinémas sauvages	
1.1.2 « Apprentissage sauvage du commun »	
1.2 « Émergence et affirmation d'un corps sauvage »	p.42
1.3 depuis nos hauteurs, nous voyons la France entière	p.45
2. Solidarité des existences : Seul.e.s face au monde nous ne sommes rien ...	p.49
2.1 Pillons camarades, pour un « communisme cinématographique »	p.50
2.2 Ce grand corps aux multiples mains	p.51
2.3 Depuis la vie, correspondre au-delà de la mort	p.54
<i>Transition : Film de famille, le cinéma-cérémonie</i>	p.55
CONCLUSION de la première partie	p.57

DEUXIÈME PARTIE Fabriquer, vivre, penser

Chapitre 1 – Réussites et échecs des "résidences autarciques" : La dialectique du cinéma expérimental

1. Utopie dans les sables marocains	p.59
1.1 Sidi Kaouki : contexte psychogéographique	p.60
1.2 Résidence autarcique	p.61
1.3 Renaissance et monde-nouveau	p.64
1.4 Résidence situationnée	p.66
1.5 Résidence autogérée	p.67
1.6 Résidence de l'art et de la vie	p.69
1.7 Soulèvements dans le monde-nouveau	p.70
1.8 Tournage idiorythmique	p.73
1.9 <i>Praxis</i> des individus-personnages	p.74
1.10 Montage organique	p.77
CONCLUSION de la première partie du chapitre 1	
2. Le studio expérimental comme refuge	p.78
2.1 Luxembourg : un autre contexte psychogéographique	p.78
2.2 La subtilité du pouvoir passe par « l'Hétérorhythmie »	p.80
2.3 La grange, un refuge pour jouer au cinéma	p.82
2.4 La fabrique du studio et le cinéma fabriqué	p.84
2.5 Jeux : La résidence est une expérience de groupe	p.85
2.6 Éloge du ciné expérimental	p.87
CONCLUSION de la deuxième partie du chapitre 1	

Chapitre 2 – Venise, résidence-habitat du couple

1. L'image-fiction	p.89
2. L'image-réalité	p.91
3. L'image-documentaire	p.91
<i>Transition : Résidence politique, Occuper le cinéma</i>	p.93

TROISIÈME PARTIE Analyser, désirer, lutter

Chapitre 1 – Manifestation de la multitude

1. Bureau de montage <i>Signé X</i>	p.96
1.1 Déblayer pour trouver des chemins	
1.2 Radicalité politique, radicalité esthétique	
2. Ceci est du vrai travail	p.99
3. Politique de la multitude	p.102

CONCLUSION du chapitre 1

Chapitre 2 – Journal révolutionnaire des enfants-monstres

1. Journal révolutionnaire	p.105
1.1 Laboratoire de propagation et de montage	
1.2 Collages : « La croisée des chemins »	
1.3 Ligne éditoriale intersectionnelle et dialectique	
2. Les enfants-monstres	p.110
2.1 Le retour de l'Histoire	
2.2 Mythologie	

CONCLUSION du chapitre 2

CONCLUSION GENERALE	p.121
---------------------------	-------

CORPUS FILMOGRAPHIQUE	p.125
BIBLIOGRAPHIE	p.130
ANNEXE	p.135

LECTEUR,

Je suis qu'un passage POUR TA propre FERVEUR

TU AS toute MA CONFIANCE

QUE MON TRAVAIL T'AMENE A T'intéresser

PLUS A toi QU'À Moi ET PLUS QUE TOI ET MOI

A NOUS

INTRODUCTION GENERALE

Le cinéma est un langage

La nécessité de cette recherche est née quelque part entre la bibliothèque universitaire, le sable du désert marocain et les barricades de la ZAD de Notre dame des Landes, dans une grâce collective ou une détermination solitaire. En tout cas, au milieu d'une expérience cinématographique de plusieurs années, heureuse, malheureuse puis heureuse encore.

Cette pratique, la mienne, la nôtre, vient d'abord de la théorie, de l'université, pour finalement y revenir.

En arrivant à l'université, ma soif de mots et d'images rencontra la théorie du cinéma. C'est avec elle que je commençais à lire des films et à voir des livres. Depuis, la connaissance frappe constamment à la porte de ma conscience, la théorie surgit partout sans prévenir, elle se glisse au plus profond de l'existence, jusque dans les recoins de l'intimité.

C'est aussi à cette période que je commençais à vivre collectivement. « Nous » apprenions à lier les données et les choses partageant l'ivresse de la connaissance jusque tard dans la nuit. Avec la théorie de l'image, cette philosophie indépendante, nous comprenions le cinéma comme une langue : Nous voyions en lui un moyen privilégié pour connaître l'être et la pensée. « Une langue morte » nous dit l'université.

Parmi notre enseignement à la fac, c'est le cinéma « expérimental » et le cinéma « direct », qui attireraient notre attention. Ce fut une forme de « conscience de classe », nous étions dans le camp du cinéma « vérité, d'avant-garde, underground ... » Cette position nous donnait la légitimité de faire des films. Nous avons fait des films et quitté l'université. Ces films sont au service du groupe, créant un langage commun fait d'images. Le ciné-club devint une pièce incontournable de l'appartement et le dimanche, jour sacré du cinéma. Nous voyions des films qui ne passaient pas dans les salles, et les travaux des uns et des autres. Avec nos camarades de vie, architectes, musiciens, plasticiens, philosophes et cinéastes une volonté de représentation est née, elle fut logiquement collective. Cette volonté, – alliant engagement au présent et témoignage - cette *nécessité* (pour parler avec Deleuze), nous dirigea vers de multiples pratiques artistiques.

En confrontant les questions et les réponses de nos pratiques, avec la connaissance prise dans les livres, les institutions, les rencontres nous disons : « le cinéma est une langue vivante ».

Ces pratiques eurent des suites heureuses puisqu'elles rencontrèrent tour à tour, la philosophie et l'Histoire. Nos existences, nos expériences, nos exigences esthétiques (les trois « mots d'ordre » de G. Bataille³), nous rapprochèrent de la philosophie existentialiste : Nous permettant de placer le cinéma au niveau du *devenir*, de le penser dans *l'existence* et de rejeter toute forme d'essentialisme. Nous rêvions de faire du cinéma ce que Sartre et Beauvoir ont fait de la philosophie : rendre à l'Homme ce qui lui appartient. Nous étions avec le cinéma « d'avant-garde », avec « l'existence », « la^[SEP]liberté », donc avec l'engagement politique.

Le mouvement contre « la loi Travail et son monde », ce fut toute une génération plongée dans la logique révolutionnaire et ses enjeux, annonçant le retour de l'Histoire. Nous nous engageons avec les forces de révolte, parcourant les théories révolutionnaires et les émeutes. Dans la lignée des situationnistes, nous voulions penser les rapports entre spectateurs et acteurs, l'émancipation de tous à travers l'Art. Il nous semble que la liberté des uns ne peut s'acquérir qu'avec la liberté des autres, et que « l'émancipation de tous » est l'impulsion nécessaire au cinéma de la liberté.

Par conséquent, si le cinéma est un langage, c'est un langage populaire, c'est-à-dire une expression vitale, directe et collective.

Méthode de recherche

Ce vécu collectif et individuel, cette évolution intellectuelle et politique, cette transformation esthétique donna naissance à de multiples films hétérogènes réalisés entre 2015 et 2018 qui forment le corpus de cette recherche. Chaque film étant une expérience particulière, un nouveau lieu et mode de vie, un refuge, cette recherche propose une cartographie de ces différents lieux, une topologie de ces différentes situations ce « que Jorn appelle l'*analysis situ* : l'étude des signes dans lesquels les situations prennent place, la reconnaissance et la modélisation des éléments qui en eux favorisent la production de tel ou tel type de situation⁴. » Cette recherche est aussi une typologie de différentes expériences collectives portant sur plusieurs niveaux de collectivité : Du couple au groupe, du groupe d'ami.e.s au groupe politique en passant par la famille. Une recherche qui tente de penser ce « nous », collectif, anonyme, qui la structure.

Ce qui relie ces expériences c'est le cinéma (la pratique du tournage, du montage et de la

³ Georges DIDI-HUBERMAN, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

⁴ Patrick MARCOLINI, *le mouvement situationniste*. Montreuil : L'échappée, 2013, p. 75.

diffusion d'images en mouvements), c'est mon regard en tant que témoin, en tant que participant, en tant que chercheur d'une phénoménopraxis⁵ toujours en jeu dans une expérimentation concrète d'un *cinéma de la multitude*.

Le choix du mot multitude est un choix politique. Pour Spinoza :

« Il désigne une pluralité qui persiste comme telle sur la scène publique, dans l'action collective, dans la prise de décision communes, sans converger vers un Un [...] Hobbes déteste la multitude [...] il voit [dans la multitude] le pire danger pour "l'empire suprême", c'est-à-dire pour le monopole de la décision politique qu'est l'État⁶. »

La multitude permet de rassembler derrière un sujet politique la pratique du cinéma analysée dans cette recherche :

« La multitude est une manière d'être, la manière d'être qui prévaut aujourd'hui ; mais comme toutes les manières d'être, elle est ambivalente, c'est-à-dire qu'elle contient la perte et le salut, l'acquiescement et le conflit, la servilité et la liberté. Ce qui est crucial, cependant, c'est que ces possibilités alternatives ont une physionomie particulière, différente de celles qu'elles revêtaient dans la constellation peuple/volonté générale/État⁷. »

Ainsi nous essayons de réunir ces différents films et les vécus qui y sont liés dans un ensemble revendicatif : Pour un cinéma de la multitude. Ce cinéma pratiqué rencontra les théories révolutionnaires. C'est ainsi que le cinéma de la multitude, ce langage vivant et populaire, devient un cinéma révolutionnaire allié aux forces de révolte durant la transition nécessaire vers *un cinéma au-delà du cinéma*.

Dans notre recherche nous essayerons de poser les bases théoriques de ce cinéma révolutionnaire et ses enjeux, en partant de notre pratique.

Nous avons commencé par étudier rétrospectivement les films un à un (regroupés dans des ensembles thématiques) à partir de quelques choix méthodologiques : d'abord, en considérant le cinéma comme un langage, nous avons décrit le ou les processus d'adresses dans le film (destinataire/destinateur). L'analyse porta sur l'intention de départ, la genèse du film et les hypothèses de travail, puis sur une analyse filmique. Enfin l'analyse s'intéressait au processus de création, au *dispositif cinématographique* que l'on envisage comme une machine à voir et à faire voir, un protocole de visibilité, d'énonciation et de réception. Processus, que nous découpons en trois espace-temps : Tournage-montage-diffusion. Avec Agamben nous dirons que le dispositif est « tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer,

⁵ Anonyme, « Le questionnaire », IS, n°9, août 1965, p.24.

⁶ Paolo VIRNO, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Montréal : L'éclat, Nîmes et conjonctures, 2002, p. 8.

⁷ *Id*, p. 9.

d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁸. » C'est alors une stratégie organisationnelle en vue d'une fin, une pratique d'assujettissement qui peut toutefois se retourner en une pratique de liberté. Nous observons le vécu induit par les dispositifs mis en place dans ces films, pour voir s'ils échappent à l'apparition de relations de pouvoirs.

L'analyse de chaque film, de chaque pratique nous donnera une réponse particulière à cette question politique. L'analyse de chaque vécu nous amènera à une double interrogation : d'un côté nous chercherons à savoir comment la pratique, le film, la subjectivité, l'acte de création est une micro-politique de résistance et de l'autre comment la théorie issue de cette pratique, le cinéma, devient rouage d'une machine de guerre communiste.

On peut donc parler d'un projet de « recherche-crédation » articulant les rencontres cinématographiques et théoriques avec notre pratique du cinéma, une recherche communiste : « Si le communisme a à voir avec le fait de s'organiser collectivement, matériellement, politiquement, c'est dans la mesure exacte où cela signifie aussi s'organiser singulièrement, existentiellement, sensiblement⁹. » Une recherche pour « nous » qui permet de : créer une culture des précédents (ce qui marche, ce qui ne marche pas) permettant de « revisiter les blessures et d'en dégager non pas une tristesse mais une force nouvelle de vie, passer de la peur de revivre ça et ses impuissances à la volonté d'une nouvelle expérience collective¹⁰ ». C'est ce qu'on pourrait appeler un travail d'auto-poïétique. Poïétique que l'on peut définir par : « étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle¹¹ ». Donc, nous étudierons ces films déjà réalisés dans le cadre du « cinéma de la multitude » à travers une argumentation organisée en trois parties construites avec les trois tendances repérées dans cet ensemble grâce à l'analyse de l'évolution chronologique des concepts et méthodes du cinéma de la multitude¹² : La première partie s'intéressera à comment lire, écrire, parler le cinéma, la deuxième partie abordera la question de fabriquer, vivre et penser en images et en sons et la troisième parlera d'occuper, de lutter, de destituer.

⁸ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot & rivages, 2014, p. 31.

⁹ Comité INVISIBLE, *Maintenant*. Paris : La fabrique, 2017, p. 139.

¹⁰ David VERCAUTERNEN, *Micropolitiques des groupes*. Paris : Amsterdam, 2018, p. 55.

¹¹ Poïétique sur Wikipédia. En ligne :

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%AF%C3%A9tique> [consulté le 19 mai 2019].

¹² En annexe : *évolution chronologique des concepts et méthodes*.

PREMIÈRE PARTIE Lire, écrire, parler

« Ici s'égrène l'ample collier des verbes, plutôt que le chapelet des noms, des identités ou des fonctions : la chaîne illimitée de ces infinitifs où s'anime l'intelligence même de la pratique. L'infinitif, ce mode non personnel et non temporel, qui sert à nommer un procès, un phrasé général de l'action : tiens on peut aussi faire ça, et ça, et encore ça : l'infinitif forme syntaxique du possible, de la possibilisation des gestes et des choses, à chaque instant déclose. Et ce n'est pas seulement faire, mais faire à plusieurs : vivre à plusieurs, tenter des façons collectives ; habiter à plusieurs (...) penser à plusieurs ; et très souvent, écrire à plusieurs¹³. »

Chapitre 1- Filmer le quotidien, discuter en images et en sons

Dans ce chapitre nous allons étudier deux films fondateurs de l'ensemble que nous essayons de décrire dans cette recherche. Nous déduisons de cette analyse trois dispositifs qui conditionnent la fabrication de ces films : le journal de bord ; le dialogue-filmique ; le ciné-club, que nous essayerons de définir à la lumière de l'analyse filmique. A la suite de cet exemple canonique, nous verrons deux autres ensembles de films qui à la fois le prolonge et s'en distingue. Puis nous dégagerons de ces films des points spécifiques et des points transversaux à l'ensemble de la recherche.

1. Tribu des cinéastes désespérés et joyeux

Jean-Saddam, *jolie routine*, 2016

Guilhem Murat, *jolie contine*, 2016

Réalisé en 2016 à Montpellier par Mehdi Zion sous le pseudonyme de Jean-Saddam, *Jolie routine* est le premier film réalisé au sein de ce que l'on pourrait appeler la « Tribu des cinéastes désespérés et joyeux¹⁴ ». A l'origine de ce groupe, il y a une association et une collocation d'ami.e.s à Montpellier entre 2013 et 2016 portant le nom de « Tribu le perchoir¹⁵ ». *Jolie routine*, comme son titre l'indique, raconte la routine de ce groupe ou

¹³ Marielle MACÉ, *Nos cabanes*. Lagrasse : Verdier, 2019, p. 40-41.

¹⁴ Ce nom fait référence à un groupe secret : « Tribu de cinéastes radicaux désespérés et joyeux. Sur-occupation ». Un groupe constitué d'une dizaine de membres en vue d'orienter l'occupation du cinéma Le Royal à Montpellier vers des expérimentations cinématographiques (février et mars 2017).

¹⁵ Pour simplifier la lecture nous dirons simplement la « Tribu », étant donné que le mot « perchoir »

autrement dit, l'« habitude mécanique, irréfléchie, qui résulte d'une succession d'actions répétées¹⁶ ». Tout en exaltant cette routine, le film capte de manière réfléchie ces actions et donne une forme à la « nature des forces et des affects qui saisissent les relations et qui tissent l'expérience en train de se faire¹⁷ ». Il décrit, par le biais d'un dispositif cinématographique, le quotidien de ce groupe d'ami.e.s. Par là, le film devient un *artifice* qui se situe « entre ce que nous sommes ou ce que nous ne sommes déjà plus et ce que nous sommes en train de devenir¹⁸ ». Si sa première question semble être « comment détraquer les segments durs qui strient le corps d'un groupe (routine, bureaucratie, pouvoir, fixité des rôles et du langage...) ? Ce n'est qu'en fonction d'une autre interrogation, plus exigeante et plus importante à la fois : comment construire et affirmer de nouveaux modes d'existence collective¹⁹ ? »

1.1 Journal de bord

Le dispositif de tournage peut-être apparenté au « journal de bord » : à l'origine, le journal de bord est un outil utilisé dans la marine. Dans ce journal, le capitaine du bateau rend compte quotidiennement de la vie à bord²⁰. Ici, nous aimerions parler du film comme d'un journal de bord du navire existence. De plus, le *journal* fait référence à l'intime et à l'écriture, il se conçoit par le regard d'une subjectivité face au monde qui l'entoure (capturé par la caméra) et le montage comme une écriture de ces fragments d'images et de sons. Mehdi Zion s'explique en ces termes : « J'ai pu mettre en pratique un concept : *la caméra stylo* d'Alexandre Astruc, à travers des prises de vues réelles guidées par ma sensibilité et l'écriture du montage. J'ai filmé mon quotidien pendant trois mois. Je partageais un appartement avec un nombre impermanent d'étudiants architectes, plasticiens, philosophes, cinéastes. [Il parle ici de la Tribu] Après avoir collecté les matériaux visuels et sonores, mon but était de leur donner une forme. De cette expérience est née « *Jolie Routine* » : portrait personnel d'une époque, des maux d'une jeunesse, d'un âge de la vie. Jeunesse énergique, vivante, inventive autant que fragile²¹. »

n'apporte rien à notre recherche mis à part qu'il a donné son nom à d'autres lieux collectifs comme une collocation rue Ballard à Montpellier : « vaisseau-mère le perchoir ».

¹⁶ Définition de « routine » in Dictionnaire Larousse. En ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/routine/70117> [consulté le 1 mars 2019].

¹⁷ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, Paris : Amsterdam, 2018, p. 39.

¹⁸ *Id.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Le journal de bord est un « Recueil des événements consignés par les officiers d'un navire. » in Wiktionnaire. En ligne :

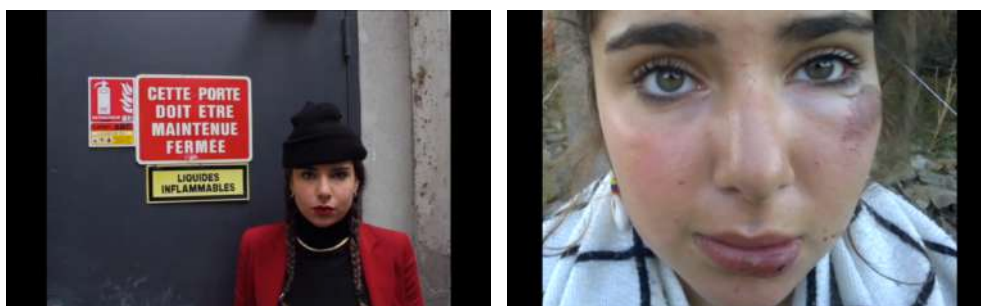
https://fr.wiktionary.org/wiki/journal_de_bord [consulté le 3 janvier 2019].

²¹ En annexe : *Pré-mémoire Mehdi Zion*, p. 3.

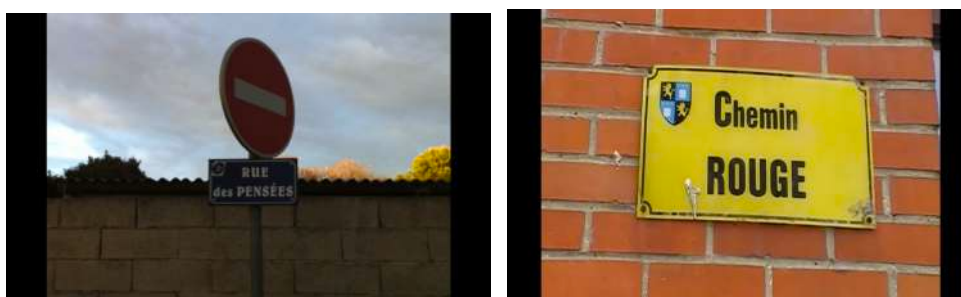
Ce film met en scène la plupart des habitant.e.s de la collocation « Tribu le perchoir » dans leur quotidien.

1.2 Dialogue filmique

A nous, autres cinéastes ou autres habitant.e.s de la Tribu, le visionnage du film de Jean-Saddam nous donnait la légitimité et l'envie de faire des films. Je réalisai alors *Jolie contine*, pensé comme une réponse à *Jolie routine* dans une discussion en images et en sons. On peut alors penser ces deux films dans un processus dialectique. Un dialogue, cela veut dire « suivre une pensée²² » (du grec *dia logos* : de *dia* à travers et *logos* la parole). Ici, il s'agit de suivre une pensée, un *regard* à travers le langage cinématographique. Comme dans un dialogue, il y a « une interpénétration des arguments convergents et convaincants au fur et à mesure que l'échange se déploie parmi les interlocuteurs. La réponse est d'autant plus perméable à la question que le message est mis en forme et se nourrit d'elle²³ ». C'est-à-dire que *Jolie contine* poursuit des idées abordées dans le premier film, qu'il pose de nouvelles questions en faisant émerger des points d'accord et de désaccord, qu'il reprend à son compte des motifs, des personnages et les fait évoluer.



Reprise et évolution d'un individu-personnage (Clémentine Poirier) entre *Jolie routine* (à gauche) et *Jolie Contine* (à droite).



Reprise et évolution d'un motif entre *Jolie routine* (à gauche) et *Jolie Contine* (à droite).

²² Wikipédia : « Dialogue ». En ligne : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dialogue&oldid=151066692> [consulté le 7 août 2018].

²³ *Id.*

1.3 Quel chemin ? Quelle (jolie) routine ?

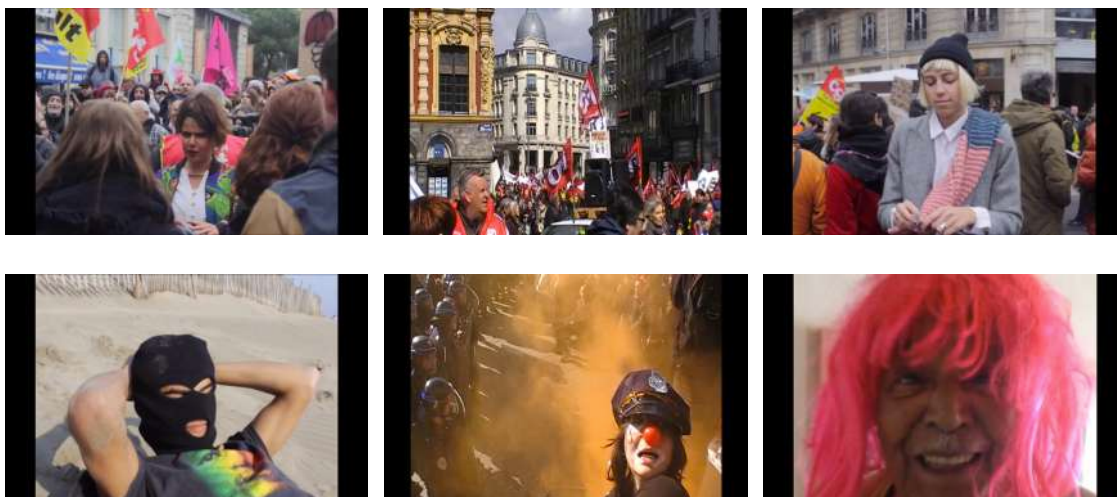
1.3.1 Rue des pensées

Dans le film *Jolie routine* est illustrée la vie commune de la Tribu à Montpellier qu'il nous est proposé métaphoriquement de voir comme la « rue des pensées²⁴ » qui apparaît à l'image sur un panneau municipal.

On y décrit plusieurs scènes de la vie quotidienne : ici un personnage prend un bain pendant qu'une autre se coupe les cheveux. Ces scènes se suivent sur un rythme qui rappelle celui de l'existence, on y entend des bribes de discussions, il y a des images qui reviennent par répétition. Les visages se mélangent (celui d'une amie avec celui d'un grand-père, tous les deux portant une perruque). On est face à ces actions de la vie de tous les jours qui sont teintés d'absurdité et de subversion : ici deux personnages sont sur des balançoires pour enfants alors qu'on entend hors-champ un discours réprobateur. Un autre sommeille sur la plage avec une cagoule sur la tête. Là, on voit une personne tricoter une écharpe rose dans la rue où défile un cortège syndical.

On trouve dans ce film la routine de la gauche traditionnelle avec la présence dans la rue de ces cortèges lors du combat de la loi Travail. Cependant, le discours y est inaudible et on peut voir au premier plan un personnage (Clémentine Poirier) qui mime le sérieux de l'orateur. Cette routine ennuyante avec son discours sérieux et ces formes évidentes semble s'opposer à la (jolie) routine de la Tribu qui elle, se compose de danses (des corps et des images) ; de discours à plusieurs voix entrecoupés de rires ; de formes étranges (masques ; travestissements ; perruques multicolores). Une routine qui s'apparente à un long carnaval – que l'on voit : certaines images ont été tournées lors du *carnaval des gueux* de Montpellier, et que l'on entend : à travers la musique *adieu paure Carneval*, une chanson populaire Occitane – où les habitant.e.s de la Tribu se mêlent à la foule.

²⁴ Tout au long de cette recherche, lorsque qu'une citation n'est pas suivie d'un appel de note en bas de page c'est qu'elle fait référence à un texte dans le film d'origine sonore (voix) ou visuelle (titre).



Entremêlement des routines dans *Jolie Contine* (au centre) et *Jolie routine* (à droite et à gauche).

1.3.2 Chemin rouge

Dans le film *Jolie contine* cette (jolie) routine, qui est aussi une (jolie) contine est brisée par la tension politique et un solo de batterie interminable se substitue à la musique de carnaval. Le film propose, en reprenant le motif du panneau municipal (sur lequel on peut lire : chemin rouge) de voir cette rupture comme un apprentissage politique. Le groupe Tribu est questionné depuis ce film réalisé à Lille. Dans ce film, la Tribu est constituée du groupe d'ami.e.s de Montpellier (on retrouve le visage de Clémentine) mais aussi d'un groupe d'ami.e.s de Lille dont on voit également les visages (par exemple Guillaume Pitiot qui tient un mégaphone). Ces visages, ces personnes ce rejoignent – sans se connaître – dans l'espace imaginaire du film et forment un groupe d'ami.e.s élargis.

Par ailleurs, *Jolie contine* semble partager le constat de *Jolie routine* sur la gauche traditionnelle. Le film s'ouvre sur la répétition d'une image de manifestation syndicale à Lille où l'on voit drapeaux rouges, banderoles et sono de la CGT d'où provient indistinctement une chanson entraînante. Ce que le film propose, c'est que la routine, (dans son sens péjoratif : stagnant, répétitif²⁵) est aussi une comptine, « Formule enfantine chantée ou parlée reposant sur des jeux de langage et servant à désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu²⁶ », ou plutôt une contine, qui n'existe pas en français mais qui pourrait désigner un petit conte, une histoire à faire dormir debout les enfants innocents. Un son qui tourne en

²⁵ Définition de routine : « Ensemble bien établi d'habitudes qui crée un état d'apathie, une absence d'innovation » in Dictionnaire Larousse. En ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/routine/70117> [consulté le 9 décembre 2018].

²⁶ Définition de comptine in Dictionnaire Larousse. En ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comptine/17824> [consulté le 9 décembre 2018].

boucle, qui justement ne nous entraîne pas. Autrement dit, que le « folklore protestataire²⁷ » de la gauche traditionnelle qui a « cessé de nous distraire²⁸ » est peut-être ennuyant et stationnaire. Ces images rendent compte d'un formalisme : Au sens d'un « artifice devenu pure forme coupée de ses capacités [qui] se voit doté d'un prestige qu'il faut respecter²⁹ », qui pèse sur la manifestation syndicale et qui fait d'elle une forme inoffensive de contestation sans contenu contestataire faisant « partie intégrante des dispositifs de neutralisation propres à la société moderne³⁰ ». Si ce constat en ce qui concerne le « groupe politique » est partagé par les deux films, *Jolie contine* semble transposer la menace du formalisme vers la Tribu. Il semble prévenir que si *Jolie routine* est un film fondateur pour nous, il ne faut pas oublier que les artifices peuvent devenir « autant d'habitudes routinières non questionnées³¹ ».

Par exemple, est-ce que la subversion par l'absurde dans la rue et dans les images suffit face à la violence policière. Si *Jolie contine* partage avec *Jolie routine* le caractère festif et joyeux de la révolte : on voit une clown au premier plan jeter des confettis en direction de la caméra tandis qu'au second plan une ligne de front oppose manifestants et CRS, *Jolie contine* pose la question de la violence à la Tribu de Montpellier depuis des expériences individuelles à Lille et fait état de l'avancer d'un apprentissage politique qui concerne toute notre génération. La violence policière ne cache-t-elle pas une violence de classe ? Semble demander ce film à travers ce personnage en costume au bord de son jacuzzi. Selon Helder Camara « Il y a trois sortes de violence. La première, mère de toutes les autres, est la violence institutionnelle, celle qui légalise et perpétue les dominations, les oppressions et les exploitations, celle qui écrase et lamine des millions d'hommes dans ses rouages silencieux et bien huilés³². » Ce qui voudrait dire que ce à quoi nous sommes confronté n'est pas seulement une contestation passagère contre des dysfonctionnements mais bien une remise en question de la société toute entière. « La seconde est la violence révolutionnaire, qui naît de la volonté d'abolir la première³³. » Le film, à travers l'autoportrait – car ces questionnements sont relatifs aux expériences individuelles et témoignent d'une position singulière – pose une autre question : un

²⁷ TIQQUN, *Appel*, s.l.n.d [2003?], p. 6. Dans *Appel*, ouvrage de référence de la mouvance autonome, une stratégie politique défendu par Tiquun est « d'empêcher par tout les moyens la recomposition de la gauche » (p.74) car selon eux elle « fait partie intégrante des dispositifs de neutralisation propres à la société moderne » (p.75), c'est dans ce contexte qu'ils entreprennent une critique de la gauche traditionnelle et dont nous tirons cette citation.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ David VERCAUTEREN, *Op. cit.*, *Micropolitiques des groupes*, p. 41.

³⁰ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 75.

³¹ David VERCAUTEREN, *Op. cit.*, *Micropolitiques des groupes*, p. 40.

³² D'après Helder Camara in Sami BATTIKH, « Nos je sont nos victoires », *Lundimatin*, n°65, 15 juin 2016. En ligne : <https://lundi.am/Nos-je-sont-nos-victoires> [consulté le 9 mai 2019].

³³ *Ibid.*

personnage est assis, une bombe sur la tête (attention explosif) : Faut-il combattre la police dans la rue et avec quels moyens ? Quelles conséquences cela peut avoir sur nos vies ? « La troisième est la violence répressive, qui a pour objet d'étouffer la seconde en se faisant l'auxiliaire et la complice de la première violence, celle qui engendre toutes les autres³⁴. » La violence policière, qui est absente ou sous-estimée dans le premier film et que l'on peut voir dans *Jolie contine* incarnée par des policiers en civil en contre-plongée ou dans ce visage tuméfié en gros plan est peut-être le point de départ de l'apprentissage politique.

Le film pose cette question sans y répondre franchement : Que faire de ces violences dans nos vies et dans nos images ? Par le montage, un personnage tire au pistolet sur un policier qui tient une caméra. Faut-il entrer dans la guerre de l'image : étant donné que la police elle-même et les médias dominants organisent les images et les pensées avec la « pire hypocrisie de n'appeler violence que la seconde, en feignant d'oublier la première, qui la fait naître, et la troisième, qui la tue³⁵. » Le film se termine sur une minute de traits de lumière qui n'est pas sans rappeler la dernière scène du film de Richard Linklater, *Slacker*, 1991. Soit que seule la pure forme est à même de représenter l'irreprésentable (le mouvement de l'existence et ici, la violence et le désordre des émeutes de 2016), soit que la réalité est plus forte que le cinéma, dans *Slacker* un personnage se débarrasse de la caméra en la jetant d'une falaise dans *Jolie contine* la caméra est détruite pendant les combats. Ces deux films ont été montrés dans le cadre de ciné-clubs organisés dans des collocations à Lille et à Montpellier.



Images de la répression dans *Jolie Contine*.

1.4 Ciné-clubs

Généralement, un soir par semaine dans une pièce de l'appartement avec un vidéoprojecteur bas de gamme acheté en commun, sont organisés des ciné-clubs où nous regardons et débattons de films téléchargés illégalement ou trouvés sur You Tube. Une programmation anarchique composé principalement de films que l'on ne verrait pas au cinéma.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

C'est dans ce cadre intimiste qu'on été vus *Jolie routine* et *Jolie contine*. Cette pratique se développera en même temps que la création de nouveaux lieux collectifs, il y aura des ciné-clubs à Lille, Montpellier, Paris, Marseille, parfois coordonnés les uns avec les autres, des fois plus organisés que d'autres. La plupart des films du corpus ont été vus dans ce cadre. « Le mouvement [des ciné-clubs] a ses sources dans les projets de culture populaire esquissés avant la guerre, puis dans la clandestinité³⁶. » L'origine de cette pratique, la clandestinité, fait le lien entre une pratique esthétique et une résistance politique. Faire des ciné-clubs c'est, en se réappropriant la diffusion du cinéma, dégager une contre-histoire du cinéma et par là une contre-histoire politique. Avec le ciné-club, on voit l'émergence d'une « appartenance collective des images » et de leur « diffusion informelle³⁷ » où se joue « la question de la légitimité de faire et de critiquer des images³⁸. » C'est d'ailleurs cela qui permet de développer une idée nouvelle de cinéma : « Au ciné-club, on voit le film autrement, on le légitime comme fait culturel. Des bulletins de club qui deviennent parfois des revues encadrent le mouvement. En 1951 paraissent les *Cahiers du cinéma*³⁹. » L'expérience bien connue des *Cahiers du cinéma* et à travers eux de la Nouvelle Vague montre combien le voir et le faire ensemble des films sont liés.

1.5 Le film, révélateur de la commune

La Tribu dont j'ai esquissé la genèse plus haut est plus qu'une association, plus qu'un groupe d'amie.s qui serait « spontané », « naturel ». Car « ce qui “naturel”, “spontané”, dans la situation [capitaliste] où nous vivons, c'est la destruction du commun et la production d'un individu libre et sans attaches [...] on est pas groupe, on le devient. Décider de “faire groupe” implique donc d'en fabriquer la possibilité⁴⁰. » Fabriquer, modeler la matière collective, cela revient à créer des artifices :

« Entre la technique et l'habileté, l'artifice est avant tout un entre-deux, une manière chaque fois singulière de répondre à des problèmes rencontrés. Il est invention de procédés et d'usages qui contraignent le groupe à la fois à modifier certaines habitudes et à s'ouvrir à de nouvelles potentialités⁴¹. »

³⁶ Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris : École des Chartes-A.F.R.H.C., 1999.

³⁷ En annexe : *Ciné-club du Perchoir*.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Christophe GAUTHIER, *Op. cit.*, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*.

⁴⁰ David VERCAUTEREN, *Op. cit.*, *Micropolitiques des groupes*, p. 38.

⁴¹ *Id.*, p. 37.

Cela revient à faire du groupe un récit, qui se construit au fur et à mesure que nous l'écrivons. Une fiction que l'on se raconte à travers des formes et à qui l'on donne corps lorsque nous nous retrouvons. La « Tribu » est avant tout une *fiction collective* au sein de laquelle seront réalisés de nombreuses résidences et autres pratiques artistiques qui nous intéressent ici. Dans ce sens, *Jolie routine* et *Jolie contine* sont des actes fondateurs pour la Tribu, à titre d'exemple le titre *Jolie routine* est tatoué sur les corps de plusieurs d'entre nous. La « Tribu », nous refusons qu'elle soit un *collectif* qui se définirait par « un dehors et un dedans ». Je préfère la définir par la densité des liens en son sein, la considérer comme une commune à laquelle j'appartiens. Une commune, que l'on peut définir avec le Comité Invisible comme « ce qui se passe quand des êtres se trouvent, s'entendent et décident de cheminer ensemble⁴². » Pour *se trouver*, le Comité Invisible propose de « s'attacher à ce qu'on éprouve comme vrai. Partir de là : une rencontre, une découverte [...] tout événement produit de la vérité en altérant notre rapport au monde⁴³. » On peut supposer que c'est ce qui se produit dans la Tribu avec le film *Jolie routine*, que le cinéma, cette machine de vision, produit à travers ce film une vérité assez forte « qui fait qu'on dit "nous" et que c'est un événement⁴⁴. »

1.6 Points spécifiques

- *Jolie contine* a été tourné avec un vieux caméscope (JVC) que l'on peut reconnaître à sa mauvaise résolution, le montage fait avec un logiciel piraté et la diffusion assurée par les ciné-clubs. La simplicité technique de ces films forme un circuit intime de création et donne la possibilité de faire ici et maintenant du cinéma (sans attendre une production, un savoir technique, un espace de diffusion...)
- le film par le dialogue, et en révélant un quotidien, donne forme aux artifices, au cheminement du groupe d'ami.e.s ou du groupe politique et en cela participe à sa création et à sa redéfinition permanente par le biais du langage cinématographique.

⁴² Comité INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris : La fabrique, 2007 p. 89.

⁴³ *Id*, p. 85.

⁴⁴ *Id*, p. 89.

1.7 Points transversaux

- Les dispositifs du journal de bord, du dialogue filmique et du ciné-club vont se développer en inspirant d'autres pratiques.
 - Des motifs qui apparaissent ici vont se retrouver un peu partout dans le corpus notamment la cagoule et le mégaphone.
 - Les films, bien que dirigés vers le groupe d'ami.e.s sont perméables à l'époque et sont à l'image d'une génération.
 - On voit se dessiner dans ces deux films trois tensions qui vont structurer la recherche du cinéma de la multitude : Rue des pensées, la recherche d'un vivre ensemble seul et ensemble (entre l'individu et le collectif) au service de la construction d'une commune. Le chemin rouge, la recherche des liens entre l'esthétique et la politique, entre cette commune et le groupe politique. Le chemin du cinéma, la recherche d'appliquer le cinéma à la vie quotidienne et le développement d'une langue cinématographique pour la commune.
 - Le visionnage des films en ciné-clubs nous permet de comprendre le monde ensemble à travers nos films, de construire une mémoire⁴⁵ collective où « Les images de vos visages, les choix de vos images, circulent dans des cerveaux et s'interconnectent avec d'autres regards et parfois même pénètrent d'autres films, d'autres visages⁴⁶. »
- Grâce à cette pratique, le cinéma est un médium d'échange et de dialogue, le film devient un espace d'identification de la communauté et donne envie aux autres de faire des films.

2. Continuité : étés désertiques et printemps révolutionnaires

Jean-Saddam, *Printemps arabe – été français (journal de bord)*, 2016
Bilbo Fallais, *Printemps – été (français – arabe)*, 2016
Guilhem Murat, *Printemps français – été arabe*, 2016

Faire des films tout en essayant de transmettre l'envie aux autres de faire des films voilà une mission que l'on pourrait donner au cinéma. Au sein de la Tribu, c'est ce qu'il se passe avec *Jolie routine* et *Jolie contine*, ces films lancent la création de nombreux films dans leur continuité entre dialogues filmique et journaux de bord. Il y aura par exemple le duo formé

⁴⁵ en envisageant ce terme avec la pensée libertaire comme ne s'inscrivant pas dans « un passé "inaltérable" mais dans un présent "intempestif" où le passé peut-être revécu au présent, modifié, réinventé, réapproprié » Isabelle MARINONE, « méthodes pour une histoire des rapports entre cinéma et anarchie » in Nicole BRENEZ, Isabelle MARINONE (dir.), *Cinéma libertaires, au service des forces de transgression et de révolte*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 22.

⁴⁶ En annexe : *Ciné-club du Perchoir*.

par *Fragments* (Guilhem Murat, 2017) et *Paris 17* (Arthur Kramer, 2017), mais nous nous attarderons ici sur le triptyque cité précédemment.

Ces trois films ont été faits dans la continuité des processus élaborés par le dialogue filmique, ils passent par le même dispositif de création : tournage quotidien et montage individuel pris dans un processus dialectique. Ils sont « fait de motifs qui se recourent, s’entrechoquent, de mêmes moments de vie filmés différemment ou de même façon de filmer différents moments de vie⁴⁷. » Si le titre du premier film de cette série : *Printemps arabe, été français (journal de bord)* fait référence à la double identité du réalisateur Jean-Saddam, il fait aussi allusion au printemps révolutionnaire dans les pays arabes qu’il met en balance avec l’été de la consommation en France. C’est sur cette opposition génétique que nous baserons notre analyse.



Reprise et transformation d’un motif avec différents régimes d’image dans les trois films.

2.1 Qu’est ce que l’été ?

2.1.1 Le désert

Ce film décrit « la France que l’on déteste [qui] se pavane dans toute sa puissance. Il vient d’un été où nous ne sommes plus, et d’un printemps trop silencieux⁴⁸. » L’été dans ce film, c’est le réalisme capitaliste : « L’idée généralement rependue que le capitalisme est non seulement le seul système politique et économique viable, mais qu’il est impossible d’imaginer une alternative cohérente à celui-ci⁴⁹ ». L’été dans le film c’est aussi le vide de l’industrie culturelle: « Le réalisme capitaliste tire sa puissance de la façon qu’a le capitalisme de subsumer et de consumer toute l’Histoire qui précède : un des effets produits par son « système d’équivalence », capable d’assigner une valeur monétaire à chaque élément

⁴⁷ En annexe : *Texte de présentation à la semaine asymétrique*.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Le Réalisme capitaliste* est le nom d’un ouvrage de Marc Fisher, dont la formule attribuée à Frédéric Jameson « il est plus facile d’imaginer la fin du monde que celle du capitalisme » pourrait résumer son concept in Mark FISHER, *Le réalisme capitaliste*. Paris : Entremonde, 2018, p. 8.

culturel⁵⁰ ». La caméra nous propose de faire un pas en arrière pour s'en rendre compte : le brouhaha de la caravane du tour de France s'arrête, apparaît une rue du festival d'Avignon, vide et remplie d'affiches. « Rien ne manque au triomphe de la civilisation » nous dit la première proposition de l'*Appel*, le bras mécanique d'une caméra de télévision s'élève dans le ciel, « ni la terreur politique, ni la misère affective », deux petits drapeaux blancs et secs flottent dans le vent, « ni la stérilité universelle », on voit au premier plan une personne seule portant un chapeau Skoda devant laquelle passent au second plan des camions Carrefour. « Le désert ne peut plus croître il est partout⁵¹ ». Pour Tiqqun, Le désert est ce « que certains ont essayé de nommer [...] Ils ont parlé de spectacle, de biopouvoir, d'empire [c'est le] progressif dépeuplement du monde [...] la prolétarisation continue, massive, programmée des populations⁵² ». Le passage d'une performance (*Croissance revient*⁵³) où, ce qui semble être un « prêtre du capitalisme » harangue avec ironie la foule depuis un caddie, rappelle un passage du manifeste communiste : « En un mot, à la place de l'exploitation voilée par des illusions religieuses et politiques [la bourgeoisie] a mis l'exploitation ouverte, éhontée, directe, dans toute sa sécheresse⁵⁴. » Puis dans la dernière séquence du film on peut voir des individus en costume réunis pour un mariage, chanter et danser sur la musique *antisocial* (Trust, 1980). Ici le film semble vouloir dénoncer l'idéologie dominante du cynisme propre au réalisme capitaliste :

« Les gens ne croient plus en la vérité idéologique ; ils ne prennent plus les affirmations idéologiques au sérieux. Le niveau fondamental de l'idéologie, cependant, n'est pas celui d'une illusion qui masquerait l'état réel des choses, mais celui d'un fantasme (inconscient) qui structure notre réalité sociale elle-même [...] La distance cynique n'est qu'une façon [...] de rester aveugles à la puissance structurelle du fantasme idéologique⁵⁵. »

Ce qui relie ces lieux vides de l'industrie culturelle et de la société française c'est un bruit de vent qui souffle, dans lequel on peut entendre l'accroissement du *désert capitaliste*.

⁵⁰ *Id*, p. 10.

⁵¹ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 2.

⁵² *Id*, p. 7.

⁵³ Voir : <https://www.compagnietriplea.fr/spectacles/croissance-reviens/>

⁵⁴ K. MARX, F. ENGELS, *Le Manifeste communiste* (1848) in Œuvres, t. I : Economie I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1963, p.164.

⁵⁵ Mark FISHER, *Op. cit.*, *Le réalisme capitaliste*, p. 20.



Images du film *Printemps arabe – été français (journal de bord)*.

2.1.2 La résistance s'organise dans la cale

Dans *Printemps français – été arabe*, le vent au contraire ne souffle pas, et le voilier (une métaphore potentielle du *navire existence* duquel le film serait le journal de bord) est au point mort. L'été dans ce film, c'est le libéralisme existentiel qui selon *L'Appel* propage le désert⁵⁶, dont les symptômes sont « la dépression, l'apathie, la déficience immunitaire⁵⁷. » Or dans ce bateau à la dérive, le barreur menace de s'endormir, écrasé par la chaleur et l'ennui. Là aussi on nous propose de faire un pas de côté, un personnage regarde de l'autre côté du décor, derrière la surface apparente de l'industrie culturelle (ici le Festival de Cannes) et le film dit : Nous partageons - avec le film *Printemps arabe, été français (journal de bord)* - la tristesse d'un regard désenchanté sur la culture avec la reprise d'un même personnage (Bilbo Fallais) jouant de l'harmonica. S'il s'agit ici de regarder derrière les décors de l'industrie du cinéma, c'est aussi pour dénoncer que le cinéma n'est plus à l'intérieur du palais mais en dehors, dans la rue où *le mépris* n'est pas la géante affiche officielle et cynique mais une modeste pancarte en carton brandie par un homme et une femme en tenues de cérémonie face à un cordon de CRS, rappelant ainsi le mépris du gouvernement face à la mobilisation contre la Loi Travail et le mépris du Festival de Cannes face à la répression policière (pourtant interrompu en 1968 pour les mêmes raisons). Heureusement, semble dire le film, la résistance s'organise dans la cale du bateau où un personnage lit ces mots de Nietzsche aux bateaux alentour :

« Les figes tombent des arbres, elles sont bonnes et sucrées ; et en tombant leur pelure rouge éclate. Je suis un vent du nord pour les figes mûres. Ainsi pareil à des figes, ces préceptes tombent à vos pieds mes amis, buvez en le jus mangez en la chair sucrée, c'est l'automne tout alentour et le ciel est pur, c'est l'après-midi⁵⁸ ».

⁵⁶ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 19.

⁵⁷ *Id.*, p.19. La déficience immunitaire s'oppose ici à un système immunitaire, « d'emblée collectif ».

⁵⁸ F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le livre de poche (classique), traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, 1972, p. 113.

C'est ce que fait le film, qui exprime un point de vue subjectif à ses amis. Le film pris comme objet commun est l'espace où l'individu donne sa « position existentielle » aux autres depuis *le navire existence*. A l'instar de ce que Godard attend d'une revue de cinéma : « où ceux qui font des films donneraient de temps en temps leur position, comme des navires de commerce divers sur l'océan⁵⁹ ». C'est aussi ce que fait *l'Appel* et à travers lui la théorie révolutionnaire contemporaine : « chaque jour, la jeunesse attend sa chance comme l'attendent les ouvriers, même les vieux. Ils attendent, tous ceux qui sont mécontents et qui réfléchissent. Ils attendent que se lève une force nouvelle, quelque chose dont ils feront partie⁶⁰ » Cette force nouvelle passe par l'énonciation, d'une analyse et d'une forme.



Cannes pendant le Festival, un personnage clownesque regarde de l'autre côté du décor.

2.1.3 Les loisirs

Dans *Printemps – été (français – arabe)*, l'été c'est les « loisirs », où l'on voit des vacanciers sur la plage griller au soleil, un couple de retraités manger des glaces, l'été c'est, pour le dire avec Debord, « le vide des loisirs » qui « est le vide de la vie dans la société actuelle », qui ne « peut être rempli dans le cadre de cette société. Il est signifié, et en même temps masqué, par tout le spectacle culturel existant⁶¹. » On retrouve dans ce film le spectacle du Festival de Cannes (avec l'image de l'écran géant où passent les stars et parallèlement une fan debout sur son escabeau qui essaye de les voir) mais aussi le spectacle pittoresque proposé aux touristes (des lanceurs de drapeaux). Le « spectacle » précise Tiqqun « n'est pas une abréviation commode de système mass-médiatique. Il réside aussi bien dans la cruauté avec laquelle tout nous renvoie sans cesse à notre image ». Par ailleurs, cette canalisation du temps libre par les loisirs, la société du spectacle, dans ce film, semble être corrompue avec l'institution policière (un policier embrasse un vacancier).

⁵⁹ Jean-Luc GODARD, « Lettre de Jean-Luc Godard à Jean-Pierre (1977) : Leur peur de l'image, *Dérives TV*, 6 mai 2009. En ligne : <http://derives.tv/leur-peur-de-l-image/> [consulté le 19 mai 2019].

⁶⁰ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, quatrième de couverture.

⁶¹ G. DEBORD, « Sur l'emploi du temps libre suivi de Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960. En ligne : https://infokiosques.net/lire.php?id_article=18 [consulté le 19 mai 2019].

La police est très présente dans cet univers de vacances en bord de mer (une voix dit : « là regarde un autre » au moment où apparaît un policier à cheval), c'est que « l'empire » nous dit l'*Appel*, « est partout où rien ne se passe. Partout où ça fonctionne. Là où règne la situation normale⁶². »

2.2 Qu'est ce que le printemps ?

2.2.1 Carnaval

Dans *Printemps arabe – été français (journal de bord)*, le printemps est pensé comme le retour d'un esprit de la fête, un carnaval :

« Le carnaval fait partie de ces fêtes qui ne prennent leur sens que dans leur inscription dans le temps, dans leur répétition d'une année sur l'autre. S'étalant sur plusieurs semaines du début février à la fin mars selon les années, il accompagne, certains disent suscite, la fin de l'hiver, les métamorphoses de la nature⁶³. »

Le printemps est aussi l'esprit de la révolte (en référence aux printemps des peuples de 1848, aux printemps arabes (2010-2012), et au Mai 68 français). Un esprit festif de la révolte :

« Qu'est ce que c'est un carnaval ? Un caramantran ("est une grande effigie mobile souvent réalisée avec du papier collé sur le grillage, il représente ce que les habitants de la localité ont exécré au cours de l'année écoulée"), de l'alcool, de la farine, des déguisements et de la musique. On déambule en poussant le géant de papier dans les rues et en aspergeant les passants de farine, on boit, puis arrivé au lieu voulu, on juge et on brûle le caramantran⁶⁴. »

Dans le film de Jean-Saddam, *l'esprit de la révolte* est, dans la continuité du film *Jolie routine*, la subversion de la performance dans le réel, c'est par exemple ces deux marionnettes géantes qui bloquent la circulation et imitent la fouille des sacs du dispositif de sécurité Vigipirate. C'est aussi la danse dans la rue entre deux personnages (habitant.e.s de la Tribu) l'une encagoulé et l'autre habillé d'une djellaba. C'est l'esprit carnavalesque, déguisements et masques.

« Le carnaval se base également sur la subversion, la faute peut-être à cette méprise tenace autant que fertile qui le fait confondre avec la fête des fous : moment d'inversion et de retournement de l'ordre social. Quel qu'en soit l'origine, la charge politique est depuis longtemps indiscutable, et la transformation au cours des siècles de ce qui fait politique, métamorphose également la fête⁶⁵. »

⁶² TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 8.

⁶³ Collectif MAUVAISE TROUPE, *Constellations trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*. Paris : l'Eclat, 2014, p. 181.

⁶⁴ *Id.*, p. 141.

⁶⁵ *Id.*, p. 182.



Performance des clowns au Festival de Cannes dans *Printemps français – été arabe* ; danse et marionnette géante à Avignon dans le film *Printemps arabe – été français (journal de bord)*.

2.2.2 Révolte

Dans le deuxième film, le printemps c'est la violence qui surprend le barreur et le spectateur, qui entre par superposition dans le film, qui entre violemment par le son (on entend des bruits d'explosions). Le printemps, c'est la révolte dont le personnage du cinéaste en lutte (c'est écrit sur sa veste) est le représentant et on le reconnaît par son nez rouge de clown, symbole de la révolte, qui se passe de mains en mains, de personnages en personnages. Il est prêt à bondir des fougères bien que de l'autre côté (via l'effet Koulechov) l'attend un CRS armé d'un fusil, figure de l'antiterrorisme. Plus loin dans le film – et dans le réel – c'est la répression : Les clowns se font arrêter et défilent devant le palais des festivals à Cannes. Ce que ce film propose c'est de trouver parallèlement des nouvelles formes de luttes - on voit une manifestation se dérouler dans la mer où les manifestants en maillots de bain ont de l'eau jusqu'au ventre - et de nouvelles formes cinématographiques. Ce film se demande comment représenter la révolte ? Une question qui se posait déjà dans le film *Jolie contine*. Par exemple, par un choix radical de montage – en gardant le son et pas l'image – le film témoigne d'une impossibilité de représenter la violence et l'émeute. En ce sens il semble refuser la forme prétendument objective que l'on pourrait appeler le *riot-porn* et dont un exemple serait le travail vidéo de Taranis news dont la devise est « Liberté, Egalité, full HD »⁶⁶.

D'autre part on remarque l'utilisation du contrepoint assurant un discours ambigu qui pourrait témoigner de la complexité des enjeux révolutionnaires : Des images évoquant la lutte armée (déjà utilisées dans *Jolie contine*) sont mises en parallèle avec une séquence où celui qui tient la caméra réveille un personnage en train de dormir au soleil et lui dit : « réveille toi, c'est la révolution » et lui de répondre : « oui, oui je vais me lever ».

⁶⁶ Voir : <http://taranis.news/>



Manifestations durant le Festival de Cannes organisées par les étudiant.e.s d'art en Lutte et mise en scène de la lutte armée dans le film *Printemps français – été arabe*.

2.2.3 Joie

Rappelons nous que le troisième film décrivait le vide des loisirs de la « situation normale », que l'on peut en fait considérer comme « une absence de situation⁶⁷ ». Dans une deuxième partie, le film semble faire sienne l'idée que « nous sommes, à tout moment, partie prenante d'une situation ». Le regard à travers la caméra s'arrête sur des choses insignifiantes ou importantes, entremêlant des personnages de façon incohérente, il semble décrire ainsi une situation où « En son sein, il n'y a pas des sujets et des objets, moi et les autres, mes aspirations et la réalité, mais l'ensemble des relations, l'ensemble des flux qui la traversent⁶⁸ ». Le film s'organise par rapport à cette « situation normale ». Il part d'elle sans la récuser, il « [prend] partie en son sein. » on peut voir les images superposées, retournées, maltraitées, contrastées... Il tisse dans la réalité de ce qu'il voit, « des solidarités nécessaires, matérielles, affectives, politiques » : l'image d'un dauphin perdu dans le ciel : Une alliance ; le drapeau français : Un ennemi. « C'est ce que fait n'importe quelle grève dans n'importe quelle bureau, dans n'importe quelle usine. C'est ce que fait n'importe quelle bande [...] faire consister la situation, la rendre réelle, tangible.

La réalité n'est pas capitaliste. » Et la bande est ici très présente, on voit un groupe de personnages s'aventurant dans l'univers reconfiguré du réel par le film, ayant eux-mêmes des comportements « turbulents ». Ce que George Didi Huberman appellerait un « complot d'enfant joie⁶⁹ ». Et le film, et la bande sont turbulents, ils tirent des feux d'artifices dans la mer, ils ne sont pas sages, désobéissants. (Mi-ange, mi-démon est écrit sur le t-shirt d'un personnage – Mehdi Zion). Et c'est par cette turbulence, cette exaltation (dans la séquence de la fin on voit un personnage danser sur une musique joyeuse et l'image est entrecoupée de clignotements épileptiques) qu'ils se soulèvent.

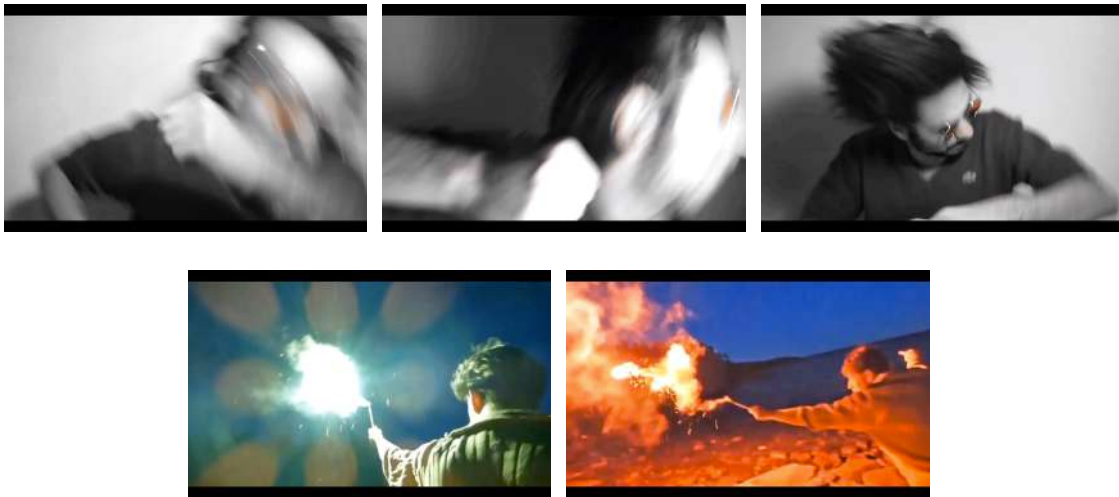
⁶⁷ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 8.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, « *Soulèvements* » : Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales, n.p.

George Didi Huberman cite Michaux à cet égard :

« Un soulèvement extraordinaire, un soulèvement jamais connu. Un soulèvement par dessus soi, par dessus tout. Un soulèvement miraculeux qui est en même temps un acquiescement, un acquiescement sans borne, apaisant et excitant, un débordement et une libération, une contemplation, une soif de plus de libération. Et pourtant à avoir peur que la poitrine ne cède dans cette bien heureuse joie excessive, qu'on ne peut héberger, qu'on a pas mérité, joie surabondante, dont on ne sait si on la reçoit ou si on la donne et qui est trop, trop... Hors de soi, aspiré plus encore qu'aspirant dans une rénovation qui dilate, qui dilate ineffablement, de plus en plus⁷⁰. »



Altération de l'image, soulèvement des corps dans le film *Printemps – été (français – arabe)*.

2.3 Monstration

Cette série de films : *Printemps arabe – été français (journal de bord)*, *Printemps français – été arabe*, *Printemps – été (français – arabe)*, a été montrée par surprise dans le créneau réservé aux écoles d'art au Polygone étoilé à Marseille durant la semaine asymétrique en novembre 2018. A la place de la présentation du film, nous sommes intervenus, les visages masqués et habillés de noir, pour déclarer au public notre refus de participer au débat, puis nous sommes allés écouter le débat en salle de projection⁷¹. Nous appellerons cette pratique de la projection offensive – refus du débat et de la représentation de l'auteur - *monstration* en ce qu'elle rend monstrueuse toute présentation de film et qu'elle prend la forme d'une performance créative. Dans ce dispositif, le film est là pour lui même comme pure forme sans représentants légaux ou moraux, sans pouvoir être rattaché par le spectateur à la figure rassurante d'une subjectivité, celle de « l'artiste » par exemple, qui empêche que toute œuvre,

⁷⁰ Henri MICHAUX, « L'Infini turbulent » in Georges DIDI-HUBERMAN, « *Soulevements* » : Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales, n.p.

⁷¹ En annexe : *présentation à la semaine asymétrique*.

si subversive soit-elle remette en question « l'objectivité de l'argent, de l'économie du bourgeois⁷² ». Car si « le bourgeois est libéral, ce qui veut dire que toute les formes sont susceptibles de l'intéresser, il peut tout accepter de l'artiste⁷³ » tant que son art entre dans le *piège de la culture*, ce « cordon sanitaire qui [permet] d'isoler un groupe social particulier (les intellectuels et les artistes) et le désamorçage qui [permet] d'évacuer le sérieux de l'œuvre⁷⁴ ». Notre processus lors de cette intervention peut être rapproché à la pratique insurrectionnelle du cortège de tête en manifestation⁷⁵ :

« L'évènement que fut l'apparition, dans ce conflit [mouvement social contre la loi travail au printemps 2016] du cortège de tête l'a assez montré. Alors que le corps social fait eau de toute parts, y compris le vieux corps d'encadrement syndical, il parut évident à tout manifestant vivant que les défilés traine-savates relevaient de la pacification par la protestation. »

Cette analogie on la trouve dans les déguisements utilisés mais surtout dans les déplacements politiques opérés puisque cette stratégie vise à prendre la tête de la manifestation, rassembler les fragments autonomes de la manifestation, pour la faire sortir de son cadre institutionnel (en termes de pratique, de slogans, mais aussi géographiquement). En effet cette *monstration* provoque plusieurs effets :

- détournement de la tradition :

Le public, hésite dans la surprise, mais il s'engouffre dans la brèche créée par notre non-présentation. Débarrassé des représentants physiques de la propriété morale du film, il s'en empare, et - comme le permet le « cortège de tête » - lui propose un autre espace d'action et de réflexion.

- Ouverture de la critique :

A la fin du film, léger flottement, la présentatrice confirme que nous ne sommes pas là, une dame dit « ils ne sont pas là, ça nous empêche pas de penser ». Au lieu de questions techniques le débat se porte plus ouvertement sur des questions politiques et esthétiques (par exemple : qu'est ce que le cinéma ?) et permet une vraie discussion: « Par discussions je ne parle pas du jeu de questions-réponses purement formelle avec le réalisateur pour savoir comment il a tourné son film, quel type d'objectif il a utilisé⁷⁶ » explique Peter Watkins.

⁷² Jacques ELLUL, « Artistes et bourgeois » in Jacques ELLUL, *Métamorphose du bourgeois*. Paris : Calmann-Lévy, p. 130-144.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Comité INVISIBLE, *maintenant*. Paris : La fabrique, 2017, p. 29.

⁷⁶ Peter WATKINS, *media crisis*. Paris : L'échappée, 2015, p. 9.

- « le roi est nu⁷⁷ » :

L'étrangeté du film apparaît comme une provocation, ce refus de représentation propose un décalage par rapport à une habitude de perception, et ce film a priori inoffensif est vivement critiqué. Comme lorsque le « cortège de tête » par sa pratique révèle l'institution policière comme outil de répression, la projection du film révèle les défenseurs de la forme dominante et légitime du cinéma. « L'émeute est désirable comme moment de vérité »⁷⁸ dirait le comité invisible, ici, à travers les critiques c'est le discours du cinéma dominant incarné par un professeur d'école d'art que l'on entendra :

- le film est hermétique, incompréhensible car trop intime, c'est « un film de potes ».
- le film n'est pas sérieux, trop amateur, c'est « juste un délire », un « film de vacances ».
- Tout en étant dans la dérision, le film prétend à l'importance (à être à Avignon, à Cannes) c'est-à-dire à être un film.

Nous sommes face au discours inquiet de la culture dominante, un discours *policier* du sensible où « chacun doit être bien à sa place » : le professionnel du cinéma d'un côté, l'amateur de l'autre, la dérision ou le sérieux. Le film amateur qui prend au sérieux la dérision ne doit pas être vu au cinéma, et la marginalité (revendicative) ne doit pas être dans les grandes manifestations culturelles.

Pour résumer, un homme dans la salle s'est efforcé de défendre face à un film inoffensif le cinéma dominant en tenant le discours du pouvoir, le discours *policier* en disant : « ce n'est même pas une tentative de cinéma ».

Ainsi, ce dispositif de *monstration* a un effet révélateur, il nous permet de prendre conscience de plusieurs choses. D'abord que cet homme avait raison, ces films ne sont pas une tentative de cinéma, ils sont une tentative de réappropriation du langage cinématographique par l'intime, une tentative de dépassement du cinéma pour en faire un langage populaire, un outil de dialogue envisagé avec Glauber Rocha « au titre d'un moyen d'expression comme la littérature auquel tout le monde a accès⁷⁹ ».

⁷⁷ Expression qui veut dire que le pouvoir révèle sa vraie nature.

⁷⁸ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *Maintenant*, p.14.

⁷⁹ Pierre CLEMENTI, Miklós JANSKO, Glauber ROCHA, Jean-Marie STRAUB, « Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra (Rome 1970) » in Nicole BRENEZ et Édouard ARNOLDY « Cinéma / Politique – Trois tables rondes », débordements, 2012. En ligne : <http://debordements.fr/Cinema-Politique-Rome-1970> [consulté le 19 mai 2019].

D'autre part de prendre conscience que le langage dominant est celui de la « Monoforme des MMAV américaines⁸⁰ » qui appartiennent à la classe dominante et que l'émergence d'un langage cinématographique *décolonisé* ne sera possible que « quand l'industrie disparaîtra » selon les mots de Jean-Marie Straub en 1970.

2.4 Points spécifiques :

- le film est un espace d'expression complexe de l'individu, à travers l'image, il met en lumière des *points de repères de l'existence* et en cela participe à la création d'une mémoire individuelle et collective
- avec l'expérience de *monstration* de ces films, on peut se rendre compte de leur particularité : Un langage de l'intime, populaire, qui s'oppose au langage dominant dans le cinéma.

2.5 Points transversaux :

- le film est un regard subjectif et qui ne montre pas une vérité objective
- L'interdépendance entre l'esthétique et la politique : Dans le réel et dans le film.

Cette série de films a été réalisée dans la continuité des films fondateurs *Jolie routine* et *Jolie contine*, en reprenant le dispositif du journal de bord et du dialogue filmique. Il s'agissait alors du quotidien d'un groupe d'ami.e.s proche de la Tribu et au duo Jean-Saddam et Guilhem Murat s'ajoutait Bilbo Fallais. Ce dispositif a été déplacé vers le couple et son quotidien.

⁸⁰ Peter WATKINS, *Op. cit.*, *Media crisis*, p. 5.

3. Variation : Fragments cinématographiques d'un discours amoureux⁸¹

« On se dit que « nous » est une affaire d'attachements, de mêlements, d'interdépendance et d'arrachements, et de démêlements et de dénouements (...) on devine que penser et éprouver le "nous" n'est peut être pas inutile à une pensée du commun, autrement dit que le nous deux d'amour (le nous deux encore de Michaux) pourrait, si on l'écoute, s'élargir en collectif, s'infinir en politique⁸². »

Anaïs Pinay et Guilhem Murat, *film joyeux*, 2017

Dans ce film le quotidien est celui du couple amoureux, le montage est tourné vers l'autre, vers l'amant.e. Le film est en fait réalisé avec deux parties d'un dialogue filmique qui sont montées ensemble.

Au montage de ces fragments issus d'un tournage quotidien s'ajoute le travail de la voix off, un discours « amoureux », adressé à l'autre. Cette voix se superpose aux images ou entre en lien avec elles : « je suis amoureux de toi, mais je sais pas trop ce que ça veut dire » dit la voix off masculine et le personnage féminin dans l'image qui regarde la caméra semble l'écouter, rigole (le rire est diégétique).



Portraits mis en regard l'un de l'autre par le montage

3.1 Qu'est ce que l'amour ?

Etant donné que les deux parties du film s'entremêlent indistinctement dans le film, nous utiliserons le découpage suivant : Partie 1 pour la partie que j'ai réalisée et Partie 2 pour celle réalisée par Anaïs Pinay en respectant l'ordre chronologique de réalisation.

⁸¹ Ce titre fait référence à un essai de Roland Barthes : *Fragments d'un discours amoureux* paru en 1977 et dont sont issus certains passages des voix off du film.

⁸² Marielle MACÉ, *Op. cit.*, *Nos cabanes*, p. 20.

3.1.1 L'amour est un figuier

Pour la première partie, l'amour c'est d'abord frontalement un rapport homme-femme, on peut voir deux visages en gros plan et leurs regards en face à face. La voix off masculine explique que « c'est un mensonge » qui cache « ici la propriété, ici la domination ». Mais elle dit aussi par la voix et par l'image : L'amour c'est beau, c'est une grandeur : pourquoi s'en séparer ?

Pour décrire cette grandeur - que la voix définit comme un amour « contre l'exclusivité, pour l'exceptionnelle » - à laquelle il ne faudrait pas renoncer, la voix passe par la théorie féministe : « cet épanouissement suppose que la femme puisse surmonter sa passivité et établir avec son partenaire une réciprocité générosité de corps et d'âme⁸³ ». Mais à ce moment l'image trahit la voix, et le personnage dans l'image (Anaïs Pinay) qui est en train de ranger, nettoyer seule s'arrête et en regardant la caméra dit (ce qui avec le montage de la voix apparaît comme ironique) : « je vais avoir besoin d'aide. »

La séquence d'après, les deux personnages sont devant un arbre tenant des outils, la voix continue : « notre amour n'a-t-il pas été ce figuier qui plie sous son propre poids, n'aura-t-il pas fallu le relever pour pouvoir se régaler de ses fruits délicieux ? » A travers cette métaphore du figuier que l'on peut rapprocher de Nietzsche⁸⁴, l'amour apparaît comme quelque chose de commun dont il faudrait s'occuper, un espace à construire, à « relever » notamment à travers le travail des images en couple, avec le cinéma.



« L'amour » dans *Film joyeux*.

⁸³ Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe II - L'expérience vécue*. Paris : Gallimard NRF, p.168.

⁸⁴ F. NIETZSCHE, *Op. cit.*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 113.

3.1.2 L'amour est un papillon indescriptible

Pour la deuxième partie, si l'amour est une illusion, le mot est un sortilège. « Le dire c'est le trahir » prévient la voix off féminine tandis que l'image à ce propos est une chambre baignée dans la lumière, une image quasiment floue. Ce que semble dire ce choix c'est que au-delà des mots, peut être que le cinéma, l'image est un moyen plus sûr pour dire l'amour. « Pas seulement te dire à toi mais dire toi, pour me dire » poursuit la voix. Si le film révèle quelque chose de l'amour, du couple, en lui donnant forme c'est à travers un moyen d'expression complexe qui n'est pas le langage. « Je ne sais plus où tu commences et où je finis » dit-elle encore. Dans l'amour comme dans le film, ce qui reste hors de la propriété c'est l'expérience sensible où la forme s'oppose à l'énonciation logique : L'amour est alors comme ce papillon artificiel mais indescriptible que l'on voit à l'image.



Image floue/image nette, dans la partie deux du film, deux représentations de l'amour

3.2 Points spécifiques :

- le film est un espace d'expression et un médium dans le couple amoureux. Il permet sa construction et sa remise en question.

3.3 Points transversaux :

- le cinéma intervient dans le couple et dans la multitude amoureuse.

Transition : Lettre d'amour, émergence d'une multitude amoureuse.

Guilhem Murat, *film triste*, 2017.

Ce film a été réalisé dans la même période que *film joyeux*, comme lui il se pose la question : qu'est ce que l'amour ? Ici aussi le film est un moyen d'écrire, de dire des choses à quelqu'un, des choses qui ne rentrent pas dans des mots. Ce film s'inscrit dans une correspondance amoureuse entre Guilhem Murat à Lille et Marion Schultz à Bogota en Colombie qui était jusqu'à lui sous la forme de courriers électroniques. Comme dans le cas de *film joyeux*, le cinéma, l'assemblage d'images et de sons, apparaît comme le plus sûr moyen pour la retranscription des émotions, comme le meilleur outil pour parler d'amour.

Comme dans *film joyeux*, on retrouve des images intimes du couple (photos de nus) et de sons quotidiens (images filmées au téléphone dans une voiture) mais ce film est teinté de mélancolie (c'est la fin de journée, à travers la vitre percent les derniers rayons du soleil, on entend une musique triste). À ces images se mélangent d'autres images du quotidien (autoportrait, rues vides de la banlieue de Lille) et le emploi d'images issues d'un film vu en ciné-club : Jean Eustache, *La Maman et la Putain*, 1973. Par exemple, on trouve la scène où l'héroïne en larmes dit :

« Je pourrais rester tout le temps avec vous tellement je me sens heureuse [...] Pourquoi est-ce que vous accordez autant d'importance aux histoires de cul [...] Comme les gens peuvent se leurrer, comme ils peuvent croire, il n'y a qu'un moi, il n'y a qu'un toi. »

Ou encore une scène où Jean-Pierre Léaud dit : « Après la crise, il faut vite tout oublier, tout effacer, comme la France après l'occupation, comme la France après Mai 68, tu te relèves comme la France après Mai 68, mon amour. » Comme dans *Une femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard où les personnages se disputent en utilisant des titres de livres, ici sont utilisées des images qui parlent de l'amour et du couple pour remplacer ces mots qu'on ne saurait dire.

Si *film joyeux* se dirige vers l'intérieur du couple (Guilhem Murat et Anaïs Pinay) et se construit par le dialogue filmique, *film triste* est une lettre qui se dirige vers l'extérieur d'un autre couple (Guilhem Murat et Marion Schultz) par la correspondance. Si *film joyeux* s'adresse au devenir du couple, *film triste* parle de la rupture, ou plutôt du refus de la rupture amoureuse.

De la même manière que l'origine de la réalisation de cette lettre filmée est le refus d'une correspondance consensuelle et écrite par mails, le film semble porter le refus d'une vision individualiste et/ou romantique du couple amoureux. Selon Liv Strömsquist, d'un côté la

culture capitaliste nous pousse à nous considérer ainsi que les autres comme des marchandises : « Comme notre société est construite autour de la consommation, nous nous sommes mis à consommer des partenaires de la même manière que nous achetons des marchandises⁸⁵ », et selon elle, la société individualiste rend difficile de nouer une relation intime durable et des projets de vie individualistes. D'un autre côté survit la forme classique de l'idéal romantique qui implique de « suivre son cœur et le laisser guider notre vie⁸⁶ », ce qui correspond à un stress de ne plus être amoureux et/ou d'une fin du sentiment amoureux qui « comme une formule magique [je ne t'aime plus] rompt la relation de couple⁸⁷ ». Cette menace constante que l'on ne trouve pas dans l'amitié agit comme une épée de Damoclès au-dessus du couple. De plus, dans notre société, « la concomitance de l'amour et de la haine est généralement acceptée. Par conséquent si notre partenaire nous déçoit d'une manière ou d'une autre notre amour envers lui peut se transformer en hostilité ou en violence⁸⁸ ». Notamment, l'amour romantique implique « le droit sur la propriété du corps de l'autre » dont Collins pense que « l'intense jalousie et la colère que provoque l'infidélité démontre [qu'il] n'est pas une construction rationnelle⁸⁹. » Ce que ce film semble proposer, pour le dire avec Strömquist, c'est de : « relâcher les exigences d'une vie commune stable, s'échapper du droit de propriété sur le corps de l'autre [et] essayer d'avoir des relations qui ne sont pas aussi imprégnées d'un idéal romantique mais qui ressemblent plus à des relations d'amitié emplies d'amour ».

C'est aussi, ce que dit le personnage joué par Jean-Pierre Léaud dans le film d'Eustache que l'on retrouve à la fin de la lettre filmée : « je n'ai jamais quitté personne [...] le temps qui passe, la vie fait très bien se travail de séparer les gens ». Ce que propose cette lettre filmée c'est de refuser la rupture amoureuse conformiste, car au-delà d'elle émerge alors la possibilité d'une relation d'amitié emplie d'amour pour le couple et d'une multitude amoureuse qui se réalise dans l'image : Guilhem Murat/Marion Schultz ; Marion Schultz/son amant.e colombien.ne ; Guilhem Murat/Mathilde Tua ; Mathilde Tua/Son amant.e au téléphone, et forment une communauté amoureuse, une multitude amoureuse, où une amoureuse peut dire « je t'aime » à une autre amoureuse à travers le montage.

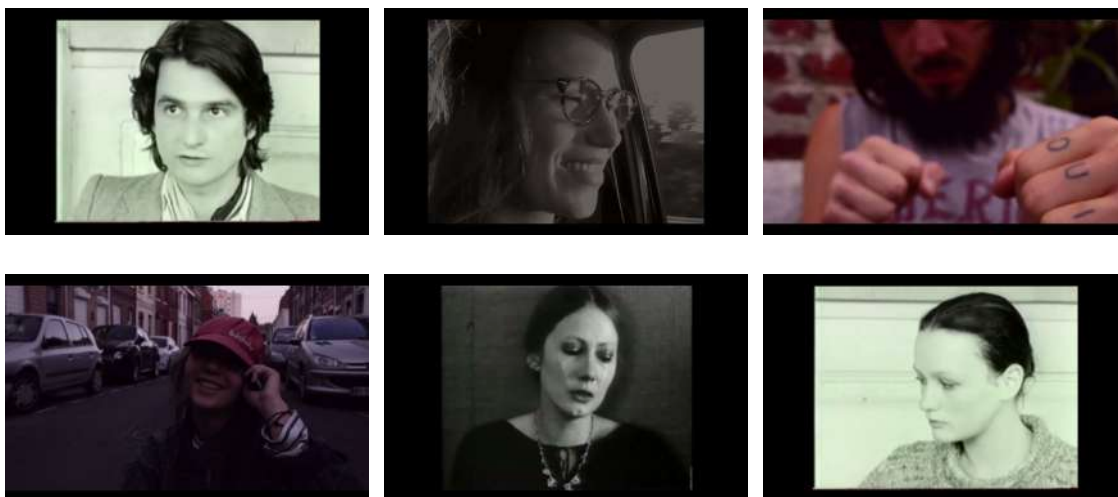
⁸⁵ Liv STRÖMQUIST, *Les Sentiments du prince Charles*, (2010 en Suède), éditions Rackham, 2016, n.p. Cet ouvrage de référence est une bande dessinée sans numérotation de page où l'auteure avoue parfois au sein même du texte ne pas pouvoir « donner de référence précise » au motif que l'écriture d'une telle sociologue est « trop pénible ».

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Randall COLLINS, *Sociological Insight: an Introduction to Nonobvious Sociology*, 1982, p. 131.



Différents visages de différent.es amant.es issu.es de différentes sources formant une multitude amoureuse dans le film.

CONCLUSION du chapitre 1

Dans ce premier chapitre, on voit que le cinéma devient un langage commun qui tisse des liens visuels entre les membres du groupe d'ami.e.s et du couple. Le film est réalisé comme un journal de bord, un espace d'expression complexe de l'individu à travers l'image qui met en lumière des *points de repères de l'existence* et en cela participe à la création d'une mémoire individuelle et collective. Le film se conçoit, par l'intermédiaire du dialogue filmique, en regard d'un ou plusieurs autres films qui se recourent et se répondent. Le film donne forme aux artifices, au cheminement du groupe d'ami.e.s ou du couple et en cela participe à sa création et à sa redéfinition permanente par le biais du langage cinématographique. À travers une simplicité technique de réalisation (tournage et montage artisanaux) et de diffusion (ciné-club) les films suivent un circuit intime de création par le groupe et pour le groupe (ou le couple) et sont tournés vers l'intérieur de ces espaces particuliers de solidarité dans une dynamique de révélation, de fondation et de transformation. Nous verrons dans le deuxième chapitre à l'inverse comment cette praxis du cinéma *lu, écrit, parlé* se dirige vers l'extérieur du groupe dans une dynamique de fédération, de liaison, de soutien par correspondance.

Chapitre 2 – Lettres filmées, correspondre en images et en sons

Dans ce chapitre nous allons étudier deux séries de correspondances contenant des lettres filmées. La première est constituée de deux lettres adressées par *la Tribu des cinéastes désespérés et joyeux* à d'autres groupes de cinéastes. La deuxième est composée d'une lettre à un camarade mutilé et d'une lettre à une amie suicidée. Nous analyserons ces séries de films-lettres réalisées selon deux dynamiques : la première de liaison et de fédération ; l'autre, de soutien et de solidarité, en gardant une attention particulière sur deux aspects : la mise en commun des images, des idées et des motifs d'où provient l'émergence d'une forme commune d'appartenance.

1. Fédération des cinéastes

Signé X, *lettre filmée au cinéma sauvage*, 2017
Signé X, *Lettre filmée à la France entière*, 2017

Dans le premier chapitre nous avons vu comment les films et leur diffusion dans un circuit intime étaient des révélateurs de la commune la Tribu et participaient à sa constitution *en tant que groupe* et à son développement. Or pour le comité invisible, si « la commune est l'unité élémentaire de la réalité partisane. Une montée insurrectionnelle n'est peut-être rien d'autre qu'une multiplication de communes, leurs liaisons et leur articulation⁹⁰. » Ces deux films témoignent de la volonté de la Tribu à établir des liens avec d'autres groupes de cinéastes proches d'elle, d'autres communes dans le but d'une « montée insurrectionnelle » dans le cinéma. Cette fédération se fait ici à travers le film-lettre comme support de correspondance. Pour Gilles Deleuze, qui commente Félix Guattari, ce qui caractérise les groupes-assujettis au-delà de la hiérarchie et de l'organisation verticale ou pyramidale ce sont « des mécanismes d'auto-conservation fondés sur l'exclusion des autres groupes ; leur centralisme opère par structuration, totalisation, unification, substituant aux conditions d'une véritable énonciation collective un agencement d'énoncés stéréotypés coupés à la fois du réel et de la subjectivité⁹¹ ». A l'inverse, selon lui, les groupes-sujets « se définissent par des coefficients de transversalité, qui conjurent les totalités et les hiérarchies ; ils sont agents d'énonciation, supports de désirs, éléments de création institutionnelle ; à travers leur pratique, ils ne cessent

⁹⁰ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 107.

⁹¹ Gilles DELEUZE, « Trois problèmes de groupe » in Gilles DELEUZE, *Textes et entretiens (1953-1974) : L'île déserte*, Paris : Les éditions de minuit, 2002, p. 277.

de se confronter à la limite de leur propre non-sens, de leur propre mort ou rupture⁹². » Toujours selon Deleuze, la question que se pose Guattari et que nous nous posons dans notre recherche est : « Comment un groupe peut-il porter son propre désir, le mettre en connexion avec les désirs d'autres groupes et les désirs de masse, produire les énoncés créateurs correspondants et constituer les conditions, non pas de leur unification, mais d'une multiplication propice à des énoncés en rupture⁹³ ? » Comment la fédération de ces groupes de cinéastes se fait par transversalité et pas par unification, par analyse et pas par synthèse. Une des réponses possibles est dans l'utilisation *sauvage* du cinéma, tout à la fois matière d'écriture, manière d'écrire et support d'écriture.

1.1 « Génération sauvage⁹⁴ »

1.1.1 Festival mondial des cinémas sauvages

En juin 2017, La Tribu participait au Festival mondial des cinémas sauvages à Bruxelles⁹⁵. C'était un festival de cinéastes pour les cinéastes où les films, pour être présentés, devaient être libres de droit et présentés par leurs créateurs. Effectivement, les films étaient en accès libre sur un ordinateur. Par ailleurs le festival fut animé par de longues discussions enflammées autour des films, du cinéma, du politique.

Ce festival était l'occasion que se rencontrent des cinéastes engagés autour d'un cinéma « sauvage » hors des cadres de réalisation, de production et de diffusion traditionnels. Ce qui n'est pas sans rappeler une publication de Trocchi en 1963 dans le numéro 8 de *l'international situationniste* que rapporte Marcolini dans la sous-partie de son livre "génération sauvage" : « il [Trocchi] appelle les intellectuels et les créateurs du monde entier à s'unir pour créer les bases culturelles d'une révolution internationale. Les axes de cette "insurrection invisible d'un million d'esprits" devront être selon lui des "universités spontanées", des "laboratoires du vécu" constitués en vue de déployer le libre jeu de la créativité dans l'individu et dans le groupe⁹⁶ ».

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste*. Montreuil : L'échappée, 2013, p. 163.

⁹⁵ Voir sur internet le site du festival : <http://www.festival-cinemas-sauvages.net/fr/>

⁹⁶ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 163.

À ce festival, nous (la Tribu) venions présenter notre film-manifeste : *politique de la multitude*⁹⁷, un film qui porte une critique du statut d'auteur. Avec quelques autres, nous formions la partie radicale dans les discussions, poussant les débats sur des questions politiques : qu'est ce que le cinéma de lutte ? Qu'est ce qu'un festival sauvage ? Quel rôle pour l'Auteur ? Un des débats particulièrement vif était le suivant : peut-on réutiliser les films en accès "libre"? Il n'y eut pas de consensus, mais nous avons récupéré tous les films sur un disque dur. Par la suite, nous avons réutilisé des images de ces films pour d'autres projets.

1.1.2 « Apprentissage sauvage du commun »

Nous décrivions dans le premier chapitre un circuit fermé de diffusion où le ciné-club permettait de voir des films et de voir nos films ensemble, et nous disions que c'est dans ce cadre qu'ont été vus la plupart des films du corpus. La participation à des festivals de cinéma comme celui dont nous parlions ci-dessus témoigne d'une autre dynamique tournée vers l'extérieur. Cependant, un autre aspect de la diffusion des films du corpus nous intéresse ici. Il s'agit de l'utilisation d'internet dont le collectif catastrophe dit que :

« Découvrant les nouveaux savoirs, pratiquant la pensée en réseau, nous constatons que la mise en commun des intelligences [...] était encore ce qui nous permettait de préciser au mieux nos embryons d'idées. Avec tous les défauts qu'on leur connaît [notamment que ces outils appartiennent à des sociétés capitalistes mais aussi qu'ils sont dans un rapport de dépendance technique et logistique (et par conséquent nous aussi) à la société capitaliste], Wikipédia, Twitter ou Facebook, pris comme moyen d'échange et non comme outils de l'égo, devenaient d'incalculables instruments de distribution de savoirs spontanés [...] Internet fut [pour] notre [génération un] apprentissage sauvage du commun⁹⁸. »

De même que dans le tournage où les images s'échangent, se donnent, voyagent, se mettent en commun, les films doivent pouvoir être partagés, réutilisés, communisés. Les films individuels ou collectifs sont mis à la disposition du ou des groupes, sur internet, ils sont postés sur des plateformes numérique comme Vimeo (<https://vimeo.com/unemultitude>) ou dérive TV (<http://derives.tv/constellation-auteur/>) puis partagés par email ou sur Facebook. La plupart des films du corpus ont été partagés de cette manière soit dans une dynamique intérieure dont témoigne l'existence d'un groupe Facebook de la Tribu : *la non séparation mentale quand séparation physique* qui pourrait passer pour un concept de la Tribu dans la volonté de mettre constamment en commun des images et des motifs, des manières de voir et

⁹⁷ Un autre film du corpus que l'on retrouvera dans la troisième partie de la recherche.

⁹⁸ CATASTROPHE, *La nuit est encore jeune*. Paris : Pauvert, 2017, p. 150.

de faire au-delà de la séparation physique. Soit dans une dynamique de correspondance vers l'extérieur avec l'envoi de lettres filmées par email. Et c'est l'existence d'Internet, la simplicité technique et la « pensée en réseaux » qui en découle qui nous a permis de penser le film comme un moyen de correspondance. C'est à la suite de ce festival et des rencontres que nous y avons faite qu'ont été réalisées ces deux lettres filmées. La deuxième (*lettre filmée à la France entière*) s'adresse à un groupe de cinéastes dont nous avons vu le film *Alléluia* pendant le festival, que nous n'avons pas rencontré personnellement mais dont nous avons eu le contact. Tandis que la première (*lettre filmée au festival sauvage*) a été envoyée sur l'adresse mail du festival.

1.2 « Émergence et affirmation d'un corps sauvage⁹⁹ »

Lettre filmée au cinéma sauvage est avant tout une lettre, un message, qui « s'adresse » aux organisateurs et aux participants d'une rencontre cinématographique : Le festival mondial des cinémas sauvages. Cette lettre est témoin d'une réflexion cinématographique à la suite des questions soulevées pendant ce festival, une manière de prolonger la discussion dans la langue d'origine (en images), l'occasion de reposer la question "qu'est-ce qu'on fout là ?¹⁰⁰" Ce film a été fait juste après le festival, dans la même dynamique. Il est composé d'extraits provenant des films présentés et de textes issus du programme. La première étape de genèse fut de discuter des films et de ce qu'est ou doit être un festival « sauvage », notamment à travers cette question de la réappropriation libre des images. La deuxième étape fut de comprendre notre position par rapport à cette question et de réutiliser ces films en notre possession. La troisième fut la volonté de témoigner notre position à nos camarades par une lettre. Et pourquoi pas une lettre filmée ? Et pourquoi pas avec les images récupérées ?

Le film s'ouvre sur l'image d'une lande brumeuse et montagneuse issue d'un film arménien, un titre apparaît : « quelque part ». Quelque part, loin du cinéma dominant, dans cet endroit encore indéterminé où ne semblent évoluer que des enfants et des vieillards. Avec, comme le dit Vincent Deville dans son cours à la Fémis, un « premier doute/questionnement/renversement : qui est sage, qui est joueur ? Et qui est sauvage¹⁰¹ ? » On trouve par exemple une séquence tirée du film *Alléluia* de la France entière où un enfant

⁹⁹ En annexe : *Échange avec Vincent Deville – cours à la Fémis* à propos du film *lettre au cinéma sauvage*, juin 2018.

¹⁰⁰ En annexe : *Programme du festival des cinéma sauvage*.

¹⁰¹ En annexe : *Échange avec Vincent Deville – cours à la Fémis*, juin 2018.

seul et nu cours sous la pluie ou encore un groupe d'enfants corses dont les chants polyphoniques sont comme des « sons étranges des enfants, sauvages ? En-deçà du langage articulé¹⁰². » On trouve aussi ces vieillards extatiques dont parle ainsi le collectif catastrophe :

« Dans le regard des vieillards heureux, nous puisons des forces. De ces aïeux extatiques, de ces vieilles femmes illuminées, d'eux qui n'ont pas voulu en finir trop tôt avec la vie, mais l'on affrontée et essorée peut-être de ce qu'elle a d'inessentiel, s'étant frayé un chemin à travers l'existence sans céder à l'amertume ni au gâtisme, et désormais au seuil de la mort – souriants –, étrangement ravis¹⁰³. »

Par exemple il y a un extrait de l'autoportrait de Pierre Merejkowski qui dit en s'entortillant dans son micro : « des forces nouvelles apparaissent, une nouvelle aube est en train d'apparaître ». Ce qui rassemble les enfants et les vieillards dans le film c'est qu'ils sont soulevés par des passions subversives.



Des enfants et des vieillards dans le film *Lettre au cinéma sauvage*

D'autres vieillards sont issus du film *Vengeance ferraille* de Mickaël Gloro. Ce sont deux agriculteurs qui parlent face caméra depuis un champ. Il parle au filmeur vraisemblablement d'un problème de voisinage. Le problème qui est pointé à travers eux est la question de la propriété privée des images issues des films pendant le Festival elles sont mises à disposition ou non ? Il faut savoir ! Mais aussi la difficulté du dialogue entre nous « on a un dialogue ou quoi ? » ; « V'là le dialogue ! », « c'est un appel littéral à travers la parole des images et protagonistes convoqués : contre une moralisation de la pensée. Stratégie : renvoyer à ces protagonistes leur propre parole¹⁰⁴. » C'est ce que Marcolini appelle un *énoncé performatif*, c'est-à-dire « le point extrême de fusion entre la théorie et la pratique¹⁰⁵ ». L'énoncé est déjà mis en pratique, par conséquent « ce qui est communiqué acquiert un pouvoir exécutoire immédiat¹⁰⁶. » Ce qui est mis en acte, et qui est revendiqué c'est ce que proposait initialement le festival : la libre réappropriation des images. Avec une séquence tirée du film anonyme *ici et là en direct de la lune* c'est :

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ CATASTROPHE, *Op. cit.*, *La nuit est encore jeune*, p. 185.

¹⁰⁴ En annexe : *Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémis*, juin 2018.

¹⁰⁵ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 154.

¹⁰⁶ *Ibid.*

« La réappropriation sauvage, par la technique du cut-up (on retrouve des images de l'adaptation par Cronenberg du *Festin nu* de William Burroughs, co-inventeur, utilisateur et propagateur de la technique du cut-up en littérature mais aussi en cinéma) : images décousues, déconnectées, moment le plus haché, un montage qui semble aléatoire pour en fait déconstruire les lignes du discours officiel ("Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes-musiques – Cassez les images-contrôles – Cassez la machine-contrôle"¹⁰⁷)¹⁰⁸. »

C'est d'ailleurs dans « *l'immédiatisme*, le fait que l'énoncé de la théorie en soit déjà la mise en application, et la compréhension de sa valeur subversive¹⁰⁹ » que Marcolini situe un point de rencontre entre le détournement situationniste et le cut-up de Burroughs. Dans cette séquence détournée, elle-même composée de films détournés, se joue la question de la Réappropriation des images comme de la réappropriation de la communication entre les personnes : « on ne peut pas changer les choses sans les avoir comprise ensemble » dit une voix off. Ce qui permet de « formuler des interrogations sur la fabrique de l'Histoire : c'est l'affectivité qui façonne l'existence ; symbolique ça veut pas dire rien ; réappropriation de la communication comme condition du changement ; comprendre ensemble pour pouvoir changer les choses ; le réel est une construction¹¹⁰. »

On trouve aussi une image d'un marteau qui frappe sur une enclume qui « évoque immédiatement l'interrogation renvoyée par le diamant au charbon chez Nietzsche dans *Crépuscule des idoles ou comment on philosophe avec un marteau*, partie "le marteau parle"¹¹¹ » qui est une source d'inspiration du film et qui met en lumière le sentiment associé à cette correspondance :

« Pourquoi si mous ? Ô mes frères, je vous le demande, moi : n'êtes-vous donc pas — mes frères ?
Pourquoi si mous, si fléchissants, si mollissants ? Pourquoi y a-t-il tant de reniement, tant d'abnégation dans votre cœur ? si peu de destinée dans votre regard ?
Et si vous ne voulez pas être des destinées, des inexorables : comment pourriez-vous un jour vaincre avec moi ?
Et si votre dureté ne veut pas étinceler, et trancher, et inciser : comment pourriez-vous un jour créer avec moi ?
Car les créateurs sont durs [...]
Ô mes frères, je place au-dessus de vous cette table nouvelle : DEVENEZ DURS !¹¹² »

¹⁰⁷ William BURROUGHS, *Nova Express*, 1961-64, Paris: Bourgois, 1994, p. 93.

¹⁰⁸ En annexe : *Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémis*, juin 2018.

¹⁰⁹ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 154.

¹¹⁰ En annexe : *Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémis*, juin 2018.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Friedrich NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles, Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist*, Traduction par Henri Albert, Mercure de France, 1908 Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 12, p. 237-238.

Ainsi le film propose de répondre à la question initialement posée lors du festival en lui adressant un triple constat : Vous prétendez être sauvage, être des durs mais vous êtes mous car la question de la propriété privée n'est pas résolue et résiste à une véritable collectivisation des images ce qui rend notre dialogue difficile. « Le générique annonce d'ailleurs un "désolé et merci" qui traduit parfaitement que la lettre est à la fois provocatrice/revendicatrice¹¹³. »

Dans une séquence on trouve un autre vieillard (un spectateur du festival) en train de danser (par le montage) avec des enfants du film *l'enfant-sauvage* (1970) de Truffaut sur la musique Trap de Kalash criminel *tu sais où nous trouver*¹¹⁴ qui rappelle que « sauvage » rapporte aussi à quelque chose de vindicatif, d'offensif et qui fait le lien par la musique populaire entre les cinéastes sauvages et « les classes dangereuses », le lumpenprolétariat. « Sauvage » c'est aussi aller jusqu'au bout de la logique du festival : réappropriation comme une propagande par le fait. Ainsi le film est une machine d'analyse : quels sont les motifs qui reviennent, qui ont attiré notre attention, qui se recourent ? De quoi était fait le cinéma « sauvage » et qu'est-ce que cela veut dire ? Le film est un manifeste qui apparaît comme « émergence et affirmation d'un corps sauvage qui traverse les âges, corps social molesté, contraint à tous les âges de la vie, malmené mais refusant la domestication, et porteur d'un message vindicatif à l'adresse du festival : "Arrête ton cinéma tu sais où nous trouver ! Sauvage¹¹⁵ !" ¹¹⁶» A travers les images d'un film qui condense des images de guerre et de tirs c'est :

« Le dé-montage qui performe la lutte des images : les images collectivisées par un cinéma de la multitude sont comme les foyers d'une nouvelle lutte qui embrase tout autour d'elle : série de déflagrations/conflagrations qui forge et fonde une nouvelle pratique du cinéma, en réponse à un "état d'urgence" (en finir avec les forts beaux films, la marge, etc.). Avec pour résultat une union des regards vers un crépitement incandescent...

Créer un discours critique sur les films à partir des films mêmes qui sont critiqués, mais aussi proposer une création idéale à partir de ces mêmes films : démontés, déconstruits, défaits pour les embraser et les faire renaître de leurs cendres.

Au final, c'est la dureté qui étincelle (Nietzsche). La création peut jaillir par et pour le collectif enfin réuni¹¹⁷. »

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=6b9BeB9mbY0>

¹¹⁵ Kalash CRIMINEL, *tu sais où nous trouver* : <https://www.youtube.com/watch?v=6b9BeB9mbY0>

¹¹⁶ En annexe : *Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémis*, juin 2018.

¹¹⁷ *Ibid.*



le feu d'un film se propage et devient feux d'artifices dans un autre film.

1.3 depuis nos hauteurs, nous voyons la France entière

Dans *lettre filmée à la France entière*, une voix off au travers du son grésillant d'un talkie walkie nous apprend qu'un « détachement de la multitude » s'adresse à « la France entière ». Ce « détachement de la multitude » est composé de Guilhem Murat et Bilbo Fallais et il s'adresse à un autre groupe de cinéastes dont le nom est *la France entière*.

Rappelons que nous avons vu un film de LFE au festival des cinémas sauvages – *Alléluia* – puis nous avons décidé d'adresser une lettre à ce collectif que l'on trouvait proche de nous.

Nous sommes alors partis deux jours en randonnée dans des lieux symboliques du cinéma de la LFE (les montagnes des Pyrénées), avec seulement une petite caméra et après avoir regardé plusieurs de leurs films ensemble avant de partir, ayant en tête des motifs récurrent de leurs images.



Images de montagne dans le film *Lettre à la France entière* (à gauche) et dans *les Kontré chimérik* un film de la France Entière (à droite)

Ce binôme en randonnée dans la montagne prend au montage un double aspect qui se fait à partir d'un changement de régime d'image. L'image de la petite caméra de mauvaise qualité mise telle quelle représente la réalité de ces deux personnes en randonnée dans la montagne tandis que la même image passée en négatif (comme une vision autre, infrarouge) est l'image de leur imaginaire commun : des guerriers en mission secrète (ils ont par moment des talkies walkies et des fusils), cette transformation, volontairement amateur et « bricolée », qui ne se prend pas au sérieux, est à la fois une moquerie du binôme d'aventuriers récurrent dans les films de la France entière (comme celui de *la buissonnière* (2013) de [Jean-Baptiste Alazard](#))

et une conscience commune de l'appartenance à une génération « sauvage » de la débrouille, « Habitant la pierre au bout d'un chemin de ronce, des cabanes faites de bric et de broc, buvant des cafés chauds, les mains recto-verso contre la fonte d'un poêle au rythme des lumières des saisons¹¹⁸ », d'une époque qui « a fait de nous une génération de combattants, vêtus de pantalons sales, une frontale collée sur le front dès que la nuit tombe. Des combattants informels qui avancent dans la nuit et rêvassent sous la belle étoile¹¹⁹. »

Ce que Tiqqun explique ainsi : « Nous sommes nés dans la catastrophe et nous avons établi avec elle une étrange et paisible relation d'habitude. Une intimité presque. De mémoire d'homme, l'actualité n'a jamais été que celle de la guerre civile mondiale. Nous avons été élevés comme des survivants, comme des machines à survivre¹²⁰. » Cette situation, LFE propose d'en faire une aventure qui est reprise ici : *Le road-movie précaire* à deux sur un scooter (qui rappelle le road-movie dans *la buissonnière* avec une vieille voiture) dans un mouvement frénétique (images filmées depuis le scooter de la route et du soleil) et à travers la France entière c'est-à-dire aussi la France oubliée, la France périphérique des villages et des petites stations essences, la France des ronds-points.



Image de « road trip précaire » dans *la buissonnière*, un film de la France entière (à gauche) et dans le film *Lettre à la France entière* (à droite)



Réalité/imaginaire : passage en négatif dans le film *Lettre à la France entière*

¹¹⁸ [LFE], *Retourne l'invisible*, s.l.n.d. En ligne : <https://lafranceentiere.com/Retourne-l-invisible> [consulté le 19 mai 2019].

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 15.

Tiqun s'explique ainsi : « Nous sommes nés dans la catastrophe et nous avons établi avec elle une étrange et paisible relation d'habitude. Une intimité presque. De mémoire d'homme, l'actualité n'a jamais été que celle de la guerre civile mondiale. Nous avons été élevés comme des survivants, comme des machines à survivre¹²¹. » Cette situation, LFE propose d'en faire une aventure qui est reprise ici : *Le road-movie précaire* à deux sur un scooter (qui rappelle le road-movie dans *la buissonnière* avec une vieille voiture) dans un mouvement frénétique (images filmées depuis le scooter de la route et du soleil) et à travers la France entière c'est-à-dire aussi la France oubliée, la France périphérique des villages et des petites stations essences, la France des ronds-points.

Ainsi, il y a un jeu avec les codes de représentation de *la France entière* avec la reprise de l'univers de leurs films : ces aventuriers de la débrouille dans la montagne. « La France entière vit dans les travers entre le creux des montagnes et leurs sommets et ce qu'elle préfère, c'est la ligne de crête¹²². » La montagne, c'est là où ils vivent, là où ils font leurs films (là où ils se cachent ? semble demander la lettre), l'entrée d'une cabane que les personnages découvrent dans la nuit à la lumière de leurs frontales est peut-être celle de l'ermite, le personnage principal d'*Alléluia*. Comme dans le film *lettre au festival sauvage*, c'est par la mise en commun, ici des motifs et des idées, qu'émerge une forme commune d'appartenance. Avec dérision, ce film dit plusieurs choses :

Nous sommes comme vous : c'est-à-dire un groupe de cinéastes qui ne veut pas être un collectif. En effet, pour le comité invisible, « il n'y a pas à s'engager dans tel ou tel collectif citoyen, dans telle ou telle impasse d'extrême gauche, dans la dernière imposture associative. Toutes les organisations qui prétendent contester l'ordre présent ont elles-mêmes, en plus fantoche, la forme, les mœurs et le langage d'états miniatures », il vaut mieux « [...] ne rien attendre des organisations, se défier de tous les milieux existants et d'abord d'en devenir un¹²³ ». Donc un groupuscule, une bande, dans la tentation de l'absolu : ne pas avoir de limite d'espace ou de personne : la multitude ou la France entière. Nous sommes comme vous à la recherche de cet absolu dans les hauteurs de la pensée (la ligne de crête) et nous, « prolétariat intellectuel [...] en rupture avec le haut de la hiérarchie sociale¹²⁴ » avons une référence

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Texte manuscrit de présentation de *La France entière*. En ligne : <https://lafranceentiere.com/WHAT> [consulté le 19 mai 2019].

¹²³ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 85-86.

¹²⁴ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *A nos amis*, p. 183. En 2040, selon « les oracles de la DATAR, organe qui prépare et coordonne l'action gouvernementale française en manière d'aménagement du

commune : « un jour un chaman lui a dit [à la France entière] "on ne peut pas rester toujours sur les sommets, il faut savoir redescendre"¹²⁵ », le « chaman » nous le connaissons aussi et il dit « je peux maintenant redescendre auprès de mes amis et aussi de mes ennemis¹²⁶ ! ». Sommes-nous amis ou ennemis ? En tout cas, notre « amour impatient déborde à flots, il veut descendre, s'épandre, s'abîmer. Des montagnes silencieuses et des orages de la souffrance mon âme descend en mugissant dans les vallées. Et que mon fleuve d'amour se jette dans le non frayé ! Comment un fleuve au bout du compte n'aboutirait-il pas à la mer¹²⁷ ».

Fédérons-nous : La voix du talkie walkie (tel « le mugissement tombant d'un haut rocher¹²⁸ ») dit depuis le sommet où a grimpé le « détachement de la multitude » et sur une image d'un village dans la vallée : Nous sommes « pour la fédération des cinéastes désespérés et joyeux. » Mais si cet énoncé est un « support de désir », un énoncé créateur correspondant qui constitue « les conditions, non pas de leur unification [des cinéastes désespérés et joyeux], mais d'une multiplication¹²⁹ » c'est aussi parce que c'est un « énoncé en rupture », il dit ; attention, ne vous trompez pas : l'époque est dangereuse pour les groupuscules, et le danger vient aussi de l'État : le motif de l'Hélicoptère qui est présent dans le film *la buissonnière* est repris en tant que motif d'une génération ; l'hélicoptère est la menace surplombante de la force armée de l'État qui est présent lors des grandes manifestations ou des opérations militaires comme les expulsions de la ZAD :

« Des escadrons s'approchent de nos terres en marge,
Hélicoptère au matin
j'entends déjà les sommations les charges
Bientôt la violence de l'État sur nous va s'abattre
Ne nous décourageons pas malgré ses ravages
Défendons la ZAD encore une fois¹³⁰ ».

L'aventure est avant tout politique semble dire le film. Ou pour le dire avec un slogan emblématique de Mai 68 : *Une société qui abolit toute aventure, fait de l'abolition de cette société la seule aventure possible.*

territoire, "la classe moyenne sera devenu moins nombreuse". "Ses membres les mieux lotis constitueront la fraction inférieure de l'élite transnationale", les autres verront "leurs modes de vie se rapprocher de plus en plus des classes populaires", cette armée ancillaire" qui "pourvoira aux besoins de l'élite" et vivra dans des quartiers dégradés cohabitant avec un "prolétariat intellectuel" en attente d'intégration ou en rupture avec le haut de la hiérarchie sociale. »

¹²⁵ Texte manuscrit de présentation de La France entière. En ligne :

<https://lafranceentiere.com/WHAT> [consulté le 19 mai 2019].

¹²⁶ F. NIETZSCHE, *Op. cit.*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 110 -111.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Gilles DELEUZE, *Op. cit.*, *L'île déserte*, p. 277.

¹³⁰ Anonyme, « il y a un an débutait l'expulsion de la ZAD », *Lundimatin*, n°185, 9 avril 2019. En ligne : <https://lundi.am/Il-y-a-un-an-debutait-l-expulsion-de-la-ZAD> [consulté le 19 mai 2019].

2. Solidarité des existences : Seul.e.s face au monde nous ne sommes rien.

Signé X, *lettre à un camarade*, 2018

Guilhem Murat, *pensées depuis la vie (Françoise)*, 2018

J'ai réalisé avec l'aide de Flora Souchier *Lettre à un camarade* quelques mois après l'écrasement militaire de la ZAD de Notre-Dame des landes au printemps 2018¹³¹. Le film s'adresse à un camarade dont la main a été arrachée par une grenade dans les derniers jours des expulsions¹³². Ce film-lettre est une manière de lui témoigner notre soutien, de faire perdurer après la défaite militaire la solidarité entre les corps qui règne effectivement dans les combats. Ici le cinéma sous sa forme de correspondance est une manière de résister à la séparation des corps par le pouvoir qui brise les espaces de solidarité (en détruisant les espaces de vie à la ZAD) et qui mutile les corps. Cet ennemi qui brise « les attaches où un groupe trouve les moyens de produire d'un même mouvement les conditions de sa subsistance et celles de son existence » qui « ruine toute communauté », qui « sépare les groupes de leurs moyens d'existence et des savoirs qui y sont liés : c'est la raison politique [du capitalisme] qui commande l'incursion de la médiation marchande dans tous les rapports¹³³ ». Pour lui faire face nous avons besoin, « d'établir les solidarités matérielles qui nous permettent de tenir¹³⁴ » et les solidarités existentielles et esthétiques. Cette organisation matérielle et existentielle commune peut servir également nos pratiques artistiques, les rendre plus libres tant qu'elles se tiennent éloignées du commerce, loin des contraintes du marché de l'art ou de l'industrie du cinéma. Par ailleurs, la constitution en puissance, si l'on se rappelle avec Deleuze que la puissance est puissance d'être affecté, est en cela « un principe essentiellement plastique¹³⁵ » c'est-à-dire qu'elle « permet constamment l'émergence de formes, donc ça nous intéresse, » la puissance pour Nietzsche, à travers Deleuze et répété par Didi-Huberman est « créatrice et donatrice¹³⁶. » Ainsi le film sous la forme d'une lettre-filmée est une offrande, un message de soutien qui porte en lui l'émergence d'une forme commune d'appartenance à un corps

¹³¹ Pour en savoir plus lire Journal de guerre NDDL (avril-mai 2018) : <https://lundi.am/Journal-de-guerre-NDDL-avril-mai-2018>

¹³² Anonyme, « Les amis du manifestant mutilé à la ZAD témoignent », Lundimatin, n°147, 1^{er} Juin 2018. En ligne : <https://lundi.am/Les-amis-du-manifestant-mutile-a-la-ZAD-temoignent> [consulté le 19 mai 2019].

¹³³ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 28.

¹³⁴ *Id.*, p. 32.

¹³⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

¹³⁶ *Ibid.*

politique. Le cinéma de correspondance est alors un rempart contre l'isolement existentiel qui, une fois séparé.e.s, isolé.e.s, nous met à la merci des institutions coercitives comme la prison, l'hôpital psychiatrique et l'exploitation salariale.

2.1 Pillons camarades, pour un « communisme cinématographique¹³⁷ ».

Ce film a été entièrement réalisé avec des images récupérées sur internet, des images de l'histoire du cinéma. De la même manière qu'il « y a de l'argent à aller chercher pour la commune, aucunement un devoir de gagner sa vie. Toutes les communes ont leurs caisses noires. Les combines sont multiples [...] ce qui est important de cultiver, de diffuser c'est cette nécessaire disposition à la fraude¹³⁸ », dans le cinéma il est important de cultiver la disposition au pillage sur internet. Le pillage est un autre aspect de la mise en commun dont nous parlions plus haut. A ce propos c'est le collectif Catastrophe qui en parle le mieux :

« Rien n'est original. Pille partout ce qui résonne avec tes inspirations ou qui nourrit ton imagination ; dévore les vieux films, les nouveaux, la musique, les livres, les tableaux, les photos, les poèmes, les nuits, les conversations improvisées, l'architecture, les ponts, les signaux de rue, les arbres, les nuages, les cours d'eau, les lumières et les ombres ; sélectionne seulement quand tu pilles, ce qui parle directement à ton âme [...] Et ne perd pas de temps de t'inquiéter d'avoir volé – célèbre ça si tu aimes ça. Dans tous les cas, souvient toi : l'important ce n'est pas où tu as pris les choses mais où tu les emportes¹³⁹. »

Ce texte rappelle également ce que Marcolini appelle « l'éloge du plagiat¹⁴⁰ » fait par Debord et Wolman dans le *mode d'emploi du détournement* paru en 1956 dans la revue *les lèvres nues* :

« Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux [...] Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toute les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations [me refusant de porter le cynisme au point de coller à cette phrase un petit numéro de note de bas de page, je choisis de prendre le risque de ne pas la référencer précisément] ».

¹³⁷ En référence au « communisme littéraire de Guy DEBORD et Gil J WOLMAN in « Mode d'emploi du détournement », *les lèvres nues* n°8, mai 1956, p. 5.

¹³⁸ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 94.

¹³⁹ CATASTROPHE, *Op. cit.*, *La nuit est encore jeune*, p. 148.

¹⁴⁰ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 146.

Cette pratique du détournement qui s’empare « à volonté des textes déjà écrits pour en créer de nouveaux, sans référence aux auteurs originels, procède en effet à la dissolution en actes de la propriété privée en matière littéraire¹⁴¹ » et fonde la base d’un « communisme littéraire » dont parle Debord. Ce qui entraîne « la disparition de la propriété privée des mots et du langage ». Comme dans les communes (ou les conseils ouvriers) qui sont les lieux de la « réalisation de la communication directe active, où finissent la spécialisation, la hiérarchie et la séparation¹⁴² », le détournement fait « irruption dans la production littéraire : une multitude turbulente qui s’introduit de force dans les anciennes superstructures culturelles pour les détruire ; la voix plurielle, polyphonique, des foules privées de langage, qui vient bouleverser la machinerie communicationnelle du pouvoir avec son privilège de la parole, son expression spécialisée, hiérarchisée, unilatérale et monotone¹⁴³. » Et Debord le dit lui-même dans son *mode d’emploi du détournement*, c’est « dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté¹⁴⁴. » Paradoxalement, la seule chose que je savais de ce frère d’arme qui a perdu sa main à quelques pas de moi dans un champ à la ZAD est « qu’il aimait le cinéma », c’était alors un parfait prétexte pour ce film : chercher à lui témoigner mon soutien avec des extraits de films, en détournant le cinéma que j’aime, c’est l’histoire du cinéma qui nous relira pensais-je.

2.2 Ce grand corps, ce grand corps aux multiples mains

Dans ce film, l’histoire du cinéma est découpée, mutilée, des extraits lui sont arrachés autour de deux motifs : des champs et des mains ; qui font le corps du film *lettre à un camarade*. Par-dessus ces images pillées sur internet, on peut entendre une voix off masculine et une voix féminine. Des mains sont extraites des mains des grands auteurs de cinéma (Godard/Hitchcock) pour remplacer la main perdue, et des champs pour évoquer la ZAD qui sont récupérés chez Herzog, dans un film italien *io non ho paura* (2003) de Gabriele Salvatores ou encore dans *Loin du Vietnam* (1967) un film collectif coréalisé par Chris Marker. Par exemple, on peut voir des soldats vietnamiens camouflés dans les herbes : ceux qui se battent pour un territoire qu’ils défendent et dans lequel ils vivent. Ces histoires du

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1996, thèse n°116.

¹⁴³ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 160.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 16.

cinéma, car on trouve aussi une image mythique du cinéma dominant, *Gladiator* (2000) réalisé par Ridley Scott, où le héros qui pense à sa famille avant la guerre passe sa main dans le blé, sont mises au service d'une petite histoire celle d'un jeune homme de 21 ans mutilé par la police, celle d'une lutte spécifique : la ZAD de Notre-Dame des landes. Le cinéma sert à écrire un message de solidarité précise. « Nous faisons ce film comme une lettre, elle s'adresse à nous tous, nous sommes une grande famille » dit la voix off féminine, le cinéma sert à écrire une lettre à nous tous, le corps politique, à l'écrire avec des images et des sons issus de l'histoire du cinéma. N'est-ce pas aussi cela le cinéma ? Créer en s'appropriant, citant, en modifiant et en prolongeant la fiction de départ. C'est en tout cas ce que fait Godard dans *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988) dont on trouve un extrait. Une méthode qui est d'ailleurs chère à Godard, son travail étant d'une grande richesse hypertextuelle : parsemé de citations, transformations, reprises d'œuvres cinématographiques, littéraires et autres, dans un processus que Georges Didi-Huberman définit comme une référence en même temps qu'une « irrévérence¹⁴⁵. ». « Nous faisons ce film comme un poème, il t'est adressé » nous dit la voix off masculine. Le film, s'il est public est avant tout adressé à *toi*, il est un message de solidarité à toi, notre camarade. Ce film a été fait avec une complicité particulière : « askip tu aimes cinéma, je me demande lequel » ou encore « le 22 mai nous étions dans la bataille, peut-être étions-nous à côté, camarade. » peut-on entendre. *Lettre à un camarade* raconte avec l'Histoire notre histoire. Un poème en image c'est peut-être ce qu'écrivait Pierre Reverdy en 1918 : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹⁴⁶. » Or, la poésie « doit être faite par tous¹⁴⁷ » selon le mot d'ordre de Lautréamont. Dans ce sens, le détournement de films de l'histoire du cinéma participe à ce que Debord appelle un communisme littéraire, car il « autorise une rupture radicale avec l'idéologie de la créativité régnant dans les sociétés capitalistes¹⁴⁸ » et par sa simplicité technique « offre à tout le monde les moyens de produire une œuvre littéraire et artistique¹⁴⁹. » D'ailleurs, dans ce film qui est un collage d'extraits de films, on se demande : qu'est-ce que le cinéma ? « Pour moi » dit la voix off « faire un film c'est écrire avec des

¹⁴⁵ George DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire : Tome 5, Passés cités par JLG*, Paris : les éditions de minuit, 2015.

¹⁴⁶ Pierre REVERDY, « L'image », *Nord-sud*, n°13, mars 1918, propos recueilli dans Op. cit., Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste*, p. 156.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 152.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

images et des sons », le cinéma, faire des films, semble nous dire le film avant d'être un processus technique (qui peut-être du simple pillage), c'est surtout voir des films. Faire du cinéma c'est avant tout une communisation de nos manières de voir. La question est aussi : pourquoi on fait un film ? Pour répondre à une nécessité, celle par exemple de soutenir et de témoigner d'une solidarité. Pour cela on cherche à replacer la lutte de Notre-Dame-des-landes dans une Histoire plus large en passant par Garrel et Mai 68 ou par Chris Marker avec *Le Fond de l'air est rouge* (1977) qui, en reprenant ces titres replace la ZAD dans une Histoire plus vaste de la lutte, parfois victorieuse (première partie : *les mains fragiles*) ou défaite (Partie 2 : les mains coupées). Le film *Actua 1* (1968) de Philippe Garrel permet de dire qu'il n'y a rien à regretter, sur des images de Mai 68, une voix off dit : « ceux qui viennent au monde pour ne rien changer ne méritent ni égards ni patience ». Contre les médias dominants et la police qui essayait de faire passer cette mutilation comme un accident arrivé à cause de l'inconscience¹⁵⁰ du mutilé, contre ce que Alain Brossat appelle la violence médiatique, « ce ne sont pas seulement les mots qui blessent, les mots du mépris, de l'arrogance, de l'animosité, de ce qu'il faut bien appeler *la haine de classe* [...] autant de formules à l'emporte-pièce destinées à faire oublier que ce sont les manifestants qui, et de loin, paient le plus lourd tribut des "violences", c'est-à-dire, en tout premier lieu, de l'emploi par la police d'armes de guerre civile et de la mise en œuvre d'une "violence disproportionnée"¹⁵¹ », le cinéma apparaît comme un rempart contre la culpabilité et l'isolement. Nous ne sommes pas seuls, dit le film, alors que des mois sont passés depuis les expulsions et que beaucoup ont quitté la ZAD après la défaite. « En te mutilant, l'armée nous mutilait, nous ce grand corps, ce grand corps aux multiples mains » dit la voix off sur des images de foule révoltée des années 1970 issues du film de Marker. Ce grand corps, on le voit dans l'image, aux multiples mains issues d'une multitude de films, ce sont ces poings levés des opprimé.e.s à travers l'histoire, ce sont les larmes de la foule à l'enterrement de Togliatti filmé par Pasolini dans *Uccellacci e uccellini* (1966). Le film se termine avec des séquences du film *io non ho paura* (2003), Gabriele Salvatores, dans les champs ensoleillés du sud de l'Italie où un enfant en porte un autre qui voit mal et ne peut pas marcher (car il a été kidnappé et séquestré par les adultes dans un trou dans le sol), ils se roulent en riant dans le blé et celui qui portait l'autre lui prête son jouet, on voit sa main en gros plan, « nous restons main dans la main » dit la voix off, « d'ailleurs, les

¹⁵⁰ A titre d'exemple l'express se focalisait sur le fait que Maxime aurait voulu ou non relancer cette grenade : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/nddl-le-blesse-de-la-zad-nie-avoir-voulu-lancer-la-grenade_2011347.html [consulté le 19 mai 2019].

¹⁵¹ Alain BROSSAT, « de la violence médiatique », *Lundimatin*, n°175, 22 janvier 2019. En ligne : <https://lundi.am/De-la-violence-mediatique> [consulté le 19 mai 2019].

nôtres sont les tiennent si tu en as besoin ». La fin du film, qui est rempli d'espoir, fait aussi écho au lien entre le deuil et le désir dont parle Didi-Huberman : « perdre nous soulève, après que la perte nous a terrassés. La perte nous terrasse. Et peut-être qu'il se passe quelque chose de tel que perdre nous soulève. Tel que perdre nous ferait désirer après que le deuil nous a immobilisés¹⁵². » Car pour lui, en se référant à Freud, « porter plainte¹⁵³ » c'est « la transformation d'une passion subie en une passion agie¹⁵⁴ » et porter plainte c'est réclamer justice et le résultat, comme dans le film *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Eisenstein, où la révolte part d'une plainte devant un mort, c'est le processus révolutionnaire...



Multiplés mains dans *Lettre à un camarade*

2.3 Depuis la vie, correspondre au-delà de la mort.

Toujours à propos de la relation deuil/désir, Didi-Huberman commente un livre de Pierre Fédida qui s'intitule *L'absence*, il en extrait cette phrase : « Le monde est agi d'une mobilité nouvelle, dès lors que la mort tient tout à coup son évidence, d'un jeu qui en accomplit symboliquement le désir¹⁵⁵ ». C'est un peu ce sentiment qui me poussait à réaliser le film *pensées depuis la vie (Françoise)*. Ce très court film a été fait après la mort de Françoise, une amie proche de la Tribu, qui s'est suicidée après un séjour en hôpital psychiatrique. En pensant à elle, je retrouvai une image dans le disque dur commun d'une résidence artistique au Luxembourg¹⁵⁶, un rush pris hors du tournage du film où nous avons une discussion sur la vie. Une partie de la Tribu partait au Luxembourg pour son enterrement, comme je ne pouvais pas y aller, cette image retrouvée était l'occasion de faire un petit film-hommage. Le film est une lettre de soutien adressé au groupe à travers une image de Françoise faite durant cette résidence. L'image prend de l'importance avec la mort, elle devient une archive et permet que

¹⁵² Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Voir la résidence au Luxembourg dans la deuxième partie de la recherche.

Françoise, depuis la vie, s'adresse à nous au-delà de la mort. Ce souvenir collectif issu de notre caisse commune d'image est aussi l'occasion d'un message sous la forme de titres, un message politique depuis la solitude (mouette seule dans le ciel) à la multitude (groupe épars d'oiseaux) : Seul.e.s face au monde nous sommes si fragiles, ensemble nous avons de la force. Freud, rapporté par Didi-Huberman, nous explique que : « la perte suscite un mouvement psychique fondamental, là, contre cette perte, s'élève une rébellion compréhensible¹⁵⁷ », si le désir peut produire une « psychose hallucinatoire¹⁵⁸ » qui refuse la mort il peut aussi produire « des effets de réalité [et donc amener à] se révolter contre certaines contraintes du monde qui ont amené à la mort¹⁵⁹ ». Pour le film, la mort de Françoise n'est pas sans rapport avec la politique (notamment du rôle joué par l'institution de l'hôpital psychiatrique dans la mort de Françoise) et doit être pris comme un exemple du danger de l'isolement et par là même des bienfaits de la commune et de l'intérêt de la solidarité des existences ; notamment grâce au cinéma.

¹⁵⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

Transition : Film de famille, le cinéma-cérémonie

Guilhem Murat, Léa Murat, Sonia Petit, *Dialogue avec la vie (Hélène)*, 2018

J'ai fait ce film après la mort de ma grand-mère avec une partie de ma famille, la veille de son enterrement. Comme dans *lettre à un camarade et pensée depuis la vie (Françoise)* le film s'adresse à un espace de solidarité précise : ici, la famille ; et il adresse un soutien, un message de solidarité à ce groupe face à la mort. (Ici le groupe est face à la mort naturelle tandis que dans *lettre à un camarade* le groupe est face à la guerre, à la mutilation). En cela, le film se pose la question de comment représenter la mort : il y a un autoportrait où je tiens une caméra face à un miroir, sur cette image sont incrustées des images de guerre, d'explosions, où la bombe atomique devient une larme. L'ambiguïté de la condition humaine, disait Simone de Beauvoir, est que « tout mouvement vivant est un glissement vers la mort¹⁶⁰ », mais ce mouvement vers la mort, n'est-ce pas justement le mouvement de la vie ? C'est cela qui relie le regard de la vieille femme et de l'enfant, ils regardent vers l'avenir, c'est-à-dire vers la mort. Le film se demande ce qu'est l'image de la vie : c'est peut-être l'incarnation (par surimpression) de la jeunesse dans la vieillesse, grâce à l'image d'archive, la photo de famille où le visage de notre grand-mère se superpose à nos visages.

« Abandonner le passé à la nuit de facticité, c'est une manière de dépeupler le monde ; je me méfierais d'un humanisme trop indifférent aux efforts des hommes d'autrefois [...] Affirmer le règne humain c'est reconnaître l'homme dans le passé comme dans l'avenir [...] Il faut essayer de reprendre à notre compte, à travers nos projets vivants, cette liberté qui s'est engagée dans le passé et de l'intégrer au monde présent¹⁶¹. »

C'est pourquoi ce film de famille ne peut pas se contenter de photos mises bout à bout. L'archive de famille – qui ici est mise en commun pour servir de matériau au film – ne peut rester tel quel, puisque « on n'aime pas le passé dans sa vérité vivante si on s'obstine à en maintenir les formes figées et momifiées. Le passé est un appel, c'est un appel vers l'avenir¹⁶² ». Or, « l'avenir, c'est le sens défini d'une transcendance singulière et il est si étroitement lié au présent qu'il compose avec lui une seule forme temporelle¹⁶³ ». En ce sens, le film n'est pas tourné vers le passé bien que son sujet soit la mort. « La perte qui nous accable d'abord, peut aussi par la grâce d'un jeu, d'un geste, d'une pensée, d'un désir, d'une

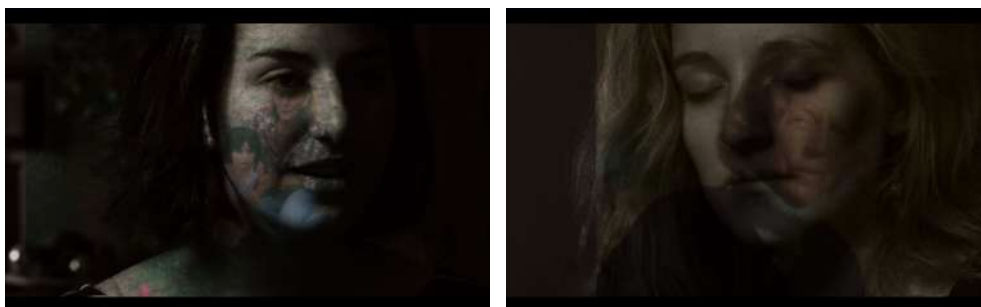
¹⁶⁰ Simone DE BEAUVOIR, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris : Gallimard, 2003, p. 158.

¹⁶¹ *Id.*, p. 115-116.

¹⁶² *Ibidem*, p. 118.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 144.

œuvre, la perte peut aussi soulever le monde entier¹⁶⁴. » Cela se traduit ici par le fait que si le film est un message de solidarité, un outil de fédération, il est aussi un moyen (dans l'acte de création) de vivre le deuil car il a été, rappelons-le, réalisé par les membres de cette famille. Mais peut-être que le plus important dans ce film intervient au niveau de la monstration : ce film a été projeté lors de la cérémonie d'enterrement. Alors que le cercueil reposait dans la grange avec les outils de ma grand-mère, nous avons disposé un écran et des chaises devant lui. Comme ma grand-mère était non-croyante, il n'y avait pas de rituel particulier, le cinéma, la projection sont devenus ce rituel d'enterrement. À ce moment le film devient un hommage, une prière et le cinéma une cérémonie familiale.



Surimpression dans le film *Dialogue avec la vie* (Hélène)

CONCLUSION de la première partie :

Dans le premier chapitre, nous avons pu voir comment le film, par l'utilisation du journal de bord et du dialogue filmique est, tout en étant au plus proche du mouvement de l'existence individuelle, un acte de révélation et de formation de la collectivité. Le cinéma, notamment au travers du ciné-club comme lieu de la communisation des manières de voir est alors une machine à créer des liens visuels entre les membres d'une communauté. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu comment le film, avec la mise en commun des images, des motifs et des idées devient un support d'écriture et sa matière même à via les lettres-filmées (d'appel à fédération ou de solidarité). Dans cette partie nous voyons que par la mise en commun des manières de voir, des images, motifs et idées, le cinéma devient un langage commun et un langage populaire, c'est-à-dire une expression vitale, directe et collective d'où peut émerger une forme commune d'appartenance. Dans la deuxième partie nous verrons comment le film à travers l'acte de création est un *mode d'être ensemble*, une manière pour le groupe de *vivre ensemble* à travers le cinéma.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, Georges DIDI-HUBERMAN, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

DEUXIÈME PARTIE Fabriquer, vivre, penser

Dans cette partie, nous allons voir comment le cinéma est un *mode d'être ensemble*, un « vivre ensemble¹⁶⁵ » pour les différents niveaux de collectifs que nous essayons de décrire dans cette recherche. D'abord pour la Tribu puis pour le couple et enfin pour le groupe politique. Nous verrons comment le cinéma *fabriqué* collectivement lors de résidences autogérées est une recherche de vivre sans forme de pouvoir. À l'aide de l'analyse des films issus de ces résidences et de l'analyse des dispositifs cinématographiques mis en place nous essayerons de voir comment *faire* du cinéma peut être émancipateur.

Chapitre 1 – Réussites et échecs des "résidences autarciques" : La dialectique du cinéma expérimental

Après la série de films réalisés en 2016 (*Jolie routine/Jolie contine...*) que nous avons analysés dans le premier chapitre de la première partie et qui étaient à l'origine de la révélation de la Tribu en tant que groupe, nous analyserons dans ce chapitre deux films produits et réalisés par la Tribu lors de résidences au Maroc (2016) et au Luxembourg (2017). Nous verrons comment le cinéma est alors un *mode d'être ensemble* pour le groupe au travers des dispositifs de tournage et de montage en situations. Nous verrons ces deux exemples de "résidences autarciques" en essayant d'y déceler des mécanismes émancipateurs et à l'inverse aliénants. C'est en cela que nous cherchons, dans ce chapitre, à mettre au jour les échecs et les réussites de ces deux résidences. Bien entendu, cette analyse est celle d'un processus en mouvement et ne prétend pas être la conclusion d'une recherche qui continue à être expérimentée – par exemple, un film *Ikaria* (2018), qui échappe à notre corpus car il n'est pas terminé, a été réalisé lors d'une nouvelle résidence de la Tribu en Grèce en 2018 et apporte son lot de nouveaux questionnements.

¹⁶⁵ Nous avons conscience que l'utilisation de ce terme est à la mode dans les institutions publiques, les politiques urbaines et culturelles les plus détestables. Il renvoie ici exclusivement à la recherche de Roland Barthes dans son cours au Collège de France (1976-1977) : *Comment vivre ensemble*.

1. Utopie dans les sables marocains

Signé X, *Orient imaginaire*, 2016

Dans la première partie du premier chapitre, nous analysons des films réalisés dans le cadre de la Tribu, où la collocation est le lieu depuis lequel se développe un *vivre ensemble* autour du cinéma (à titre d'exemple, une pièce de l'appartement était dédiée au ciné-club). C'est que, avec Roland Barthes, nous prenons « le vivre ensemble comme fait essentiellement spatial (vivre dans un même lieu). Mais à l'état brut le vivre-ensemble est aussi temporel¹⁶⁶ », il s'agit donc d'étudier le *vivre ensemble* dans un espace-temps. Or, au moment où nous réalisons ce film *L'Orient imaginaire*, certains d'entre nous quittent la collocation, d'autres y arrivent (pour ma part j'ai déjà quitté la collocation en 2015) et se crée une multitude de collocations, d'espaces de vie collective, des *communes* ayant des liens entre elles : il y aura le *MCC* à Lille, le *Chalet* à Paris, le *Peuchèrchoir* à Marseille... Si la Tribu continue à être un espace identifiable de *vivre ensemble*, c'est que la collocation est un lieu d'accueil, de passage, de réunion mais aussi parce qu'elle se donne de nouveaux espace-temps de vie et de création collective : les résidences.



Triporteur de la Tribu pendant le tournage de *L'orient imaginaire* à Sidi Kaoki.

¹⁶⁶ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris : Seuil, 2002, p. 36.

1.1 Sidi Kaouki : contexte psychogéographique

« La *psychogéographie* se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigations, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte¹⁶⁷. »

Nous avons réalisé ce film *Orient imaginaire* à Sidi Kaouki, un village au sud d'Essaouira au Maroc. Nous avons loué dans ce petit village éloigné des grands chemins touristiques une maison simple avec deux pièces et le sol en terre battue. La maison se trouvait sur une piste à mi-chemin du village berbère au Nord et de la côte plus européenne où se concentrent autour du marabout de Sidi Kaouki (qui accueille tous les ans au mois d'août les berbères pour leur pèlerinage) quelques restaurants, hôtels (existants depuis les années 1990), un bar clandestin et un poste de la gendarmerie royale. Ce village fut découvert par les hippies dans les années 1970 puis par les surfeurs et « depuis 15 ans, le tourisme s'y est fortement développé » selon info tourismes Maroc¹⁶⁸. C'est un village qui réunit différentes populations : des habitant.e.s dont le mode de vie est plus traditionnel (village berbère sur les hauteurs et village de pêche du Cap Sim) ; quelques touristes internationaux spécifiques qui viennent pour l'héritage hippie ou pour le surf – bien que dans la saison où nous étions (en septembre) il ne reste que de rares touristes connaisseurs, où des blancs qui vivent depuis longtemps au village. La partie côtière du village attire également un *lumpenprolétariat* marocain qui vit du commerce et des arnaques, du deal ou du tourisme sur la plage, mais aussi des intellectuels ou artistes marocains en rupture avec la société marocaine qui viennent ici pour retrouver la nature et échapper à la ville ou à l'exil (par exemple un de nos amis, Moustafa, refusant de partir travailler en Europe après ses études s'occupe d'un élevage de chevaux à Sidi Kaouki). Autour du village, il n'y a que la nature, forêts d'arganiers et dunes de sable sur des kilomètres. C'est dans ce contexte psychogéographique¹⁶⁹ que nous (la Tribu) invitons en connaissance de cause des ami.e.s français.e.s. Nous avons aussi acheté un triporteur qui nous permettait d'être autonomes dans nos déplacements, parfois de faire le taxi pour d'autres habitant.e.s, de s'intégrer socialement (le triporteur est une machine typique locale

¹⁶⁷ Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n°6, septembre 1955 in Patrick MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste*, p. 81.

¹⁶⁸ Voir : <https://www.officetourismemaroc.com/lieu-insolite/sidi-kaouki-maroc-lieu-insolite-tourisme-maroc> [consulté le 19 mai 2019].

¹⁶⁹ Dont l'analyse est scientifiquement insuffisante mais qui permet au lecteur de replacer ce qui suit dans son contexte.

contrairement à la voiture de location. Comme il ne marche qu'une fois sur deux, il faut le réparer et la réparation d'un triporteur suscite la passion des foules). L'utilisation du triporteur conditionnait tous nos déplacements comme des *aventures*, en ce que le triporteur plus qu'une voiture met le corps en péril (parce que sa conduite est illégale et dangereuse...). Il fut vite pour nous un symbole de notre expérience à Sidi Kaouki :

« Toute mise en question des limites individuelles, des frontières tracées par la civilisation peut s'avérer salvatrice. Une certaine mise en péril des corps accompagne l'existence de toute communauté matérielle : lorsque les affects et les pensées ne sont plus assignable à l'un ou à l'autre, lorsqu'une circulation s'est comme rétablie, dans laquelle transitent, indifférents aux individus affects, idées, impressions et émotions¹⁷⁰. »

1.2 Résidence autarcique



Réunion collective à Sidi Kaouki durant la résidence du perchoir.

En nous appuyant sur ces différents éléments épars de contexte puis sur l'analyse filmique, nous pouvons essayer de décrire ce que nous avons appelé *résidence*. D'abord, *résider* est une volonté autarcique. Aller dans ce village fut pour nous un moyen de nous retrouver loin de notre mode de vie habituel. Cette retraite loin de la ville et de son mode de vie était une recherche autarcique (du grec *Autarkeia* : l'état de celui qui se suffit à lui-même) autrement dit « la vie du groupe sur lui-même et par lui-même¹⁷¹ ». Selon Barthes, un « Groupe en état de vivre ensemble autarcique est une sorte de superbe, d'auto-contentement¹⁷² » qui se

¹⁷⁰ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 43.

¹⁷¹ Roland BARTHES, *Op. cit.*, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, p. 70.

¹⁷² *Ibid.*

caractérise par une « intra dépendance forte¹⁷³ » et est dominé par un « sentiment d'existence absolue¹⁷⁴ ». Cet inclinaison à la retraite, cet éloignement du monde en recréant une structure collective-individualiste est proche de ce que Barthes appelle l'Anachorèse :

« Solution individualiste à la crise du pouvoir. Je fuis, je nie le pouvoir, le monde, les appareils ; je veux créer une structure de vie qui ne soit pas un appareil de vie. D'où l'acte symbolique de rupture : *anachôrein* = refuser le pouvoir, objecter au pouvoir (ne serait ce qu'aux autres, comme pouvoir)¹⁷⁵. »

Rappelons que les évènements politiques de l'année 2015-2016 en France étaient particulièrement violents : une série d'attentats terroristes revendiqués par des islamistes frappent le territoire français (Le 7 janvier 2015 deux individus « assassinent douze personnes dans les locaux de *Charlie Hebdo*, à Paris¹⁷⁶ » ; le 8 janvier, un autre terroriste tue deux personnes à Montrouge puis prend en otage les clients d'une superette casher à la porte de Vincennes à Paris et tue quatre des otages. Le 13 novembre 2015, « trois attaques simultanées devant le Stade de France, à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), dans la salle du Bataclan et devant des terrasses de cafés à Paris¹⁷⁷ »...) La réponse politique de la France est l'établissement de l'Etat d'urgence, la dérive sécuritaire et policière de l'Etat et l'augmentation de « la guerre contre le terrorisme ». Par ailleurs, au printemps 2016, émerge un mouvement contestataire (ouvrier, étudiant, citoyen) contre la loi travail caractérisé par l'occupation d'université, les nuits debout, de grandes manifestations, de nombreuses émeutes et une répression policière brutale. Ce que nous fuyions était alors des structures de contrôle et de pouvoir particulièrement puissantes. La répression féroce que nous avons subis lors du mouvement étudiant et un racisme structurel en plein essor (qui peut-être influença notre choix d'une terre d'Islam comme résidence).

Nous fuyions en fait la société occidentale. Cette société qui se caractérise tant par la biopolitique que par la domination voire la disparition de la nature vivante et/ou non transformée par l'homme, par l'exploitation capitaliste de la Nature¹⁷⁸.

Ce qui nous frappa, c'est le rapport à la réalité si intense que nous avons vécu dans cette expérience, d'où nous avons puisé beaucoup de force et dont provient sûrement la richesse de

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Id.*, p. 71.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 58-59.

¹⁷⁶ Voir : https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/03/23/dix-attaques-en-france-depuis-trois-ans_5275424_1653578.html

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ En prenant exemple sur Marcel Conche (dans *présence de la Nature*, PUF, 2001, p. 51.), j'écris « Nature » avec une majuscule lorsque je souhaite parler non pas de la nature d'une chose, au sens d'essence, mais au sens absolu, comme ensemble des choses.

ce film. Un mois après, nous pouvions constater les bienfaits de cette relation avec la nature (nourriture ; air ; activités physiques...) dans notre corps et notre esprit. En effet, cette relation privilégiée au réel doit beaucoup à la dé-médiation de la Nature : le fait que nous n'utilisons pas nos objets-dispositifs comme le téléphone ou l'ordinateur nous rendait plus disponibles, le fait qu'il n'y ait pas de lampadaires dans les rues nous obligeait à voir la nuit ; qu'il n'y ait pas de ville, à entendre le silence, le fait qu'il n'y ait pas de route ou de transport, à marcher ou à conduire des machines comme le triporteur. Une partie du film parle de cette joie de vivre. Cette force d'exister est exposée dans une partie film : Après un panneau annonçant « attention feu, explosion », une rupture dans la continuité sonore et visuelle est opérée, on peut voir l'écran devenir entièrement rouge puis noir, une chanson joyeuse se lance (on dirait un générique), puis s'enchaînent rapidement des images courtes en 4/3 sous la forme de visions éclair de brefs « moments de vies ». Ce montage aléatoire d'images, met en présence du véritable sujet du film : notre joie d'être ensemble et témoigne le plus fidèlement de nos transes sauvages. L'une d'entre elle est un moment où un ami berbère est à l'arrière du triporteur et parle *au monde en général* en criant dans le mégaphone.

« Modalité de la présence qui "offre à la pensée et au vivre un absolu" [...] ces moments sont à la fois sociaux et individuels : informés par la collectivité à travers la mémoire et des codes (ce que Lefebvre appelle la mémoire des moments), mais aussi choisis, adaptés, transformés, par les individus¹⁷⁹. »



Scènes du film *L'orient Imaginaire*

En vivant à cet endroit et de cette manière nous effectuons un saut Nietzscheen :

« Le saut de Nietzsche est l'expérience intérieure, l'extase où le retour éternel et le rire de Zarathoustra se révélèrent. Comprendre et faire une expérience intérieure du saut, c'est sauter. On a fait de plusieurs façons l'exégèse de Nietzsche. Reste à faire après lui l'expérience d'un saut¹⁸⁰».

¹⁷⁹ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 72.

¹⁸⁰ Georges BATAILLE, *L'amitié, Œuvres complètes*, tome VI. Paris : Gallimard, 1973, p. 314.

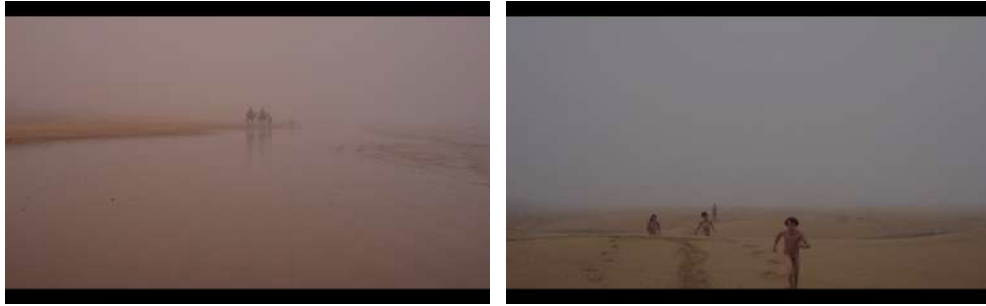
Nous effectuons *un saut* dans un contexte (géopolitique) et *un saut* dans la Nature, nous nous rendions capable d'être affectés par eux, ce qui nous procurait puissance et bonne humeur. Tous ces éléments mériteraient d'être approfondis et chaque point pourrait faire l'état d'une recherche, mais aujourd'hui nous nous demandons quel est le devenir de cette plongée dans la Nature, quel est son devenir dans les images.

1.3 Renaissance et monde-nouveau



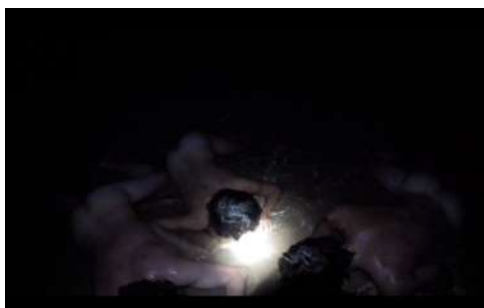
L'humain dans la Nature informe, *L'orient imaginaire*

Dès le début, le film parle directement du *saut* dans ce contexte et dans la Nature que nous avons vécu. Dans le chant au générique, il est question « d'un royaume où disparaissent les touristes et personnages de fiction » et un panneau nous l'annonce : un « troupeau d'humains s'échoue au milieu de l'infini » dans un « monde imaginaire déconstruit ». D'ailleurs les premiers plans du film sont explicites : on se trouve face à une Nature infinie, un désert dont on ne distingue pas le sable du ciel et dont la brume recouvre l'horizon. Dans cette brume disparaissent deux touristes sur des chameaux et apparaissent les personnages.

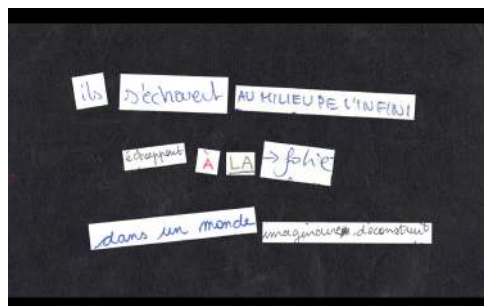


Premières scènes du film *L'Orient imaginaire*.

Cette Nature immense que l'on ne peut pas cadrer toute entière – lorsqu'un des personnages est dans le cadre, il apparaît tout petit – est aussi une Nature informe, ou du moins une Nature dont on ne distingue pas encore les formes. Cet état « inimaginable¹⁸¹ : un monde où il n'y aurait pas de formes, et qui serait lui-même sans formes, informe comme on le dit » est pourtant le néant depuis lequel peut surgir le monde imaginaire, le monde nouveau, *l'Orient imaginaire*. C'est de cet état informel que peut advenir la création de formes nouvelles, un repartage du sensible et donc un « repartage politique de l'expérience commune¹⁸² ». Dans ce désert, depuis la profondeur du cadre, depuis la profondeur de la Nature, apparaît : l'humain, ou plutôt un groupe d'humains, puisque l'on sait depuis Aristote que si l'homme est un animal, c'est un animal politique. Et il apparaît, courant, luttant déjà dans ce nouveau monde et nu, au plus proche de son animalité. Plus tard, dans la nuit noire – quoi de plus naturel, infini et informel que la nuit noire ? – ce « troupeau d'humains à poil » comme il se nomme lui-même, apparaît à nouveau, au gré des clignotements d'une lampe torche baignant ces corps nus dans une Nature liquide. C'est que la Nature dans ce monde nouveau semble être à la fois dangereuse (on dirait qu'ils se noient) et bienfaitrice (cette scène rappelle aussi l'accouchement et donc le ventre maternel).



Scène de la naissance des personnages.



¹⁸¹ Jean-Christophe BAILLY, *sur la forme*. Paris : Manuella, 2013, p. 7.

¹⁸² Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique, 2000, p. 22.

Mais si ce monde leur est nouveau, ce n'est pas un nouveau-monde, car il est déjà peuplé. Et nous échappons de justesse à la tentation coloniale et patriarcale d'une Nature-eldorado remplie d'animaux et de fleurs (ou d'indigènes) qui s'offrent au colon pour être fécondées. Non, cet orient fantasmagorique – qui est en fait un occident pour le monde Arabe (puisque le Maroc est le pays Arabe le plus à l'Ouest) – est construit par la déconstruction par analyse de notre imaginaire, avec nos fantasmes (y compris racistes) mis à nus et détournés. Ce « lointain royaume d'occident¹⁸³ » est donc peuplé. On y trouve des entités mystérieuses comme ces silhouettes noires qui sont autant de visions médiatiques-djihadistes qui colonisent notre imaginaire et qui finiront sur la fin du film par enlever un personnage-symbole de notre blancheur. Cet *Orient* est aussi peuplé d'humains comme notre ami Moustafa, mystifié en prince-guerrier, qui entretient, en bon cavalier, un rapport particulier avec la nature à travers son cheval mais qui paradoxalement sort de sa poche un Smartphone.

1.4 Résidence situationnée

Ce monde-nouveau où arrivent les personnages dans le film est le contexte géopolitique et psychogéographique dans lequel nous nous inscrivons. La résidence est alors une résidence situationnée : la *situation*, selon Marcolini, est « l'ensemble des circonstances matérielles et morales dans lesquelles une personne se trouve prise ¹⁸⁴ », un ensemble « incluant les sujets dans une trajectoire propre, une ligne de vie dont ils sont (ou peuvent être) les auteurs¹⁸⁵ ». *Résider* c'est alors vivre au sein d'une situation dont on cherche à prendre conscience et *l'acte* qui conditionne ce que Debord appelle la « recherche fragmentaire d'un nouveau mode de vie¹⁸⁶ ». Par ailleurs, comme Marcolini le souligne :

« Une situation n'est jamais strictement individuelle ou subjective, d'abord au sens où elle est déterminée dans toutes ses composantes par un contexte social, économique, politique, etc. ; ensuite parce qu'elle peut être considérée de l'extérieur comme l'ensemble, le contexte ou le bloc que forment des personnes inscrites à la fois dans un espace circonscrit et dans un jeu d'évènements, y réagissant et le transformant de l'intérieur¹⁸⁷. »

¹⁸³ En annexe : *synopème – Orient imaginaire*.

¹⁸⁴ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 61.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Guy DEBORD, « introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues* N°6, septembre 1955, p.11.

¹⁸⁷ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p.61.

Résider c'est alors *vivre ensemble* au sein d'une situation. Cependant,

« Puisque l'homme est le produit des situations qu'il traverse, il importe de créer des situations humaines. Puisque l'individu est défini par sa situation, il veut le pouvoir de créer des situations dignes de son désir¹⁸⁸. »

Ainsi, notre concept de *résidentialisme* emprunte aux situationnistes, et nous cherchons par là à créer des ambiances collectives, des aventures, des mondes-nouveaux :

« Nous, association Tribu le perchoir, organisons une résidence artistique tajine (un grand plat : un lieu) dans lequel cuit (feu/énergie : effervescence du groupe réuni) de nombreux légumes et aliments (nous et vous)¹⁸⁹. »

1.5 Résidence autogérée

L'invitation pour cette résidence, dont nous proposons un exemple en annexe, nous donne des indications sur la genèse du projet. Elle prend la forme d'une convention de résidence institutionnelle trouvée sur internet et détournée. On lit en haut à gauche « Résidence autogérée Tajine Maroc film¹⁹⁰ ». Dans ce document, on se demande ce que c'est qu'une résidence :

« Notre résidence est autogérée dans le sens où nous nous invitons nous-mêmes, nous sommes à la fois la structure accueillante et accueillis. Et bien sur, pour le financement, on se démerde¹⁹¹. »

C'est que la résidence comme le film s'inscrivent dans une dynamique autogestionnaire où les biens matériels sont communisés (il y a la caisse commune ; le carnet commun...) Le film (comme la résidence) est autoproduit par ses participant.e.s. L'utilisation du mot autogéré implique une référence politique (la réappropriation d'une forme collective d'organisation, ici de la résidence artistique institutionnelle) qui se pose contre l'organisation hiérarchique du travail et contre la propriété privée des moyens de production. Très simplement : « un espace-temps pour des frères dans le but de faire des expériences en tout genre¹⁹². » Une conséquence de l'autoproduction est le peu de moyens pour faire le film : nous disposions par exemple seulement de quelques appareils reflex semi-professionnels. On peut alors parler d'un cinéma *fabriqué* : le son à été fait avec des instruments construits sur place ; le film est muet car nous ne pouvions techniquement enregistrer le son direct ; les panneaux ont été réalisés avec des

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ En annexe : *Exemple de Convention – Résidtajfilm*, p. 2.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 1.

¹⁹¹ *Id.*, p. 2.

¹⁹² *Id.*, p. 1.

bouts de notre carnet commun... Une autre conséquence de ce cinéma autogérée est que, pour les autorités, nous n'avons aucune bonne raison de faire ce que nous faisons, nous ne sommes pas protégés de la police par l'institution. Alors que nous nous apprêtions à tourner ce que nous appelions ironiquement une « scène gros budget¹⁹³ » (avec chameaux, armes et costumes fantastiques), nous avons été arrêtés spectaculairement par la gendarmerie royale. Une escorte de policiers en costumes d'apparat ramenaient l'ensemble des participant.e.s (qui n'avaient pas réussi à s'enfuir) jusqu'au commissariat. Il a fallu les convaincre que ce n'était que des photos de vacances, eux, qui comptaient bien nous faire tomber pour pornographie et terrorisme. Heureusement, une connaissance du village et ancien officier de police nous sortit de cette impasse. Le cinéma *bricolé*, c'est autant se sortir par des relations d'une situation délicate que de remplacer la scène manquante au montage par le story-board.



Affiche du film *L'orient Imaginaire*

¹⁹³ En annexe : *Scène gros budget*.

1.6 Résidence de l'art et de la vie

Cette autogestion va dans deux directions qui s'entremêlent. D'abord, l'autogestion est un moyen identifié comme permettant de « bien vivre ensemble, de bien cohabiter¹⁹⁴ », la résidence apparaît alors « pour la création mais surtout pour la tribu créative¹⁹⁵ ». Dans la continuité de notre vie collective à Montpellier, il s'agit de faire des repas communs, des fêtes ; d'organiser des ciné-clubs (où nous avons vu deux films qui ont influencé notre travail : *La Cicatrice intérieure*, Philippe Garrel, 1972 et *Les Idiots*, Lars von Trier, 1998) ; de faire attention à la bonne entente entre chacun.e.s d'entre nous, ce que Tiqqun en parlant du communisme appelle « une discipline de l'attention¹⁹⁶ » et que nous appelons *tendresse radicale* ; d'organiser la vie collective par des « accroupissements non-obligatoires¹⁹⁷ » ; de créer des jeux pour qu'un mode de vie commun triomphe sur notre habitude de consommation individualiste (par exemple une réunion se faisait toujours en même temps qu'un repas et ne s'appelait pas une réunion). Puis, cette recherche autogestionnaire est aussi tournée vers la création collective. Dans le tournage, il n'y a pas de hiérarchies, de rôles spécifiques, chacun.e.s peut filmer, jouer et mettre ou récupérer des rushs sur le disque dur commun. On peut lire dans la convention de cette résidence :

« Projet du gourmand :

Le gourmand accueilli pourra développer un projet dans son coin (qui lui sera attribué) on parle bien d'un coin (voir les chambres-nouvelles du perchoir 2015-2016) il pourra également participer avec entrain aux projets communs qui lui seront proposés¹⁹⁸. »

Comme on peut en voir des exemples en annexe, les murs de la maison étaient recouverts d'inscriptions, de textes théoriques, poèmes, dessins, outils d'organisation annotés, griffonnés, transformés en permanence. C'est par l'acte de création, la libre expression que s'organise ce *vivre ensemble*, que se libère la parole. Dans le film, on trouve de nombreux plans avec le mégaphone (cet objet qui permet de parler plus fort et de manière impersonnelle). Ceci nous lie une fois de plus avec le projet situationniste :

« Faire de la vie elle-même une forme d'art, dans laquelle la créativité des individus pourra librement se déployer. C'est ce que les jeunes membres de l'IS appellent "construire des situations" : organiser les circonstances de la vie quotidienne de telle sorte que s'y multiplient les expériences les plus intenses¹⁹⁹. »

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Op. cit.*, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, p. 35.

¹⁹⁵ En annexe : *Exemple de Convention – Résidatjfilm*, p. 2.

¹⁹⁶ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 63.

¹⁹⁷ En annexe : *accroupissement non-obligatoire*.

¹⁹⁸ En annexe : *Exemple de Convention – Résidatjfilm*, p. 3.

¹⁹⁹ Patrick MARCOLINI, *Op. cit.*, *Le mouvement situationniste*, p. 7.

Dans ce sens, on peut dire que lors de cette résidence, par l'expérimentation de différents dispositifs cinématographiques, la réalisation autogérée du film *Orient imaginaire* devint notre *mode d'être ensemble*.

1.7 Soulèvements dans le monde-nouveau



Scène du film *L'orient Imaginaire*

À l'origine de ce saut dans la Nature et dans la *situation* il y a une dé-médiation, qui permet l'entrée dans le monde-nouveau. Mais puisqu'il y a film, il y a médiatisation, et donc une remédiation de la Nature par l'utilisation de dispositifs. Chronologiquement dans le film, après la renaissance se pose aux personnages la question politique du dispositif cinématographique et de la résidence autogérée que se pose les individus dans la vie. Ce choix politique est mis en scène dans le film.

Un « mage-berger » – figure spirituelle et autoritaire – souhaite « regrouper ce grouillement d'humains dans un cadre » nous dit un panneau. Cette possibilité, c'est celle de l'autorité qui essaye de faire rentrer dans un cadre cette Nature débordante (on voit des bâtiments carrés en construction dans lesquels sont prisonniers les corps nus), c'est l'autorité qui tente de rassembler cette expérience dans un cadre – narratif en ce qui concerne le film ; institutionnel pour la résidence ; soumission pour le désir. Ici, la narration comme dispositif cinématographique (un scénario qui détermine le tournage et le montage du film en suivant

une ligne narrative) auquel la Nature est soumise (nature qui devient décor ou paysage ; personnages qui deviennent esclaves) est perçue comme ce que le marxisme nomme *aliénation*, qui entraîne les humains vers des destins inhumains et des fétiches surnaturels :

« Ainsi, les produits de l'homme échappent à sa volonté, à sa conscience, à son contrôle. Ils prennent des formes abstraites, l'argent, le capital [le cinéma] – qui au lieu d'être reconnues comme telles et de servir comme telles (c'est-à-dire comme intermédiaire abstraits entre les individus agissants), deviennent au contraire des réalités souveraines et oppressives.

Et cela au bénéfice d'une minorité privilégiée, qui utilise cet état des choses et l'entretient.^[LÉF.] L'abstrait devient ainsi, abusivement, le concret illusoire et cependant trop réel qui accable le véritable concret : l'humain²⁰⁰. »

La narration-aliénation est aussi perçue avec George Didi-Huberman comme « les temps de plomb²⁰¹ » du cinéma, c'est-à-dire qu'elle pèse très lourd. Un panneau indique : « l'histoire Bidon, vraiment bidon » et on voit un personnage nu dans le désert porter un bidon rouillé sur son dos tel Atlas portant le monde, un poids dont il ne peut se défaire. Ce conflit entre l'homme et ses fétiches ne peut se résoudre que par la destruction des fétiches et dépassement de l'aliénation, nous dit le marxisme. Pour le dire autrement, et avec George Didi-Huberman, dépasser l'aliénation c'est « soulever les chapes de plomb²⁰² », et pour cela il faut « se soulever soi-même [bien qu'il] vaut mieux se soulever à plusieurs. Parce que c'est très lourd²⁰³. » Pour George Didi-Huberman, la soumission c'est aussi « les sombres temps²⁰⁴ », l'obscurité et l'obscurantisme. Après la scène du bidon, on est dans une séquence de nuit. C'est dans cette obscurité des sombres temps que l'on cherche malgré tout une lumière : il y a des lampes torches. C'est dans ces « limbes jachère de nos potentialités créatrice » que se soulèvent, contre le mage et contre la narration, les personnages du film. Dans ce combat, cette transe, on ne voit apparaître des corps que par intermittence en fonction du clignotement des lampes torches et de leurs sautilllements, preuve de leur légèreté nouvelle, de leur soulèvement. C'est dans ce « grouillement dans le possible²⁰⁵ » que se fait le dépassement, le soulèvement, un panneau nous l'indique : « l'intrigue on s'en débarrasse ».

Et comme il y a eu naissance, il y a mort. Le mage-berger est recouvert de terre, son corps est enveloppé dans un suaire blanc qui était un drapeau pour les insurgés et suivant un processus

²⁰⁰ Henri LEFEBVRE, *Que sais-je ? Le Marxisme*. Vendôme : Presse universitaire de France, 1974, p. 40.

²⁰¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

naturel, par la mort il redevient matière.

À l'inverse, débarrassée de l'aliénation, « l'espèce humaine (là où elle rencontre et peut se créer des conditions favorables) tend comme toute espèce vivante, mais avec ses caractères propres, et par un processus spontané et naturel vers l'épanouissement²⁰⁶. »

Débarrassée d'une narration perçue comme surnaturelle, la Nature devient alors le réalisateur du film : le tournage se fait au gré des pulsions humaines des personnages-individus et de leurs affects communs, le cadre est trouvé grâce au paysage et en fonction de la lumière naturelle.



Scène du film *L'orient Imaginaire*



Photos de tournage, *L'orient Imaginaire*

²⁰⁶ Henri LEFEBVRE, *Op. cit.*, *Que sais-je ? Le Marxisme*, p. 46.

1.8 Tournage idiorythmique

C'est assurément le dispositif de tournage qui exprime le mieux le caractère *idiorythmique* de notre recherche de *vivre ensemble*, idiorythmie que Barthes définit comme :

« Un genre de vie [...] ni duel ni pluriel (collectif). Quelque chose comme une solitude interrompue d'une façon réglée : le paradoxe, la contradiction, l'aporie d'une mise en commun des distances – l'utopie d'un socialisme des distances [où] chaque sujet y a son rythme propre²⁰⁷. »

Cette recherche idiorythmique « se fait toujours contre le pouvoir [car] ce que le pouvoir impose avant tout c'est un rythme²⁰⁸ ». A titre de preuve de cette lutte contre les mécanismes de pouvoir et la recherche d'une structure mouvante à l'intérieur de la résidence, on pouvait lire accroché sur un mur de la maison ces mots issus du *contrat social* de Rousseau : « trouver une forme d'association où chaque individu s'unissant à tous n'obéisse pourtant qu'à lui-même²⁰⁹ » ou encore, comme une réponse possible à ce premier texte :

« Si nous voulons être libres – tous libres autant que nous sommes pas seulement certains d'entre nous – nous devons non seulement tolérer mais accueillir le manque de discipline la paresse la spontanéité la fantaisie et l'improvisation. R. Filliou²¹⁰ ».

Ainsi le tournage comme la vie quotidienne était une expérimentation constante de dispositifs permettant le plus de liberté individuelle possible tout en construisant un film collectif, nous en définirons quelques uns. Comme on peut le voir en annexe, une feuille accrochée sur un des murs de la maison accueillait une liste de personnages et de lieux²¹¹ que tout le monde pouvait compléter à n'importe quel moment. Ainsi, au gré des découvertes s'allongeait la liste des lieux et personnages possibles à convoquer lors du tournage. Puis, tous les jours à 16h nous nous réunissions pour choisir un lieu de tournage pour la fin de journée ainsi que les personnages/individus convoqués s'ils étaient disponibles. Nous préparions alors le matériel nécessaire à l'aventure dans le triporteur (un atelier technique recensait le matériel mis en commun et disponible) et chacun.e était libre de filmer et/ou de jouer. Nous avons remarqué que la lumière de fin d'après-midi était tellement spécifique qu'elle simplifiait nos recherches techniques sur le lieu, nous pouvions négliger les réglages de luminosité, de balance des couleurs... Pour nous concentrer uniquement sur la recherche d'un cadre. Si l'un.e d'entre

²⁰⁷ Roland BARTHES, *Op. cit.*, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, p. 37.

²⁰⁸ *Id.*, p. 69.

²⁰⁹ En annexe : *chacun se donnant à tous se donne à personne.*

²¹⁰ En annexe : *si nous voulons être libres.*

²¹¹ En annexe : *personnages et lieux.*

nous avait une idée de scène, elle servait de prétexte à lancer le jeu. Le cadrage de une ou deux caméras fixes balisait l'espace de jeu tandis que les autres caméras étaient en mouvement. Presque toujours, le plus intéressant se passait après une ou deux heures de tournage lorsque acteurs et filmeurs entraient dans une transe commune, évoluant au gré du désir, et que les caméras fixes se renversaient pour capter ce qui dépassait du cadre. Il y a un exemple au début du film lorsque le « troupeau d'humain » passe en courant devant la caméra, il est discipliné, tous vont au même rythme. La caméra fait un léger mouvement vers la gauche et on peut voir ce groupe (re)devenir incohérent, certains se jetant dans le sable et sautant en l'air, chacun.e. à son rythme propre s'enfuyant du nouveau cadre. Pour George Didi-Huberman qui commente Bataille, « la cohérence de ces mouvements de révolte [face au cadre] n'est autre que celle d'un geste qui est capable de créer en renversant ou de renverser en créant²¹². » On peut résumer cette pratique dans la formule suivante : *Il faut créer des cadres pour en sortir et non pas l'inverse.*

1.9 Praxis des individus-personnages



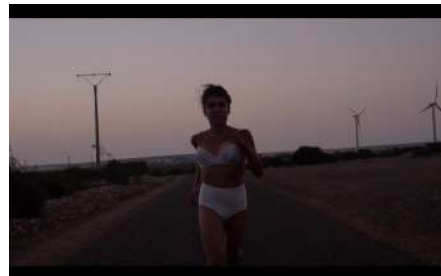
Scène du film *L'orient Imaginaire*

²¹² Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

Dans ce tournage idiorythmique, un aspect essentiel est la notion de personnage-individu appelé dans la convention « le gourmand ». L'important pour nous était que chacun.e. pouvait avoir une place dans l'image, dans le film et donc dans le projet collectif. Chaque individu pouvait être son propre personnage : une version imaginaire de sa relation avec la *situation* dont Sartre nous dit qu'elle est une unité sujet-objet, inscrite à la fois dans l'espace et dans le temps, et comme le lieu d'une transformation dialectique, ainsi le « sujet en "faisant" la situation, il "se fait" et inversement²¹³ ». Un concept que l'on peut rapprocher de la notion de *praxis* marxienne reprise par les situationnistes : « Le constructeur de situation [le gourmand si l'on veut] si l'on reprend le mot de Marx, "en agissant par ses mouvements sur la nature extérieure et en la transformant [...] transforme en même temps sa propre nature²¹⁴" ». Les personnages se trouvent par la fouille de l'inconscient individuel et collectif (avec l'aide des autres) et surtout par le rapport avec l'environnement, avec la Nature.

Les personnages, en leur qualité d'humains, c'est-à-dire « en tant que vie propre et jouissance appropriée de sa vie, en tant que puissance sur la nature et sa propre nature²¹⁵ », évoluent dans le film selon leur *praxis* propre une fois débarrassés de l'intrigue. Dans le film, une fois le combat contre le mage gagné, les personnages se trouvent dans une liberté nouvelle qui les laisse seul.e.s face au monde dans ce que le Comité invisible appelle un communisme des solitudes : « le communisme c'est l'abandon de l'homme à sa solitude. Devant votre miroir le communisme ne vous donne rien²¹⁶. »

Face à cette situation il y a dans le film deux régimes de personnages qui ont différents rapports avec elle. Certains d'entre eux sont dans la confrontation directe avec la matière, c'est de cette manière qu'ils évoluent. C'est en risquant leurs corps dans la matière par l'action qu'ils trouvent toute joie. Ils courent, grimpent et se blessent. Ils affrontent la matière, cassent des cailloux ou utilisent des outils (le mégaphone) et arrachent leur liberté par la lutte.



Scènes du film *L'orient Imaginaire*

²¹³ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943). Paris : Gallimard, 2003, p. 596.

²¹⁴ Anonyme, « le sens du dépérissement de l'art », IS, N°3, décembre 1959, p. 7.

²¹⁵ Karl MARX, *Le Capital*. Paris : Gallimard, 2008, p. 48.

²¹⁶ Comité INVISIBLE, *Op. cit., Maintenant*, p. 145.

Tandis que d'autres se confondent en elle, ils sont dans la contemplation et la dissolution, ils s'intègrent à la Nature. Ils mélangent leurs corps aux animaux et à la matière. Le personnage auto-appelé l'« homme-dedans-matière » est ce personnage qui rampe dans les branchages, avec lui le son est en harmonie.



Scènes du film *L'orient Imaginaire* : L'homme-dedans-matière

Dans ce film, les personnages n'ont presque pas recours à la parole, et quand il y a quelque chose qui s'en rapproche, c'est une parole inaudible ou fragmentée. A la fin du film alors qu'un des personnages se confond avec la brume et la nuit qui tombe, une autre vient, balbutiant, lui parler et parler au public avec le mégaphone : « La révolte de... la révolte de... Merci au revoir... allo euh... on le fera plus jamais car on savait pas, des réponses sans questions nous sommes fatigués... Merci au revoir. »

Cette adresse finale au public peut signifier, entre autres choses, que ces personnages n'ont pas à se justifier devant qui que ce soit de ce qu'ils font, disent ou ne disent pas.

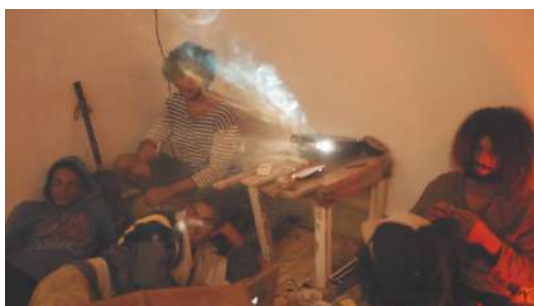
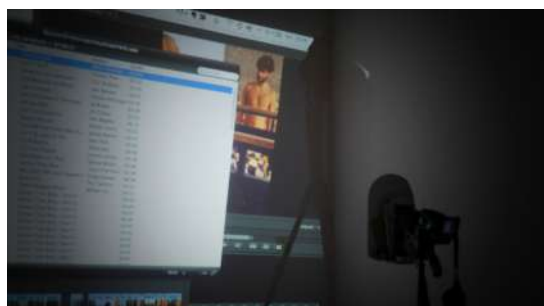


Scène du film *L'orient Imaginaire*

1.10 Montage organique

Outre les séances de ciné-club où nous regardions sélectivement, et par là choisissons collectivement, les images les plus marquantes du tournage de la veille, la réalisation du son fut une étape importante du montage. A l'origine nous voulions que le film soit entièrement tourné et monté dans l'espace-temps de la résidence, qu'il soit le plus situationné possible (par exemple les panneaux viennent uniquement des textes que nous avons écrits sur place). Cependant, le temps nous manquait. Après le tournage et pendant la dernière semaine de résidence nous avons décidé de choisir les images clefs de notre expérience de tournage et d'en faire la bande sonore en postsynchronisation, prenant exemple sur le film de Jean Rouch *Moi, un noir* (1959). Pour ce faire, nous avons installé dans la pièce principale de la maison une « grotte sonore²¹⁷ » c'est-à-dire de multiples instruments disposés dans la pièce ainsi que des micros face à un salon marocain tourné vers l'écran de projection. De cette expérience sortent plusieurs dynamiques sonores dans le film : l'utilisation du « *myckemousing* » qui accompagne un personnage-individu ; ambiance sonore qui reflète une émotion collective du visionnage ou morceau de musique improvisé. Mais surtout, de ce dispositif nous retenons que l'écoute nécessaire à ce travail permet une entente plus grande entre les individus, que la création se fait comme au tournage, organiquement, grâce à une confiance dans les liens qui se créent entre l'image et le son et que nous pouvons voir advenir en temps réel.

Par la suite, j'ai terminé seul le montage du film avec cette contrainte qu'aucune matière ne devait venir d'ailleurs que du disque dur commun et en respectant les choix qui avaient été fait lors de la sélection pour la création sonore. De plus, des séances de visionnage à la colocation de la Tribu au cours de mon travail de montage (étalé sur 6 mois) m'ont permis d'être toujours en lien avec mes camarades et notre vécu.



Dispositif de la grotte sonore

²¹⁷ En annexe : *Grotte sonore*.

CONCLUSION de la première partie du chapitre 1.

C'est à la suite de cette expérience de montage organique qu'est née l'idée de signer anonymement le film en remplaçant les noms au générique par *Signé X*. Ce concept porte deux choses en lui-même, la première est le refus de l'auteur-réalisateur dans le sens où tous les « gourmands », acteurs-filmeurs ont été les réalisateurs de ce film mais aussi le refus des spécialisations et rôles hiérarchiques dans le tournage et le montage. Plus encore le refus d'une hiérarchie des savoirs en général. En utilisant le signe x qui est attribué en mathématique à un inconnu, une variable ou encore au signe de la multiplication, ce qui est revendiqué c'est une signature collective et individuelle où le nom de l'auteur est anonymisé. Ainsi, la résidence situationnée et autogérée permet la réalisation d'un film collectif par des dispositifs idiorythmiques et expérimentaux refusant le cinéma narratif et dominant. Le film, cet *Orient imaginaire* est le résultat d'un brassage des inconscients individuels et collectifs pris dans un vivre seul *et* ensemble et le cinéma une tentative pour un *mode d'être ensemble* sans pouvoir. Cette expérience reste et restera pour nous l'approche d'un vivre ensemble utopique.

2. Le studio expérimental comme refuge

Signé X, éloge du cinéma expérimental, 2017

Dans la sous-partie précédente, nous avons vu un exemple de résidence de la Tribu où le cinéma devient un *mode d'être ensemble*, que nous avons appelé *utopique*, lors de la création du film *Orient imaginaire*. Dans cette deuxième sous-partie nous verrons de nouveaux exemples de dispositifs mis en place lors d'une autre résidence. Nous verrons, en réutilisant les concepts que nous avons développés ci-dessus, comment cette expérience fut moins émancipatrice que la première et nous essayerons d'expliquer pourquoi, notamment par une étude comparative.

2.1 Luxembourg : un autre contexte psychogéographique

Nous avons réalisé ce film lors d'une nouvelle résidence de la Tribu en juillet 2017, un an après la résidence au Maroc dont le souvenir restait brûlant. Nous avons été invité par l'un d'entre nous au Luxembourg dans sa maison familiale. L'espace nous accueillant était une villa bourgeoise avec tout le confort moderne. Cette maison était entourée d'un terrain assez

grand comprenant une « piscine faussement naturelle », des camions de pompiers inutilisables et une grange (avec un atelier de construction, des vieilles voitures et d'innombrables objets insolites accumulés par le père de notre hôte, collectionneur). Le terrain dominait une vallée boisée où il n'y avait pas traces de constructions humaines. Cette maison se situe dans un endroit reculé de la campagne luxembourgeoise.

La résidence avait été beaucoup moins pensée que la première, elle était moins organisée mais dans le même temps elle attira plus de monde. Nous étions alors plus nombreux que prévu dans cette maison. Il y avait plus de personnes pour qui cette résidence était leur première résidence avec la Tribu que d'anciens « gourmands » qui étaient au Maroc, mais le souvenir du film *Orient imaginaire* était dans toutes les têtes. Par ailleurs la résidence était beaucoup plus courte que la première puisqu'elle ne dura que deux semaines. Ici encore l'analyse est scientifiquement insuffisante mais elle donne quelques éléments de contexte pour permettre au lecteur de situer l'origine des problèmes que nous allons soulever.



Vue et scène de tournage sur la terrasse au Luxembourg.

2.2 La subtilité du pouvoir passe par « l'Hétérorythmie »²¹⁸



Réunion collective pendant la résidence au Luxembourg.

Nous étions à nouveau dans une forme autarcique de résidence mais cette fois privée d'un véritable rapport à l'environnement et à la nature. Barthes le rappelle, l'idiorythmie – ou son contraire l'hétérorythmie – à toujours un rapport avec « l'organisation de la maison²¹⁹ ». Le confort de la maison et son agencement nous incitait à rester dans notre périmètre de sécurité (l'ensemble du terrain et la maison elle-même) ; il n'y avait pas vraiment de population à côtoyer (les rares voisins s'enfermaient chez eux lorsqu'ils nous voyaient arriver) et la nature elle-même n'était qu'un paysage que l'on voyait depuis la piscine. La vallée, comme prise dans un cadre, était muséifiée et devenait une nature médiatisée : un décor dans l'agencement de la maison et par là domestiquée.

Nous nous situions alors dans un environnement contrôlé et dont les usages étaient déjà bien définis. Nos rares excursions dans la vallée furent des échecs puisque nous ne vivions pas à l'intérieur d'elle mais au-dessus. Ainsi, l'autarcie devenait un enfermement et nous essayions de combler ce manque de liberté par une rage de *faire malgré tout* qui laissa des traces dans nos relations. Durant l'été et l'automne 2017, nous avons pu voir circuler des lettres ouvertes commentant de près ou de loin ces événements. Dans l'une d'entre elles, *un je s'exprime*, on peut lire ceci :

« Je désire la création collective, je l'expérimente, mais chaque fois que je la vis, je finis par me flageller, déçue de ce que j'ai pu apporter à la communauté. Face à ces êtres me renvoyant l'image d'une confiance sans faille, d'une croyance totale en leurs idées, je me vide de moi, je me teinte d'eux, je perds foi en ma voie pour peu à peu, les

²¹⁸ Roland BARTHES, *Op. cit.*, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, p. 40.

²¹⁹ *Id.*, p. 73.

yeux fermés, embrasser la leur. Seulement, je le sais, là réside le problème ; c'est lorsque pleine de moi, sans nul doute, je serai, qu'enfin je pourrai donner autant que je le voudrai. C'est en cela que je juge féroce la création collective, l'action en multitude²²⁰. »

C'est que, par manque de place et manque de temps nous négligions ce que Barthes appel la *délicatesse* et que nous nommons la *tendresse radicale*, il dit :

« La tension utopique qui gît dans le fantasme idiorythmique vient de ceci : ce qui est désiré, c'est une tension qui ne casse pas l'affect [...] une distance pénétrée, irriguée de tendresse [...] Délicatesse : distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation²²¹. »

Si ce manque de délicatesse est dû à de mauvais agencements du temps et de l'espace qui nous ont rendus *féroces* c'est aussi la volonté brutale de reproduire quelque chose d'aussi bien, voire de mieux que ce qui avait été fait lors de notre première expérience. Notre travail se faisait alors dans l'urgence, dans une pression invisible, sous le poids de mécanismes de pouvoir que l'on croyait disparus, alors, comme il est dit dans une autre lettre : « Les monstres ont refait surface : hiérarchie, propriété, humiliation, exclusion [...] Quelque part nous avons reproduit une logique de marché : offre-demande, productivité-pression²²² ». Dans cette situation, nos dispositifs devenaient vides. On peut lire ceci dans *Lettre ouverte à la multitude* :

« La seule chose que peut produire une assemblée, c'est un langage commun. Mais si la seule expérience commune est la séparation on n'entendra que le langage informe de la vie séparée. L'assemblée des atomisés en dépit de sa touchante communion ne fera qu'exposer sa paralysie et son impuissance à changer le cours du monde²²³. »

Pire, nos dispositifs devenaient des pièges, le tournage et le visionnage des images, sans confiance entre nous, était très violent, comme de la télé réalité ou encore comme un contrôle panoptique (qui apparaît à l'image et qui fait quoi ?). Un contrôle entretenu consciemment ou inconsciemment par ceux qui avaient déjà fait une résidence et qui sûr d'eux-mêmes formaient une élite informelle car garante du savoir. Notre recherche autogestionnaire d'une structure mouvante devenait ce que Jo Freeman appelle la tyrannie de l'absence de structure : « quand les élites informelles se conjuguent avec le mythe de l'absence de structure (où l'on fait comme si aucune structure n'existait de fait), il est impensable de mettre des bâtons dans

²²⁰ En annexe : *Un je s'exprime*, p. 1.

²²¹ Roland BARTHES, *Op. cit.*, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, p. 179.

²²² En annexe, *Lettre ouverte à la multitude*, p. 3.

²²³ *Id.*, p. 1.

les rouages du pouvoir ; celui-ci devient arbitraire²²⁴. » À ce titre, on peut lire dans une des lettres : « *Signature x*, si tu n'est pas digne de "l'émancipation de tous", tu ne seras qu'un bouffon grotesque déguisé en empereur²²⁵ ». Ce mécanisme de pouvoir s'appuyait sur la réalisation d'un film sous la pression de bien faire. C'est que nous avons oublié le but premier de notre recherche autogestionnaire, cet état primitif du plaisir : être ensemble. Un autre passage de la *lettre ouverte à la multitude* dit :

« Seule la réussite esthétique (au sens de rapport de l'homme au monde) m'intéresse mais la réussite artistique me dégoûte. "L'art", le cinéma ne sont que des prétextes qui ne méritent ni sacrifice ni travail. Ils ne m'intéressent qu'à travers leurs capacités à rassembler, à faire jeux, langage, corps²²⁶. »

Mais la foi qui animait certains d'entre nous était si forte qu'elle conduisait à l'aveuglement :

« [Multitude] c'est dans une ferveur peu digne de ma raison, dans un abandon amoureux que j'ai pu te penser au-dessus des cieux. La magie de ta naissance dans les sables marocains m'a amené à une faute d'orgueil : je t'ai cru sublime²²⁷ ».

Dans notre aveuglement, nous cherchions toujours plus à filmer, à construire le futur film en négligeant ces « espaces-temps non productifs, "vides", dont la fonction est d'accueillir des paroles, des textes qui ne trouvent pas leur espace d'expression ailleurs²²⁸ ». Nous négligions alors le *vivre ensemble* au profit de la création, mais nous avons oublié que ce qui vient supplanter, et pour ainsi dire remplacer, la maîtrise technique dans la réalisation collective d'un film : c'est la passion commune et c'est le rapport à la nature. Nos rushes sont à l'image de nos relations d'alors, ils ne sont pas bons.

2.3 La grange, un refuge pour jouer au cinéma

Pour la plupart d'entre nous, consciemment ou inconsciemment, la grange était devenue notre refuge, loin de l'ambiance mortifère de l'intérieur bourgeois dont la surpopulation attirait des milliers de mouches. Dans l'atelier, nous retrouvions « une certaine mise en péril des corps [qui] accompagne l'existence de toute communauté²²⁹ », et dans la fuite une anachorèse : « refuser le pouvoir, objecter au pouvoir (ne serait-ce qu'aux autres, comme pouvoir)²³⁰ ».

²²⁴ Jo FREEMAN, « La Tyrannie de l'absence de structure » (1970) in David VERCAUTEREN, *Micropolitiques des groupes*, p. 44.

²²⁵ En annexe : *Lettre ouverte à la multitude*, p. 2.

²²⁶ *Id.*, p. 3.

²²⁷ *Id.*, p. 2.

²²⁸ VERCAUTEREN, *Op. cit.*, *Micropolitiques des groupes*, p. 47.

²²⁹ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 43.

²³⁰ *Id.*, p. 58-59.

La grange était alors une forme d'autarcie dans la résidence autarcique, c'est là que nous avons trouvé le moyen de dépasser notre impuissance et le monstre dystopique que nous avons créé. À nouveau, nous inventions des dispositifs émancipateurs qui continuaient (en les adaptant à la situation) ceux expérimentés au Maroc. A nouveau, nous pouvions jouer au cinéma :

« Je joue
Tu joues
Nous jouons
Au cinéma
Tu crois qu'il y a
Une règle du jeu
Parce que tu es un enfant
Qui ne sait pas encore
Que c'est un jeu et qu'il est
Réservé aux grandes personnes
Dont tu fais déjà partie
Parce que tu as oublié
Que c'est un jeu d'enfants
En quoi consiste-t-il
Il y a plusieurs définitions
En voilà deux ou trois
Se regarder
Dans le miroir des autres
Oublier et savoir
Vite et lentement
Le monde
Et soi-même
Penser et parler
Drôle de jeu
C'est la vie²³¹. »



Dispositif de tournage dans la grange lors de notre résidence au Luxembourg

²³¹ Jean-Luc GODARD, « Lettre à mes amis pour apprendre à faire du cinéma ensemble » (1967), *dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/lettre-a-mes-amis-pour-apprendre-a/> [consulté le 19 mai 2019].

2.4 La fabrique du studio et le cinéma fabriqué

Comme il y avait dans cette grange une voiture américaine, nous avons eu l'idée d'en faire un studio de cinéma. Le studio de cinéma est ici pris à la fois comme le symbole d'Hollywood, c'est-à-dire du cinéma industriel, narratif, capitaliste et dominant que l'on peut s'approprier et comme le symbole du cinéma artisanal des premiers temps. Nous avons donc fabriqué nos outils pour reconstituer dans la grange un studio de cinéma. Nous avons conçu des rails de travelling et un pied de caméra amovible avec une roue et une pédale de vélo, une perche avec un manche à balais et un clap avec une ardoise. Surtout, nous avons fabriqué un grand cadre sur lequel était tendu un tissu bleu, devant lui, la voiture américaine face caméra. Ce fond bleu permettait d'imaginer un ailleurs, une ouverture, il incarnait l'environnement (bien qu'artificiel) qui nous manquait, un possible infini de *situations* imaginaires. Dans le film *éloge du cinéma expérimental* on voit apparaître ce dispositif à plusieurs reprises : au début, quelqu'un demande « ça va la lumière ? », on règle la lumière. Plus tard, on voit un personnage en train de faire les réglages du cadre dans un miroir, ces personnages sont-ils des personnages ou des mécaniciens, des machinistes ? Ils astiquent la voiture, ils prennent soin du refuge. Dans le film on prend soin de la voiture qui symbolise (comme le triporteur en sont temps) notre *aventure*. En effet, plus tard dans le film on verra que la voiture permet de reproduire l'illusion d'un film d'action, on réutilise les trucages classiques du cinéma de studio (la voiture est à l'arrêt mais avec la projection on croit qu'elle roule ; le personnage qui conduit ne tient pas le volant...) Le cinéma expérimental c'est le « film d'action » nous dit un texte. Mais bien sûr, ces trucages sont du bricolage, et cela se voit, c'est aussi parce que le cinéma expérimental, nous dit le texte, est un cinéma « sans moyens », du cinéma *bricolé* comme l'est le studio du tournage et ses outils. « Voyez Méliès – ne s'entêta-t-il pas d'abord à se faire passer pour un théâtre de prestidigitations et de magie ? L'art, c'est toujours un peu le trucage. Le cinéaste expérimental en ce sens [...] est plus près du bricoleur que de l'ingénieur²³². » Le cinéma fabriqué, c'est le cinéma « sans moyens », un cinéma qui s'adapte à la situation. Il n'y a pas d'images ? Ou sont-elles jugées mauvaises ou néfastes ? « Le cinéaste expérimental trouve le moyen de *passer outre*²³³ » : alors ce sera « un film à faire », un film à imaginer pour les spectateurs. C'est l'hypothèse du montage : un long noir où apparaissent quelques images de la résidence (il y a un choix radical de ne garder que les images tournées dans le studio), des sons et des textes issus du livre de Dominique

²³² Dominique NOGUEZ, *éloge du cinéma expérimental*. Paris : Paris expérimental, 2010, p. 27.

²³³ *Id.*, p. 26.

Noguez *éloge du cinéma expérimental*. C'est donc du *cinéma expérimental*, un cinéma de « laboratoire » nous dit le texte au moment où l'on entend une trompette qui sonne faux, longuement, agaçante. Un cinéma dont on ne maîtrise pas forcément les instruments, c'est un cinéma qui peut être gênant car c'est un cinéma élitiste et en même temps à la portée de tous : « le cinéma ~~expérimental~~ n'est pas élitiste au point de départ, parce qu'il prouve, par sa seule existence – par son existence difficile et sans moyens –, que le cinéma est accessible à tous [...] en cela le cinéma ~~expérimental~~, qui accueille tout le monde au départ et, à la limite, se passe de tout le monde à l'arrivée, est moins élitiste et beaucoup plus démocratique que ces gens qui travaillent à la télévision ou avec les technologies les plus sophistiquées [...] qui sont souvent les plus difficiles d'accès, et qui prétendent, à l'arrivée, toucher le plus grand nombre²³⁴. »



Scènes du film *Eloge du cinéma expérimental*

2.5 Dispositifs de jeux : la résidence est une expérience de groupe

Ce film est une manière de rappeler que ce qui est à l'origine de ce film et de ces résidences, c'est l'accessibilité, « l'émancipation de tous », le *vivre ensemble* sans prise de pouvoir par la libre expression des individus qui participent à la résidence, que malgré les problèmes que nous avons rencontrés, nous continuons. Ce film, fait individuellement alors que nous nous étions quittés en pensant qu'il n'y aurait pas de film, est comme une réponse, une répercussion, un échos de la fin de la lettre *Un je parle* :

« Un mot, plutôt deux : FAIS-LE. Avance ton idée, qui vaut autant que celle d'un autre seulement si elle est menée à bout. Vise la totale autonomie, continue, et le Nous ne sera plus un refuge pour âmes désespérées mais un tremplin pour êtres tout entiers. Cette période de remise en cause constante me vole beaucoup d'énergie, mais je suis

²³⁴ *Ibid.*

optimiste pour l'avenir, bientôt bâtie sur de nouveaux sols, aussi marécageux soient-ils, je serai à même de m'affirmer parmi le Nous. Espérant qu'il en soit ainsi pour beaucoup d'autres. Je, n'envisageant en aucun cas la dissolution du Nous, notre famille de déglinguo-chaotiquo-poético-anarchistes. Merci d'exister²³⁵. »

C'est pourquoi ce film n'utilise que les images tournées dans le studio où on été expérimentés des dispositifs de jeux idiorythmique avec les Individus-personnages dans la continuité de la recherche commencée au Maroc. Les camions de pompiers ont été transformés en studio d'enregistrement et chaque personnage-individu y a enregistré le « monologue de son personnage » que l'on entend dans le film et qui est autant un profil psychologique qu'une conscience de la situation collective, une fouille de l'inconscient individuel et collectif et qui prend de multiples formes. Par exemple un des textes dénonce l'angoisse perçue dans le tournage : « appréhension de mon moi, je ne me reconnais plus moi même ». Ces textes se recourent et se répondent et font un film imaginaire, un film sans images. Puis des images ont été prises de chaque personnage en pose photographique avec leurs costumes (qu'il soit simple ou sophistiqué). Cette pratique est inspirée du travail de Werner Herzog où la pose photographique révèle quelque chose de l'individu, elle permet aussi aux individus de s'incarner dans leurs personnages. Un autre dispositif aura été d'inviter chaque personnage individuellement dans le studio en lui proposant de choisir un fond sur lequel il voudrait être incrusté (grâce au fond bleu du studio) et une scénette dans la voiture impliquant un autre personnage au maximum. Il y a par exemple cet homme-boîte qui prend un taxi mais qui ne peut pas monter dans la voiture car il est empêché par les boîtes accrochées à son costume. Ainsi, la résidence de groupe, le vivre ensemble est comme le cinéma, une expérimentation où il faut sans cesse : « Tâtonner et expérimenter les agencements qui conviennent. Ça peut rater ce qui n'est pas grave ; il faut alors réessayer autrement. Et si ça foire, évitons d'en tirer de grandes conclusions ou de se lamenter : "on à déjà essayé ça ne marche pas". Reprendre plutôt où on s'est arrêté, sélectionner un affect de joie et modifier l'éclairage, l'ambiance, le temps imparti (...)»²³⁶ ». C'est donc le cinéma expérimental qui est au plus près de ce que nous vivons en tant que groupe et plus précisément ce travail de studio, de laboratoire.

²³⁵ En annexe : *Un Je parle*, p. 2.

²³⁶ David VERCAUTEREN, *Op. cit.*, *Micropolitiques des groupes*, p. 170.



Scènes du film *Eloge du cinéma expérimental*

2.6 Éloge du ciné expérimental

Ce film fait alors l'éloge d'une vie et d'un cinéma expérimental, l'éloge du cinéma expérimental pour Dominique Noguez c'est « faire accéder au reflet critique la partie la plus ambitieuse et la plus modeste, la plus vivante, la plus créatrice – et la plus cachée – du cinéma en général²³⁷ », on pourrait rajouter et de la vie en général. Comme le film, cet éloge prévient-t-il est « en forme de description patiente (et tâtonnante), car il faut ici procéder comme en *terra incognita* : inventer le chemin au fur et à mesure qu'on avance²³⁸. » En effet, dans ce film on est perdu dans le noir de l'écran et c'est le cinéma comme langage (ces textes ou ces images mises bout à bout) qui nous donne à voir le refuge que fut pour nous le cinéma lui-même. Par exemple, ce personnage dont la voiture a été projetée dans l'espace et qui parle dans le mégaphone « I'm lost, I'm quite lost, do you hear me ? » Le cinéma est « collectif » nous dit un panneau alors qu'on entend un brouhaha musical et cacophonique. Vivre ensemble, c'est la force et c'est la fragilité, on voit trois personnages qui s'entraident (un sourd, un muet et un aveugle). Le collectif, c'est la solidarité, on entend alors le personnage muet, qui, comme si le film était une tribune, adresse aux autres son monologue d'une voix douce et hésitante (le texte n'est pas dit parfaitement mais les erreurs de diction témoignent de la vérité du propos) :

« Je suis le muet, je pourrais dire ce que je veux, vous ne m'entendrez pas, les temps sont durs à la vue de tout ces morts de toutes ces horreurs avec mes compagnons on se serre les coudes, on a besoin des uns et des autres, on se comprend pas toujours, nos réalités si distinctes se mêlent et se confrontent. Si je pouvais dire à l'aveugle que si il pouvait ouvrir les yeux, il pourrait voir les montagnes, les oiseaux, les rivières, faire écouter au sourd tous les merveilleux sons qui se glissent dans nos oreilles, que notre musique est notre unique moyen de résistance, si vous m'entendez, faites moi signe ».

²³⁷ Dominique NOGUEZ, *Op. cit.*, *éloge du cinéma expérimental*, p. 20.

²³⁸ *Ibid.*



Scène du film *Eloge du cinéma expérimental*

CONCLUSION de la deuxième partie du chapitre 1.

Dans ce chapitre, on voit que le film, qui ce fait au travers d'invention de dispositifs, est un support de projection des inconscients individuels et collectifs du groupe en situation. Que le cinéma est un mode d'être ensemble pour le groupe dans le cadre d'une résidence. On voit aussi que la création collective y est liée à la recherche d'un vivre ensemble dénué de pouvoir et que le cinéma expérimental pris comme élément dialectique du cinéma en général est le meilleur moyen pour se rapprocher de l'utopie idiorythmique et pour combattre les mécanismes de pouvoir.

Chapitre 2 – Venise, résidence-habitat du couple

Guilhem Murat et Alessia Villa, *à nos amis de Venise*, 2017

Ce film a été réalisé à Venise en septembre 2017. À ce moment deux questions importantes traversaient mes recherches. D'un côté, je me demandais « qu'est ce que le cinéma ? », de l'autre les théories révolutionnaires (notamment le Comité invisible) me demandaient « que peut le cinéma pour la révolution ? » Autrement dit, je n'avais pas de projet de film. C'est alors que deux rencontres (avec une ville et avec Alessia²³⁹) devaient bouleverser mes réflexions, et dont on peut tirer deux autres questions fondamentales : comment faire un film à Venise, une ville intouchable à cause de son caractère touristique ? Comment faire un film avec une carte postale ? Comment faire un film à deux ? Comment faire un film avec une amoureuse ?

Ce film est composé de trois parties bien distinctes formellement : l'image-fiction, l'image-réalité, l'image-documentaire. Chacune de ces parties raconte une histoire différente, et leur assemblage fait la structure du film.

1. L'image-fiction

La majorité des touristes à Venise viennent pour la journée, il font la visite expresse de la ville et s'en vont le soir. En tournant uniquement la nuit, nous transformions la ville-vitrine en ville-décors pouvant recevoir notre imaginaire. L'image-fiction, c'est-à-dire l'image en noir et blanc, propre et nette, est l'espace de notre résidence. C'est là que nous nous mettons en scène avec quelques costumes dans quelques actions (jouer de la guitare, danser, courir). Cet espace c'est la résidence-habitat du couple. Nous y sommes seuls au monde, nous pouvons inventer à loisir des histoires qui se passent dans une Venise imaginaire (les complots de palais, les ruelles sombres.) C'est ici, où travailler ensemble ne veut pas dire se filmer soi ni filmer l'autre, mais cela veut dire se filmer l'un et l'autre, se filmer *nous*. Dans ce contexte, en décidant de me mettre en scène dans le film – qui à la base est mon projet et dont j'apparais comme le *savant* puisque Alessia ne fait habituellement pas de film – je rends ma partenaire responsable de la maîtrise technique et donc du pouvoir de la caméra. C'est lorsque Alessia prend la caméra (ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant) pour me filmer, que ce film aura une part d'elle (pas seulement en tant que corps). C'est au moment où l'on se rend responsable

²³⁹ Alessia est une amie italienne rencontrée à Venise, coréalisatrice du film (voir en annexe : *Entretien avec Alessia*).

de l'objet film, par le biais du dispositif cinématographique (ici une caméra), du processus de création, que l'on y participe réellement. Et c'est à ce prix que le film devient le nôtre et pas le mien. Pour Simone de Beauvoir, une « libre reconnaissance de l'individu en l'autre²⁴⁰ » – qui est, selon elle, une condition *sine qua non* pour l'amour et l'amitié authentique – nécessite de penser l'altérité « comme sujet et comme objet dans un mouvement réciproque²⁴¹ ». Ce mouvement d'aller retour entre filmeur et filmé dans l'intimité de la résidence-habitat du couple permet cela et par là va à l'encontre de ce que Liv Strömquist appelle la « société hétéro-sexiste²⁴² » qui produit « deux sous types narcissiques²⁴³ » – le masculin qui se voit comme « unique sujet dans un monde d'objets²⁴⁴ » et le féminin qui se voit comme « unique objet dans un monde de sujets²⁴⁵ » – qui « ont besoin l'un de l'autre pour exister et se construisent dans une hétérosexualité forcée au lieu de s'épanouir comme des être humains²⁴⁶. » Cet ensemble, l'image-fiction, est l'histoire que l'on se raconte, nous, Alessia et Guilhem. On peut la résumer ainsi : « deux amoureux se retrouvent, échappant à une conspiration étrange dans Venise dont sont complices statues et ruelles. »



Images-fictions

²⁴⁰ Simone DE BEAUVOIR, *le deuxième sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1986, p. 232.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Liv STRÖMQUIST, *Op. cit., Les Sentiments du prince Charles*, np.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

2. L'image-réalité

Cet ensemble, que nous appelons l'image-réalité est faite d'*images pauvres* tournées avec une petite caméra discrète et de mauvaise qualité : « L'image pauvre est un chiffon ou un accroc ; un AVI ou un JPEG, un prolétariat déclassé dans une société de classe des apparences, hiérarchisée et valorisée selon sa résolution²⁴⁷. »

Cet espace consiste à arracher au réel des images poétiques. Elles rendent compte d'une vie quotidienne à Venise, le va-et-vient des bateaux-bus, les amis qui jouent sur le quai ; d'une réalité politique : les tags « libertà » sur les murs, qui sont adressés aux prisonniers ; les paquebots abîmant la rade de Venise. Si les statues sont bien réelles, ce sont elles qui ouvrent l'imaginaire dont on peut dire qu'il est présent « naturellement » dans la réalité. L'espace fantasmatique de l'image-fiction est induit par les traces mystérieuses de l'histoire : statues et symboles. On entre dans le film avec le réel, à la fin on replonge dans ce réel, sans jamais vraiment le quitter. L'image-réalité est l'Histoire que l'on se raconte, nous, l'humanité en érigeant des palais et des statues : c'est l'histoire des hommes, l'histoire de la ville de Venise (statues et églises), l'histoire politique de l'Italie (évocation des brigades rouges). Bien sûr, cette histoire ne se résume pas.



Images-réalités

3. L'image-documentaire

Ce sont les images en couleur, en plan fixe, des interviews. Fausses images de documentaire qui parodient *l'esthétique de l'authenticité* pour faire vrai à travers des personnes qui parlent face caméra depuis la réalité. Ces personnes parlent d'une mystérieuse histoire, l'histoire du palais Ca'dario. Cette histoire est un mythe parmi tant d'autres mais il mêle la réalité avec la fiction. Nous faisons intervenir la politique dans le mythe et nous brouillons les frontières.

²⁴⁷ Hito STEYERL « En défense de l'image pauvre » in Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann, Véronique Terrier Hermann (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève : mamco / HEAD, 2015, p. 321.

Ces images sont l'histoire que nous nous racontons, à nous, l'humanité. À ces images vient s'ajouter la voix off qui mêle des textes de voyage et des passages de livres du comité invisible ou de Trotski. Cette histoire peut se résumer grâce à une citation du Comité invisible :

« Si les conspirationnistes font une erreur, c'est de réserver aux seuls puissants le privilège de conspirer. S'il est bien évident que les puissants complotent pour préserver et étendre leurs positions, il est non moins certains que partout cela conspire²⁴⁸. »



Images-documentaire

Au final, c'est la composition même du film qui répond à la première interrogation : le cinéma, c'est à la fois la fiction, le documentaire politique et la réalité poétique, ou plutôt l'assemblage de ces trois aspects. Faire un film, c'est arriver à relier l'imaginaire avec la réalité, même là où on s'y attend le moins : à Venise. C'est-à-dire détourner le réel vers notre imaginaire (la ville-vitrine devient ville-décors) ou arracher au réel une poésie. C'est créer un langage commun à partir du réel et non pas à ses dépens. Or, il n'y a pas de mouvement révolutionnaire sans un langage commun, notre cinéma est une contribution à son élaboration.

Ici, le tournage est réalisé dans la résidence-habitat du couple mais le montage qui est l'espace du sens est individuel. Il y a tout de même une passation de pouvoir dans le travail du double réalisateur-acteur, du film de couple, qui crée ensemble et pour qui le cinéma est une manière de vivre-à-deux. Un couple-créateur qui crée pour lui d'abord, le film étant un outil d'émancipation mais aussi une façon de mieux vivre et de mieux se comprendre ensemble. On pourrait résumer ainsi, avec Alessia, cette expérience : « Deux personnes peuvent être une conspiration (en ce qu'ils construisent, inventent, croient) contre [c'est la fiction, l'histoire que l'on se raconte à deux] et avec [c'est la réalité, l'histoire que l'on se raconte nous l'humanité] le monde [et en faire un film : l'histoire que l'on raconte] »²⁴⁹.

²⁴⁸ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 92.

²⁴⁹ En annexe : *Entretiens avec Alessia Villa*.

Transition – Résidence politique : Occuper le cinéma

Plus encore que 2016 et la lutte contre la loi Travail, l'année 2017 marqua la radicalisation de nos positions politiques. Plus que jamais la théorie révolutionnaire circulait à la Tribu et une expérience pratique devait nous la rendre concrète. En début d'année 2017, nous organisons avec les occupant.e.s du Cinéma le Royal²⁵⁰ et d'autres collectifs, une résidence de travail à l'intérieur du cinéma pendant une semaine puis une ouverture au public pendant le week-end. Avec la Tribu, nous héritons de la Grande salle à l'étage. Nous avons essayé de réinvestir notre expérience de travail en résidence autarcique mais ici avec le « groupe politique », c'est-à-dire la population qui s'était réunie autour de ce lieu et de ce qui s'y passait. Ce lieu était une aubaine pour réunir dans une action commune le milieu militant et le milieu artistique. Nous venions alors, malgré les méfiances réciproques de ces deux milieux, avec l'idée de l'interdépendance de la politique et de l'esthétique. Dans *Les Mésaventures de la pensée critique*, Rancière dénonce l'opposition de la critique artiste et de la critique sociale dans une certaine lecture de Mai 68, et il démontre que :

« La lutte collective pour une émancipation ouvrière ne s'est jamais séparée d'une expérience nouvelle de vie et de capacités individuelles, gagnées sur la contrainte des anciens liens communautaires. L'émancipation sociale a été en même temps une émancipation esthétique, une rupture avec les manières de sentir, de voir et de dire²⁵¹. »

Forts de notre expérience de vie et de création au Maroc, nous avons développé l'habitude de penser nos expériences *en situation*, c'est-à-dire à travers ce que nous appelions le résidentialisme²⁵² mais il devenait difficile de le penser en dehors d'un mouvement de libération plus général, capable de renverser l'ordre social dominant. Nous voulions profiter de cet espace propre au public (la salle de cinéma) pour transformer le spectacle en action et le spectateur en acteur. C'est pourquoi nous avons essayé d'appliquer (en les transformant) plusieurs de nos protocoles de jeux résidentialistes lors de l'ouverture publique du Royal. Nous avons par exemple organisé un ciné-club en promettant la projection d'un film connu où le public, à défaut de projection, se retrouvait dans la salle avec des bobines de pellicules et devait faire le film en coupant, collant, grattant, dessinant, détruisant. Nous avons aussi essayé

²⁵⁰ Le cinéma le Royal Occupé devenu aujourd'hui Le Royal Maison du Peuple (sur Facebook : <https://www.facebook.com/RoyalOQP/>) est un cinéma historique du centre ville de Montpellier fermé en 2015 qui devait être transformé en immeuble d'appartements et est occupé lors du mouvement contre la loi Travail (Voir : <https://lundi.am/Montpellier-les-gilets-jaunes-occupent-un-cinema-pour-en-faire-une-maison-du>). Ce squat d'habitation mais aussi d'événements culturels est vite devenu un point de repère pour la jeunesse alternative de Montpellier, souvent y était organisées des fêtes, des projections ou des réunions politiques.

²⁵¹ Jacques RANCIÈRE, *Op. cit.*, *Le spectateur émancipé*, p. 41.

²⁵² En annexe : *Dossier critique de la multitude*, p. 11.

la réalisation d'un film étalé sur trois jours et qui serait réalisé par le public. Le premier jour, des costumes étaient disposés à l'entrée de la salle avec lesquelles les participant.e.s pouvaient se déguiser puis se rendre dans la salle ou sur la scène transformés en plateaux de tournage. On retrouve quelques images de cette expérience dans le film *manifestation de la multitude*. Le deuxième jour, il s'agissait de créer la bande sonore du film : le public entrait dans la salle et était plongé dans le noir, sur l'écran étaient projetées des images tournées de la veille. Des instruments de musique et des objets étaient disposés dans la salle et des membres de la Tribu parcouraient les rangs pour empêcher les arrivant.e.s de s'asseoir sur les sièges et les invitait à s'exprimer. Le troisième jour, nous voulions qu'après la projection du film le public sorte dans la rue pour une manifestation sauvage.



Images du film *Manifestation de la multitude* issues du tournage avec le public à l'intérieur du cinéma le Royal

Cependant, nous n'étions pas assez préparés par rapport à l'importance du public (il y a eu le deuxième jour plusieurs vagues de 50 personnes.) Et cette expérience, bien que riche en émotions, fut un relatif échec esthétique. Le tournage ne donna rien d'intéressant à notre goût et le film ne fut jamais monté à temps pour le troisième jour. Malgré nos efforts le deuxième jour, le public qui arrivait en masse restait majoritairement passif, refusait les jeux que nous lui propositions et avait peur de nos performances. Nous, acteur.trices, redoublions alors de violence envers lui et ce qui devait être une création sonore dans l'écoute (comme le fut la grotte sonore au Maroc) devint une manifestation contre le public de cinéma dans la salle de cinéma. La manifestation sauvage du lendemain eu bien lieu (elle prit pour cible le musée Fabre) mais nous étions trop peu nombreux pour provoquer quoi que ce fut. Nous nous rendions compte alors que nos protocoles de jeux avaient été forgés pour le groupe dans l'intimité et que cette situation nécessitait d'autres outils.

Peu de temps après cette expérience de tournage, les occupants du Cinéma le Royal Occupé étaient expulsés par la police. La lutte pour la défense du lieu demeura très active tant le lieu avait créé des liens et suscité de la solidarité entre différents groupes artistes et/ou militants à Montpellier. L'invasion du tribunal et le Carnaval des gueux, qui débutaient le jour même du procès des occupant.e.s du Royal, se transformèrent en émeute :

« À Montpellier, le mardi gras se célèbre depuis des années par le Carnaval des Gueux, une fête parfaitement inorganisée à la gloire des sales mômes, des culottes sales, des haleines fortes et de toutes celles et ceux qui ne rentrent pas dans les cases de la société²⁵³. »

En réaction à l'expulsion du Royal et avec quelques membres de la Tribu, nous occupions pendant une semaine le studio de tournage de l'école des beaux-arts. Dans le film *manifestation de la multitude*, on retrouve des images de ces différentes manifestations de soutien à l'expulsion du Royal et au procès de ses occupants.e.s.



Images du film *Manifestation de la multitude* tournées lors de manifestations en soutien au cinéma le Royal

Après ces multiples expériences de tournage, dans ce que nous pouvons appeler une résidence politique, à l'intérieur et autour de l'occupation du Cinéma le Royal, nous étions en possession d'une grande quantité d'images de toute sorte, qu'en faire ? Nous avons décidé de faire un film-manifeste tant pour nous, la Tribu, que pour nous, le « groupe politique », que nous avons appelé *multitude*. Dans notre recherche, ce film, la *manifestation de la multitude* est un pilier fondamental. Il se trouve à la croisée des trois tendances décrites dans le premier chapitre de la première partie, de ce que nous avons appelé un *cinéma de la multitude*. En effet, ce film est le résultat d'une résidence, d'un cinéma comme *mode d'être ensemble* que nous avons décrit dans la deuxième partie. Par ailleurs, le film a été monté par Jean-Saddam, Bilbo Fallais et Guilhem Murat sous la forme de trois parties distinctes, il est aussi un dialogue filmique tel que nous le décrivions dans la première partie, où le cinéma est un langage commun. Puis, nous le verrons dans la troisième partie, ce film est une recherche des liens entre l'esthétique et la politique, entre la commune et le groupe politique. Là où le cinéma devient un outil de lutte pour la multitude.

²⁵³ Voir : <https://lepoing.net/evenement/carnaval-des-gueux/>

TROISIÈME PARTIE Analyser, désirer, lutter

« Que s'agit-il de mettre en situation ? A différents niveaux, ce peut-être cette planète ; ou l'époque (une civilisation au sens de Burckhardt), ou un moment de la vie individuelle. Allez la musique²⁵⁴ !

Dans cette partie nous allons voir comment le cinéma, mis au service des forces de transgression et de révolte²⁵⁵, peut être une arme pour « notre Parti ». Avec Tiqqun, « La pratique du communisme, telle que nous la vivons, nous l'appelons le Parti [...] le Parti n'est pas l'organisation [...] Le parti est un ensemble de lieux, d'infrastructures, de moyens communisés et les rêves, les corps, les murmures, les pensées, les désirs, qui circulent entre les lieux²⁵⁶ ». Nous verrons à travers l'analyse filmique comment le cinéma est une machine d'analyse et de désir et comment le film est un outil de lutte dans la rue et dans l'image, politiquement et esthétiquement. Nous verrons enfin comment le cinéma, à travers le détournement ou l'occupation, est une tentative de destitution du cinéma par le cinéma.

Chapitre 1 – Manifestation de la multitude

Signé X, *manifestation de la multitude*, 2017

Dans ce chapitre nous analyserons le film *Manifestation de la multitude* qui fut réalisé avec des images tournées lors de l'occupation du cinéma le Royal et du studio de tournage de l'école des Beaux-arts à Montpellier, du Carnaval des Gueux, des images de notre résidence au Maroc et des images récupérées sur internet et détournées. Nous verrons à travers ce film-manifeste un concept clef du cinéma de la multitude : la politique de la multitude ; et un nouveau dispositif : le bureau de montage *Signé x*.

1. Bureau de montage *Signé X*

Ce film a été monté à Marseille dans une des collocations en lien avec la Tribu. Dans la chambre de Jean-Saddam fut alors aménagé ce que nous avons appelé un bureau de montage *Signé X*. Dans la pièce où nous dormions, il y avait plusieurs bureaux avec ordinateurs, une

²⁵⁴ Anonyme, « Le questionnaire », IS, n°9, août 1964, p. 24.

²⁵⁵ Nicole BRENEZ et Isabelle MARINONE (dir.), *Op. cit.*, *Cinéma libertaires, au service des forces de transgression et de révolte*.

²⁵⁶ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 63-64.

connexion internet et au centre un vidéoprojecteur. Pendant plusieurs jours nous avons fouillé les disques durs remplis d'images dans un dérushage sauvage, nous montrant mutuellement nos trouvailles, échangeant des images, ajoutant à cela des lectures théoriques. Pendant que l'un essayait de monter un tableau de Goya avec une photo du Royal, l'autre faisait la lecture d'un passage du Comité invisible... Nous étions dans un état où :

« Les affects et les pensées ne sont plus assignables à l'un ou à l'autre, lorsqu'une circulation s'est comme rétablie, dans laquelle transitent, indifférents aux individus, affects, idées, impressions et émotions²⁵⁷. »

Cette forme de montage en *transe* était proche de ce que nous avons pu vivre lors de ces expérimentations de tournage.

1.1 Déblayer pour trouver des chemins

Dans ce mouvement frénétique de visionnage, de coupe et de collage, nous détachions les images de leur origine. Nous ajoutions sans cesse de la matière jusqu'à parvenir à cet état d'accablement qui appelle un soulèvement. Pour Georges Didi-Huberman : « se soulever, c'est prendre votre douleur et la jeter par dessus bord²⁵⁸ ». L'accumulation de matière visuelle, sonore, textuelle qui finalement nous encombre, il faut la déblayer pour trouver des chemins. A ce propos George Didi-Huberman cite Walter Benjamin : « Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre ; faire de la place, qu'une seule activité, déblayer son besoin d'air frais et d'espace libre²⁵⁹ ». Pour George Didi-Huberman, « le caractère destructeur, c'est soulever toute cette poussière qui encombre notre présent et éventuellement le passé qu'il a mis en place²⁶⁰ ». Et il cite à nouveau Benjamin :

« Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable. C'est pour cette raison qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des montagnes, il voit encore un chemin, mais comme il en voit partout, il faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble, voyant partout des chemins il est lui-même à la croisée des chemins²⁶¹. »

Avec les yeux du caractère destructeur, nous parvenions ainsi à la croisée des chemins. Un assemblage de matières détachées de leur passé (soit proche : images détachées de l'expérience

²⁵⁷ TIQQUN, *Op. cit.*, *Appel*, p. 43.

²⁵⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Walter BENJAMIN, « Caractère destructeur », in Georges DIDI-HUBERMAN, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

de la résidence au Royal ; soit lointaine : images détachées de leur référence historique, un tableau de Napoléon par exemple).

« Mais si vous déblayez votre terrain d'actualité, qu'est ce que vous faite ? Vous trouvez la racine, c'est-à-dire un certain passé. Se soulever ce n'est pas supprimer le passé c'est le contraire [...] on supprime le conformisme qui s'est installé dans le passé, on ne le fait pas disparaître, on fait apparaître [...] on brûle : brûler c'est à la fois l'énergie qui détruit et qui réchauffe²⁶². »

Dans *manifestation de la multitude*, cet état est mis en scène dans une séquence dont l'esthétique emprunte beaucoup à une chaîne You tube (How to basic²⁶³). On peut voir un personnage maltraiter des livres dans une sorte de folie où il les déchire, les mange, les jette aux toilettes pour finalement les brûler. C'est que ce dispositif de montage est une sorte d'orgie de matières qui fait la richesse intertextuelle du film (« un film au-delà du Royal » est-il écrit) et qui paradoxalement témoigne *radicalement* de notre vécu au Royal en le rattachant à une histoire des luttes plus ancienne (par exemple un lien est fait avec le mouvement ouvrier à travers la musique de la commune *la semaine sanglante*).



Images du film *Manifestation de la multitude*

1.2 Radicalité politique, radicalité esthétique

Cette radicalité est revendiquée par le film, une radicalité esthétique et une radicalité politique : certains personnages sont en veste militaire et cagoules (on dirait un groupe armé). Dans ce dispositif de montage est réutilisé le dispositif dont nous parlions dans le premier chapitre de la première partie : le dialogue filmique. C'est par les jeux entre nous, (ici les trois monteurs) que se fabrique le film qui se propose comme un manifeste. Un de ces jeux consiste à faire réapparaître des motifs symboliques de notre travail en général. C'est pourquoi on retrouve la cagoule, symbole d'une radicalité politique. On retrouve aussi le mégaphone, qui est un symbole militant mais aussi poétique : le symbole d'une parole libérée. Libérée du pouvoir et libérée du conformisme : un personnage dans une manifestation en

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=d-eSHPERoPk>

parlant dans le mégaphone fait référence à William Burroughs : « bouffez bien ces sandwiches de réalité, ces flashballs de réalité, de la trompette, de la musique, de la poésie pendant que le monde explose ». Ailleurs, on retrouvera le fond vert (qui fut notre refuge lors de la résidence au Luxembourg), pensé comme une brèche de l'imaginaire et qui est emmené en manifestation, dans le réel.

Ainsi, le film témoigne de l'interdépendance de l'esthétique et de la politique. Des images viennent de manifestations, on y retrouve la violence de cette réalité par exemple lorsque le filmeur est touché par une grenade lacrymogène. Le film apparaît alors comme le témoin – qui n'est pas à l'abri de la brutalité policière – de la manifestation et de la répression policière cette « logique des corps à leur place » qui empêche l'expression de la foule lors du carnaval ou qui éteint par la force la caméra. C'est là que le film, l'esthétique si l'on veut, prend le relais. Le son de la grenade (du réel) vient occuper, obstruer la bande son, puis laisse place à la « poésie politique », et les images de manifestations à des images qui viennent des performances réalisées lors de la résidence au Royal et dans le studio de tournage fond vert. Par exemple, une personne dit dans le mégaphone : « Nous légitimons la réappropriation d'espaces de liberté culturelle et visuelle » alors que sont incrustés derrière elle des images télévisuelles du président François Hollande.



Images du film *Manifestation de la multitude*

2. Ceci est du vrai travail

De cette manière sont détournées de nombreuses images soit issues de la télévision comme pour faire une contre-information soit issues d'un imaginaire historique très large notamment des peintures qui inscrivent le film et la lutte dans une histoire plus vaste, ce qui serait un travail politique qui vise le soulèvement des corps. D'un autre côté, il y aurait le montage des sons, des images et des textes hétérogènes qui serait un travail esthétique et qui vise le soulèvement des surfaces. George Didi-Huberman parle d'une analogie entre « l'idée d'un

soulèvement politique et le soulèvement physique des surfaces²⁶⁴. » À ce propos, il parle du « drapeau révolutionnaire associé à la draperie de la robe en mouvement qui dénude le sein de la figure de la *Liberté guidant le peuple*²⁶⁵ ». À cela il ajoute que Delacroix, pour mettre en place cette espèce de mise en mouvement des surfaces dans son tableau aurait été inspiré par *Le radeau de la méduse* de Géricault.

Deux tableaux que l'on retrouve dans *manifestation de la multitude* et qui symbolisent ce double soulèvement. George Didi-Huberman dit aussi :

« Un suaire blanc, vous le posez immobile sur un corps, mais tout à coup, ça s'agite, ça se soulève, le suaire devient robe de mariée, le suaire devient drapeau hissé en haut d'un mat avant de ce déchirer joyeusement²⁶⁶. »

C'est une chose que l'on retrouve dans le film, où des personnages rejouent *en mouvement* le tableau *Le radeau de la méduse* tandis que celui-ci est incrusté sur eux et où le fond vert sert de voile et de drapeau. Le drapeau de l'interdépendance de l'esthétique et de la politique qui fut un des enjeux de la résidence au cinéma occupé le Royal. Un autre aspect du détournement des tableaux est d'inscrire notre travail (politique et esthétique) dans une histoire et une grandeur pour le légitimer. Oui, semble dire le film, notre travail politique s'inscrit dans la suite de la résistance française à l'occupation allemande (on entend le chant des partisans). Oui, notre travail de collage (qui est aussi un jeu) s'inscrit dans la lignée des grands peintres de la période napoléonienne.

²⁶⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements », n.p.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*



Image du film *manifestation de la multitude*

Ce mot *travail*, qui est mis en valeur, est illustré dans le film par des images de travail manuel (on voit quelqu'un en train de visser quelque chose) et de longues séquences où nous installons le dispositif de tournage (dans le studio fond vert) et où nous rangeons, nettoyons la salle de cinéma. Le choix de garder ces images dans leur longueur en prenant le risque d'être ennuyant pour le spectateur, est une manière de dire : faire un film est un travail, un travail manuel, un travail politique et un travail esthétique. Il s'agit, comme le disait Jean-Luc Godard, non pas de faire un film politique (tout en exploitant des machinistes) mais de faire politiquement des films²⁶⁷. Faire politiquement des films, cela veut dire que nous sommes les techniciens, les ouvriers de l'image en même temps que les créateurs du film. Cela veut dire que « sculpter les structures sociales » c'est en même temps « sculpter nos potentialités infinies ». « Ceci est du vrai travail », et c'est le travail de *la multitude*.

²⁶⁷ Jean-Luc GODARD, « Que faire ? » (1970), texte manuscrit de Jean-Luc Godard, *Dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/que-faire/> [consulté le 19 mai 2019].



Images du film *Manifestation de la multitude*, travail manuel en haut, travail de l'image en bas : Ranger/nettoyer/coupe/coller

3. Politique de la multitude

Ce film-manifeste s'appuie sur un texte : *la politique de la multitude*²⁶⁸. On peut entendre ce texte dans le film qui d'ailleurs en est une illustration. Ce texte a été écrit peu de temps avant la réalisation de ce film, en contrepoint du célèbre texte de François Truffaut sur la politique des auteurs²⁶⁹ et il met en lumière les différents enjeux de l'ensemble que nous essayons de décrire dans cette recherche. Ce texte prend le parti de dire que « le film est une structure dont la multitude doit s'emparer²⁷⁰ ». S'emparer de cette structure cela veut aussi dire combattre celle qui existe déjà. On voit dans le film une multitude de personnes dans une salle de cinéma abattre à coup de hache une structure en bois sur laquelle se superpose au montage un titre : « la société du spectacle ». C'est aussi affirmer un travail de fiction (il y a des images issues du film *l'Orient imaginaire* qui font référence à notre résidence au Maroc) dont un titre dans le film nous dit que c'est la « pratique d'éléments incongrus hétérogènes » qui s'oppose au cinéma narratif et dominant. On voit une affiche datant de la guerre civile espagnole : *No pasaran*, ils ne passeront pas, ni les fascistes ni le cinéma narratif : « raconter des histoires ; l'abrutissement du badaud ».

Cette structure nouvelle est « le résultat d'un immense brassage de sources multiples²⁷¹ », pouvons nous lire dans *politique de la multitude*. Ce résultat, le film en témoigne par son aspect transtextuel, « le seul auteur du film n'existe pas, le montage donne une représentation

²⁶⁸ En annexe : *dossier critique de la multitude*, p. 10.

²⁶⁹ François TRUFFAUT, « Ali baba et la "politique des auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955.

²⁷⁰ En annexe : *dossier critique de la multitude*, p. 10.

²⁷¹ En annexe : *dossier critique de la multitude*, p. 10.

de cette multitude inquantifiable et anonyme²⁷². » C'est que s'emparer du cinéma, c'est aussi combattre l'idée du cinéma d'auteur qui s'est imposé dans le cinéma avec la nouvelle-vague et dont Jean-Luc Godard, dans un entretien avec Alain Jouffroy en 1969, dit qu'elle fut une lutte « contre le féodalisme au cinéma²⁷³ ». Alors que Jouffroy lui demande si le risque n'était pas de devenir des princes, Godard répond que :

« C'était le danger qu'ils couraient en effet : de devenir des princes, et d'oublier qu'ils n'étaient pas des représentants de la totalité du pays, ou de la région, ou de ce genre de réalités. Et de même qu'il était bien de lutter contre un producteur hollywoodien pour imposer un cinéma d'auteur, de même il faut lutter de nouveau, mais pour l'abolir²⁷⁴. »

Dans le film, on voit trois personnages encagoulés qui ont enlevé un autre qui est en fauteuil roulant, un titre superposé nous l'indique : c'est l'auteur. Leur mission semble de le faire disparaître, mais lui meurt tout seul et ils le regardent mourir en lui disant adieu de la main. Ils recouvrent le cadavre avec un bout de fond vert et s'en vont, puis finalement reviennent pour frapper le corps, ce qui déclenche une musique joyeuse qui fait la transition avec des images de l'invasion du tribunal de Montpellier par une foule festive.

Ainsi, symboliquement la multitude anonyme dans le film tue l'auteur et déclenche l'émeute. L'auteur, qui est selon Foucault un « principe d'économie dans la prolifération du sens (...) un rôle caractéristique de l'ère industrielle et bourgeoise, d'individualisme et de propriété privée²⁷⁵ », un statut idéologique qui :

« Ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction²⁷⁶. »

C'est en cela que dans le texte *politique de la multitude*, l'auteur est opposé à la « collectivité vivante et en mouvement²⁷⁷ » qui n'embarque « que des fous, pas d'artistes ou d'auteurs à bord²⁷⁸ ». En plaçant la valeur d'un film dans l'expression d'une communauté, la politique de la multitude va dans le sens de ce que Foucault imaginait : « une culture où les discours quel que soit leur statut, leurs formes, leur valeur circuleraient et seraient reçus sans que la

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Jean-Luc GODARD et Alain JOUFFROY, « Le guérillero et le savant : La lampe torche et le fusil » (1969), *Dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/le-guerillero-et-le-savant/> [consulté le 19 mai 2019].

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Michel FOUCAULT, « Qu'est ce qu'un auteur ? », *bulletin de la société française de philosophie*, 63^{ème} année n°3, 22 février 1969, p. 73-104.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ En annexe : *dossier critique de la multitude*, p. 10.

²⁷⁸ *Ibid.*

fonction-auteur apparaisse jamais²⁷⁹. » Ce qui permettrait avec Beckett repris par Foucault de dire « qu'importe qui parle²⁸⁰ » puisque comme le fait remarquer Jean d'Ormesson après le discours de Foucault, « depuis un certain nombre d'années, toute une série d'analyses ont en effet montré que, sans nier ni le sujet ni l'homme, on est obligé de remplacer le sujet individuel par un sujet collectif ou transindividuel²⁸¹ ».

Dans le film, la critique de l'auteur et cette affirmation du sujet collectif transindividuel est lié à la critique de la propriété en général, qui prend forme dans la double formule : « nous sommes je » et « je sommes nous », qui apparaissent simultanément sous forme de texte superposés à une image, soit une image de certains d'entre nous dont les visages sont floutés soit sur le tableau de *La liberté guidant le peuple* (Delacroix, 1830) qui relie, encore une fois, cette recherche esthétique à une recherche politique. Plus loin, on suit un public qui entre dans la salle de cinéma, une personnage à l'entrée dit : « vous êtes les bienvenus, parmi nous les viveurs, vous les viveurs », un titre indique : « chaque spectateur est acteur de son histoire » et une fois entré dans la salle on entend *le chant des partisans*.

« C'est la capacité des anonymes qui fait chacun.e égal.e à tout.e autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement la frontière entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire²⁸². »

Plus loin dans le film, alors que la salle de cinéma est plongée dans la fumée, que des gens rampent sous les sièges rouges, on entend une voix au loin qui dit : « n'oubliez pas, nous vous proposons une image, une proposition exactement, mais tout est à apprendre, tout est à révolutionner ».

²⁷⁹ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, « Qu'est ce qu'un auteur ? », *bulletin de la société française de philosophie*, 63^{ème} année n°3, 22 février 1969, p. 73-104.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Jacques RANCIÈRE, *Op. cit.*, *Le spectateur émancipé*, p. 24.

CONCLUSION du chapitre 1.

Nous avons vu que placer la valeur d'un film dans l'expression d'une collectivité multiple et anonyme qui se positionne contre le statut d'auteur permet que le cinéma soit une arme de lutte et un lien entre l'émancipation esthétique et politique de la multitude. Nous voyons que cette émancipation se fait contre le cinéma lui-même tant par l'occupation de la salle de cinéma que par le travail politique et esthétique de la matière à travers le montage signé X.

Chapitre 2 – Journal révolutionnaire des enfants-monstres

Signé X, 1. *RDV*; 2. *MYTHOLOGIE*; 3. *HISTOIRE*; 4. *DIALECTIQUE*; 5. *VIGIPIRATE*, 2018

Dans ce chapitre nous verrons comment le cinéma est une machine d'analyse et de désir, un journal révolutionnaire filmé pour le « groupe politique ». Nous verrons que ce journal se construit à travers le laboratoire de montage et de propagation en suivant une ligne éditoriale dialectique, et comment par la pratique du collage il cherche à rendre compte d'une époque, celle de ceux qui font le film et ceux qui le reçoivent. Nous verrons que le journal tente de constituer l'histoire visuelle et la mythologie de ce groupe hétérogène qui se nomme *multitude* ou qui se nomme *enfants-monstres*.

1. Journal révolutionnaire

1.1 Laboratoire de propagation et de montage

Au printemps 2018, alors que débutait un nouveau mouvement social²⁸³ dans la continuité du mouvement contre la loi Travail, que l'expulsion de la ZAD de Notre-Dame des Landes²⁸⁴ était imminente, nous organisons à Lille au MCC (une collocation en lien avec la Tribu) un laboratoire de propagation et de montage. Selon le dictionnaire Larousse, la propagation est le « fait de se transmettre d'un point à un autre d'un milieu, de se propager²⁸⁵ ». La ressemblance

²⁸³ Mouvement qui s'agrège contre la réforme de la fonction publique et de la SNCF proposé par le gouvernement Macron. Pour simplifier on peut dire que comme en 2017, il s'agit de s'opposer à la loi Travail et « son monde », c'est-à-dire le projet néo-libéral de gouvernance. Voir un article de Allési Dell'Umbria sur le mouvement de 2016 : <https://lundi.am/remarques-sur-l-agitation-sociale-en-france> [consulté le 19 mai 2019].

²⁸⁴ Voir : <https://lundi.am/Il-y-a-un-an-debutait-l-expulsion-de-la-ZAD> [consulté le 19 mai 2019].

²⁸⁵ Définition Propagation, dictionnaire Larousse. En ligne :

avec le terme de propagande (« action systématique exercée sur l'opinion pour lui faire accepter certaines idées ou doctrines, notamment dans le domaine politique ou social²⁸⁶ »), qui est un terme polémique (« Cette catégorie (la notion de propagande) est en effet couramment mobilisée pour évoquer des pratiques et des techniques souvent sans rapport entre elles, et dont les formes ou les usages sont historiquement variables²⁸⁷ ») est utilisée à dessein. Ce laboratoire reprend les usages du *bureau de montage signé X* que nous avons décrit dans le premier chapitre de la troisième partie. Il s'agit toujours d'amasser de la matière visuelle, textuelle et sonore jusqu'à l'accablement et le soulèvement, et d'être en même temps une recherche théorique : ici, en vue de l'imminence d'un conflit social de grande ampleur, d'être « connecté » à l'actualité politique via l'analyse des réseaux de diffusion militants et autonomes²⁸⁸, et *en même temps* via l'analyse des réseaux médiatiques dominants. De la même manière que la prévision de combattre dans la rue se prépare dans les corps par l'activité physique, le combat théorique se prépare dans les esprits par l'analyse. Le cinéma devient alors ce que Deleuze appelle une « une machine de guerre et d'analyse²⁸⁹ », une « machine à produire et à énoncer le désir²⁹⁰ » :

« Il est évident qu'une machine révolutionnaire ne peut pas se contenter de luttes locales et ponctuelles : hyper-désirante et hyper-centralisée, elle doit être tout cela à la fois. Le problème concerne donc la nature de l'unification qui doit opérer transversalement, à travers une multiplicité, non pas verticalement et de manière à écraser cette multiplicité propre au désir. C'est dire en premier lieu que l'unification doit être celle d'une machine de guerre et non d'un appareil d'état, une armée rouge cesse d'être une machine de guerre dans la mesure où elle devient rouage plus ou moins déterminant d'un appareil d'État. C'est dire en second lieu que l'unification doit se faire en analyse, doit avoir un rôle d'*analyseur* par rapport au désir de groupe et de masse, et non pas un rôle de synthèse procédant par rationalisation, totalisation, exclusion, etc.²⁹¹ »

Nous avons donc repris le concept développé avec la Tribu : l'acte, le geste de *signé x* pour en faire une tribune publique de propagation²⁹² nous permettant de :

« Chercher à tâtons quels passages, quels gestes, quelles pensées [quelles images et quels

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/propagation/64348> [consulté le 19 mai 2019].

²⁸⁶ Définition du dictionnaire Larousse en ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/propagande/64344> [consulté le 19 mai 2019].

²⁸⁷ Xavier LANDRIN, « Propagande », Encyclopædia Universalis, 31 Octobre 2017. En ligne :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/propagande/> [consulté le 19 mai 2019].

²⁸⁸ A titre d'exemple : <https://paris-luttes.info/> ; <https://zad.nadir.org/> ; <https://lundi.am/>

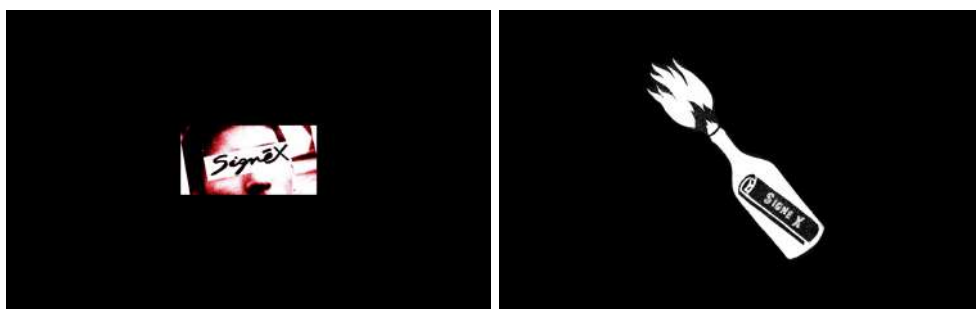
²⁸⁹ *Op. cit.*, Gilles DELEUZE, « Trois problèmes de groupe », *L'île déserte (textes et entretiens 1953-1974)*, p. 284.

²⁹⁰ *Id.*, p. 282.

²⁹¹ *Id.*, p. 278-279.

²⁹² Voir la page Facebook (<https://www.facebook.com/unemultitude/>) et le compte Vimeo (<https://vimeo.com/unemultitude>).

sons] pourraient nous permettre de s'extraire de l'impasse du présent. Il n' y a pas de mouvement révolutionnaire sans un langage à même de dire à la fois la condition qui nous est faite et le possible qui la fissure²⁹³. » La participation à ce journal est hétérogène et secrète, nous analyserons ici les premiers numéros de 1 à 5 du journal filmé mais par la suite d'autres ont été réalisés par des personnes et des contextes différents. Aujourd'hui (le 6 mai 2019), il existe 17 numéros de ciné-tracts réalisés dans ce cadre.



Signatures remplaçant le générique dans les films

1.2 Collages : « La croisée des chemins »

L'idée de ce journal filmé fait suite à un journal papier fait de collages : *L'illustration, journal révolutionnaire des enfants-monstres* :

« Lénine : Karl, qu'est ce que c'est que ce truc ?

Marx : vaguement un journal

Lénine : de cinéastes ?

Marx : Pas seulement, mais ceux qui le font sont des cinéastes, qui dialoguent avec des images et des sons, du mouvement et de la durée. Qui pensent l'image comme un discours et le cinéma comme un langage, avec ses codes, sa conjugaison et sa poésie.

Lénine : Ah ouais, leur travail, c'est le montage : ce geste de la volonté qui fragmente (coupe) et qui assemble (colle) les éclats de la matière numérique²⁹⁴. »

Dans ce journal, on trouve par exemple ce faux dialogue entre Marx et Lénine qui résume bien cette pratique du collage réemployé dans les films :

« Lénine : Ce processus s'apparente à une dissection anatomique du corps des images et doit mettre en lumière les discours qu'elles soutiennent.

Marx : Bien vu, le découpage est comparable à une analyse sociologique et l'assemblage, geste cathartique, détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle.

Lénine : En somme, le collage poursuit un double but : la nécessité esthétique de créer une forme nouvelle et la volonté politique de transformer le discours d'origine.

Marx : Réemploi et détournement.

²⁹³ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *A nos amis*, p. 18-19.

²⁹⁴ En Annexe : *manuscrit des collages*, p. 2.

Lénine : Un jeu d'enfant *et* un travail scientifique.

Marx : D'ailleurs, une fois le collage, collé, subsiste l'acte.

Lénine : À travers les coutures, les traces de ciseau et les superpositions, c'est subtil.

Marx : Ça me fait penser à la *praxis* que je définis comme « l'ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et se transforme lui-même. » Cette *praxis* du collage, énonce au cœur même de sa forme, cette vérité si féconde que de tout temps couper et coller sont les pouvoirs de l'humain face à la matière²⁹⁵. »

Cette pratique du collage est réutilisée dans la fabrication de ces films. Cette pratique fait échos à la pratique du détournement, que nous décrivions dans la sous-partie *Pillons camarades, pour un « communisme littéraire*²⁹⁶ ». Par exemple, dans les films on retrouve des images du cinéma dominant : *Pirates des Caraïbes 3* (Gore Verbinski, 2007) dans 5. *VIGIPIRATE, Le Seigneur des anneaux* (Ralph Bakshi, 1978) dans 2. *MYTHOLOGIE* ; de la culturelle télévisuelle : publicité K-way dans 1. *RDV*, série TV *le bus magique* (Joanna Cole et Bruce Degan, 1994) dans 3. *HISTOIRE* ; mais aussi des images récupérées sur You tube : des émeutes contre le G8 de Hambourg dans 2. *MYTHOLOGIE*, etc.

Par la multiplicité des sources présentes dans ces films, cette pratique du collage entre aussi en résonance avec ce que nous décrivions plus haut à propos du dispositif du *bureau de montage signé x* dans le deuxième chapitre de la troisième partie où l'accumulation de matière se fait jusqu'à l'accablement et par la destruction qui mène à « la croisée des chemins » :

« Lénine : Et puis quoi ? Ils ramassent la matière dans de vieux livres abimés, des journaux détestables, des tracts repoussants, des encyclopédies oubliées, dans ces milliers de mots et d'images partout toujours autour de nous.

Marx : Parfaitement, ils cueillent la matière, dans cette multitude de signes qui nous envahissent et qui, selon une théorie douteuse, devrait faire d'eux une « génération de l'image » abrutie et impuissante.

Lénine : Quoi ? Mais c'est être aveugle que de ne pas voir la poésie qui se trame dans la rencontre (subversive) entre deux publicités d'une rame de métro.

Marx : C'est être blasé que de ne pas en voir « surgir le merveilleux » en prétendant que l'illusion est la plus forte. Mais attends, c'est pas fini. Le soir, ils amènent leurs trésors de guerre et ils partagent le butin. Avec leurs ciseaux, scalpels, cutters ou à mains nues, ils procèdent au morcellement, au déchirement de leurs trouvailles. Dans ce redécoupage du sensible, les possibles s'ouvrent, les discours se détachent de leurs formes et les formes de leurs discours. La table, les tapis, les coins de fenêtres se recouvrent d'images et de mots qui se mélangent arbitrairement...

Lénine : malgré toute méthode de rangement ?

Marx : Malgré toute méthode de rangement. Tu imagines, une fenêtre ouverte, un coup de vent, hop ! Redéfinition permanente. Ils passent la nuit à voyager dans ces débris orphelins. N'importe quelle représentation raciste et/ou sexiste et/ou bourgeoise se détache de son sens et vient rejoindre, inoffensif, la masse des ombres qui jonchent le sol²⁹⁷. »

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Sous partie 2.1 dans le deuxième chapitre de la première partie.

²⁹⁷ En Annexe : *manuscrit des collages*, p. 2.

1.3 Ligne éditoriale intersectionnelle et dialectique

Bien que ce travail ne réponde pas à un cahier des charges et reste une libre expérimentation formelle, on peut voir apparaître une ligne éditoriale fédératrice. Outre les aspects communs de typologie, des questions éthiques et théoriques semblent rassembler ces films. Dans le film 4. DIALECTIQUE par exemple, des titres nous indiquent que le matérialisme historique et la dialectique (en faisant référence aux concepts marxistes) sont des outils. Puis s'enchaînent des groupes de personnages qui s'opposent sous la forme de Playmobiles : des indiens et des cow-boys ; des rois, des empereurs et des soldats. Ces concepts sont illustrés avec des jouets pour enfants. Le film semble dire que la dialectique, le matérialisme historique, sont des jeux d'enfants, c'est-à-dire à la portée de tous. Plus loin, d'autres titres nous préviennent : « Mais ; la spécificité d'une lutte ; fonde ; l'autonomie d'une oppression ». Ainsi, le film semble dire que toutes les oppressions sont valables et que « aujourd'hui » – ce titre est superposé à une image de catalogue Playmobile qui propose à la vente des jouets (en rose pour les filles et en bleu pour les garçons) – la lutte contre l'oppression se fait par transversalité entre différents axes de la domination sociale : classe, sexe, race. Ici encore, ces différentes oppressions caractéristiques sont illustrées par des images de Playmobiles.

L'axe éthique qui réunit ces films est alors emprunté au féminisme matérialiste de « l'intersectionnalité » :

« L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales (Crenshaw 1989 ; Collins 2000 ; Brah & Phoenix 2004). Elle propose d'appréhender « la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant *multiples* et déterminées *simultanément* et de façon *interactive* par plusieurs axes *d'organisation sociale* significatifs » (Stasiulis 1999 : 345)²⁹⁸. »

Par ailleurs, ce qui rassemble ces films c'est de donner à voir ce qui fait l'*époque* dans laquelle nous vivons à travers ces différents dispositifs de montage analytique :

²⁹⁸ Sirma BILGE, *théorisation féministe de l'intersectionnalité*, Diogène, 2009/1, n°225, p. 70-88.

« L'époque c'est aussi bien ce que nous trouvons au fond de nous-mêmes, lorsque nous acceptons d'y descendre, lorsque nous nous immergeons dans ce que nous vivons, voyons, sentons, percevons. Il y a là une méthode de connaissance et une règle d'action ; il y a là aussi l'explication de la connexion souterraine entre la pure intensité d'un combat de rue et la présence à soi sans fard du solitaire. C'est au fond de chaque situation et au fond de chacun qu'il faut chercher l'époque²⁹⁹. »

Par exemple, dans le film 5. *Vigipirate*, avec le remploi d'une séquence de *pirate des caraïbes 3* (Gore Verbinski, 2007) où le gouverneur de Port-Royal décrète l'Etat d'urgence et la guerre à outrance contre les pirates (on voit un enfant être pendu) on reconnaît aisément la situation politique en France. Dans le film d'origine, les pirates condamnés à être pendus avec l'enfant se mettent à chanter et ce chant dévoile notre propre détermination face à la police et à la justice. On voit des images de la ZAD de Notre-Dame-des Landes. *L'époque* que l'on décrit dans ces films, c'est celle d'un « groupe politique », de la multitude. Plus précisément, ce qui est décrit ici c'est une multitude générationnelle, nommé *les enfants-monstres* et dont les films participent à retracer la mémoire historique et à faire une mythologie.



Images du film 4. *DIALECTIQUE*

2. Les enfants-monstres

Ces films essayent de décrire une multitude générationnelle et politique appelée les *enfants-monstres* :

« Enfin il sera dit tout ce qui fut tu des siècles et des siècles
 Ce que les bûchers ont bâillonné
 Les enfants-monstres ne s'en laisseront plus compter
 Dans leurs yeux on voit les gouffres qu'ils refusent de taire
 Les abîmes qui se sont remplis pendant le silence des mensonges d'avant
 Avant nous
 Avant nous l'aveuglement
 Sans vergogne
 Les enfants-monstres sont spirituel.les
 Par elleux seul.es la lumière pourra rejaillir de terre³⁰⁰ ».

²⁹⁹ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *A nos amis*, p. 15.

³⁰⁰ En annexe : *Prophétie des enfants-monstres*.

2. 1 Le retour de l'Histoire

Cette multitude se définit dans les films à travers son rapport à l'Histoire et le traitement qui lui est réservé par les images. Ces films peuvent se rapporter à ce que Nicole Brenez identifie comme un travail de métadocumentation où le corpus – infini – serait composé de tout ce qui peut fonder visuellement l'Histoire d'une génération politique contemporaine : les *enfants-monstres*.

Le Métadocument est une « forme typique du millénaire : un cinéaste trouve ou choisit un morceau de film et s'en sert pour retracer l'ensemble d'une histoire, individuelle, familiale ou collective³⁰¹. » Toujours selon Nicole Brenez :

« De telles entreprises en disent long sur le rôle des images dans la conscience collective aujourd'hui : plus qu'un corpus d'œuvres, elles constituent un matériau critique pour écrire une histoire dont le cinéma permet désormais d'affirmer qu'on ne l'approfondira jamais assez. Grâce au cinéma et quitte à perdre l'esprit de synthèse qui prévaut dans l'historiographie littéraire, l'histoire des hommes devient définitivement interminable, au sens où la description authentiquement attentive d'un devenir oblige à reconsidérer nos notions d'universalisme, d'histoire collective, d'*exemplum* et d'individuation³⁰². »

Cette recherche historique et cinématographique d'une conscience collective par le emploi d'images est le sujet du film 3. *HISTOIRE*. La rencontre entre une publicité d'air France et le son de *l'internationale* permet au film de souhaiter la bienvenue à bord du film et par là à bord d'une lecture marxiste de l'histoire. Mais cette lecture ne semble pas lisible, il y a comme des interférences visuelles. Des images de la chute du mur de Berlin rappellent que les *enfants-monstres* sont nés après la chute du mur, donc après la fin du communisme et la victoire mondiale du capitalisme libéral et de l'idéologie dominante présupposant la fin de l'Histoire (« nous vivons dans le meilleur des mondes possibles³⁰³ »). Cet avion symbolique dans lequel nous sommes embarqués se transforme en bus magique puis en avion de dessin animé pour enfant, qui par une rupture franche au montage semble s'écraser dans une image

³⁰¹ Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Volume 13, n°1–2, Automne 2002, p. 49–67.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Cette théorie s'appuie notamment sur un livre *la fin de l'histoire et le dernier homme* du philosophe américain Fukuyama, où il affirme que la fin de la guerre froide et la victoire idéologique de la démocratie et du libéralisme sur les autres idéologies politiques. Fukuyama est, par ailleurs, conscient que la chute du Mur, la dislocation du bloc de l'Est vont entraîner d'importants troubles : la fin de l'Histoire ne signifie pas, selon lui, l'absence de conflits, mais plutôt la suprématie absolue et définitive de l'idéal de la démocratie libérale, lequel ne constituerait pas seulement l'horizon indépassable de notre temps mais se réaliserait effectivement.

des tours jumelles en feu. Cette image est identifiée comme un traumatisme visuel pour notre génération annonçant le retour de l'Histoire :

« Notre dessin animé avait été interrompu par la mort. [...] Un mardi de septembre, vers 15h, *Le bus magique*, série d'animation américaine dispensant des leçons comme du chewing-gum – l'histoire-géographie devenue hallucinée, rebondissante et colorée –, ce bus magique que l'on attendait s'était soudain dissous au profit d'un flash spécial³⁰⁴. »

Ainsi, cette Histoire que l'on croyait rangée à jamais dans les livres réapparaît à l'écran et le « meilleur des mondes » est remis en question par la guerre contre le terrorisme qui fait apparaître les démocraties occidentales dans leur caractère totalitaire. Il faut alors « Rouvrir les livres d'histoire, donc, s'y plonger comme dans l'eau de mer pour y puiser de l'énergie³⁰⁵ », on voit des images de livres scolaires qui défilent comme pour :

« Renouer avec l'Histoire, et puis y piocher par curiosité, goulument, fissurer les événements du passé de nos questions pour se reconnecter à une histoire ouverte comme on aère une pièce qui sent le renfermé ; retourner aux histoires et puis les retourner ; aller voir les continents et millénaires d'à côté pour épaissir le sien ; rendre leur vie aux statues, voilà comment on ré-autoriserait l'avenir. »

Ainsi, une fois l'alarme donnée que l'Histoire n'est « pas un chien mort que l'on caresse sous la table » et que, en cas d'évacuation de l'avion (dans la pub Air France), de l'Histoire officielle, le film propose de repérer les issues de secours. Elles se trouvent bien sûr dans les images du passé qui porte la trace du présent. On trouve alors des images du film *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein, des images récupérés sur internet de l'enterrement de membres de la bande à Baader. Le signe à repérer qui est proposé par le film, c'est la répression policière, les soldats qui descendent les marches d'Odessa ou les policiers allemands qui chargent la foule de jeunes (dont certains sont cagoulés) venus à l'enterrement. Puis, c'est la souffrance : une femme dans *Le Cuirassé Potemkine* touchée par balle dont le berceau avec son enfant va dévaler les marches (un titre se superpose à lui : « Le dernier homme ? ») ; ou encore les parents des militants allemands assassinés en prison par la police. On voit à ce moment une image d'un blindé qui traverse une barricade en feu à la ZAD, symbolisant le lien entre ce passé et le présent des *enfants-monstres*.

Plus loin, un repère dans les images passées d'un retour de l'Histoire, c'est le soulèvement. « Enfant-monstre » est-il écrit, « les statues meurent aussi » alors que l'on voit l'image d'une statue de Lénine transportée, gigantesque et déboulonnée, descendant le Danube, issue du film *Le Regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos. « Enfant-monstre, le réel n'est pas un

³⁰⁴ CATASTROPHE, *Op. cit.*, La nuit est encore jeune, p. 30.

³⁰⁵ *Id.*, p. 111.

musée » peut-on lire encore sous la forme de titre superposé à une visite virtuelle d'un musée : « le réel n'est pas un musée, et nous ne voulons pas nous satisfaire de toucher le monde avec les yeux. Nous voulons le prendre à-bras-le corps et nous salir les mains³⁰⁶ ». A travers l'image où une jeune femme qui marche dans la rue et qui casse des vitres de voitures (issu d'une performance *ever is overall* de Pipilotti Rist³⁰⁷) c'est un geste symbolique de l'émeute, de la casse et plus particulièrement la casse de vitre que l'on retrouve. Puis à travers des images du film *Notre siècle* (1983) de Artavazd Pelechian, le soulèvement des corps, des premiers avions, des foules... Sur lesquelles se superpose la musique d'un film, *L'histoire sans fin* (1984) de Wolfgang Petersen, dont les paroles ainsi détournées semblent faire l'éloge du devenir et d'une Histoire marxiste tout en mettant en lumière le processus de fabrication du film par le montage : « tourne, tourne chaque page, dans les mots et les images, tu trouveras, la réponse à cette histoire sans fin. »



L'histoire à travers le regard de l'enfant-monstre dans 3. HISTOIRE.

2.2 Mythologie

Mais ces films ne se contentent pas seulement de relever les traces visuelles et historiques, il s'agit également de les fictionnaliser, de créer la mythologie des enfants-monstres. Cette volonté est exprimée de cette manière dans un texte qui appelle à la rencontre entre les artisans de la révolution et les artisans de la vie nouvelle :

« Nous tenons à donner des réponses précises aux questions qui exigent des réponses précises mais nous affirmons que l'essentiel est ailleurs. Nous pensons que le réel doit être fictionné pour être pensé. Il s'agit bien de chercher dans la vie des anonymes, de trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou

³⁰⁶ CATASTROPHE, *Op. cit.*, *La nuit est encore jeune*, p. 73.

³⁰⁷ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=-gd06ukX-rU&t=7s>

d'une civilisation dans les détails infimes de la vie ordinaire. La cagoule par exemple. Mais l'ordinaire devient beau comme trace du vrai et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire une figure mythologique ou fantasmagorique. La nécessité qui nous apparut est celle d'organiser des formes, de lier des données et des êtres, de monter des images. Cela veut dire qu'il faut prendre une photo entre deux tirs de flash-balls, ramasser des images comme on ramasse les grenades et faire des montages comme on construit des barricades. Des images, des images, des images... emprunter au cinéma et à la poésie toute leur puissance de désir³⁰⁸. »

Dans le film 2. MYTHOLOGIE, par exemple, quelques autres images marquantes de notre génération (la bombe nucléaire ; des images de grandes métropoles...) recouvertes d'un filtre rouge sont montées avec un texte qui décrit les enfants-monstres sous la forme d'un récit :

« Des ténèbres ouvertes sur la terre jaillirent des monstres. Les barbares s'unirent contre *fascisme*, le plus laid d'entre eux.

Pour venir à bout de ce monstre, fait de leur propre chair, ils durent détruire le vivant par radiation. Mais quand la fureur s'arrêta, les hommes, ces dinosaures, avaient disparus. En ce temps, le fond de l'air était rouge et sur le sol ne poussaient que des poings levés. Les enfants, progénitures orphelines, grouillaient affamés. Avec les êtres merveilleux, nature et jeu, ces sauvages résistaient et leur armée de joie, d'animaux et de beauté attaquait féroce l'empire. Des entrailles de la terre, des cavernes de représentation, des vagues et nouvelles vagues de bêtes infâmes ne cessaient d'apparaître.

Les géants *industrie et technologie* asphyxiaient l'atmosphère et l'hydre à deux têtes *contrôle-répression* leur coupait les mains et leur brûlait les yeux. La dynastie des rats les utilisait contre les enfants. Le plus hardi de ces affreuses créatures *nihilisme* les convaincs de fuir la lumière, les enfants aveugles et manchots s'enfoncèrent dans le centre de la terre, vers leur monstruosité.

Le crépuscule de modernité apparaît enfin à l'horizon, à l'heure où ne règnent sur terre que des choses féroces et inhumaines. Le déclin des scélérats n'a jamais été si proche.

Les enfants-monstres errant dans les plis de la modernité mourante sont remontés à la surface et cherchent le soleil. Ils fourmillent et ne cessent de hâter la fin de ce monde qui n'est finalement pas le leur.

[...] L'œil numérique enregistre les symptômes du dégel de l'histoire, les signes annonciateurs du grand printemps, leurs regards survolent le monde, les rues des villes dévastées, les images sont un apprentissage sauvage du commun, elles lient les êtres et les choses.

Leur réel est un gigantesque réseau de fils, un écosystème de cordons et de nœuds où l'on ne distingue plus ce qui appartient à l'un ou à l'autre.

Leur esprit a la souplesse de leur mère l'horrible araignée invisible des profondeurs : *internet*. Ils jouent sérieusement avec les images, les mots, les formes, les éclats, les fragments. Transcendance de fiction, étalage de visions tel est le regard de l'enfant monstre³⁰⁹. »

³⁰⁸ Signé X, « Cinéastes en lutte sur tout les fronts », Lundimatin, n°143, 23 avril 2018. En ligne : <https://lundi.am/CINE%CC%81ASTES-EN-LUTTE-SUR-TOUS-LES-FRONTS> [consulté le 19 mai 2019].

³⁰⁹ En annexe : *Mythologie des enfants-monstres*.



Images du film 2. *MYTHOLOGIE*

CONCLUSION de la Troisième partie.

Le film, *1.RDV* qui s'inscrit dans cet ensemble est un bon moyen de conclure ce chapitre et peut-être l'ensemble de cette recherche. Ce film est une double invitation. Une invitation à l'action révolutionnaire, à l'insurrection d'une part et de l'autre une invitation au *cinéma de la multitude*. Ce film a été réalisé dans le contexte des mouvements sociaux du printemps 2018 et diffusé sur Lundi matin (journal révolutionnaire proche du comité invisible). Et il porte donc ce double message, il porte une adresse : dans ce film, « on s'adresse ».

D'abord, « on » s'adresse depuis Paris, qui est présenté ici comme le lieu de l'oppression. L'oppression des passions : On peut lire un titre superposé à une image d'un ballon flottant : « depuis le vide » ou encore depuis « l'ennui » superposé à une image dans le métro parisien. On s'adresse donc depuis l'oppression des passions, des humains, il y a plusieurs portraits dont les visages sont tristes, sombres, passifs et en noir et blanc. Une oppression qui est celle du capitalisme et de son monde, le monde du travail avec ces images de la rame de métro ou de chantier. On s'adresse depuis la réalité, depuis l'image pauvre, écrasée, laide.

Puis, « On » s'adresse depuis Marseille, ici symboliquement le lieu de l'émancipation. L'émancipation des passions : ce sont ces images en couleurs, ces images de la mer. Peut-être parce que Marseille conserve des quartiers populaires en centre ville alors que Paris est plus « pacifiée », dont le centre-ville bourgeois est soumis aux structures de contrôle et de répression. L'émancipation des humains : on voit un personnage vêtu de noir et cagoulé. Cette figure de résistance, du black-bloc ou du « casseur » qui vient des bas-fonds, il sort d'une poubelle qui est amenée par la figure populaire par excellence : l'éboueur. « On parle » depuis la fiction, depuis la mise en scène, la performance qui en même temps est une action directe, une intervention dans le réel, le personnage prend le bateau navette entre l'île du Frioul et le vieux port.

« On s'adresse » depuis partout, depuis toutes les villes où il y a des occupations, des

universités en résistance aux agressions fascistes en France et en premier lieu Montpellier (les villes sont listées sous la forme de titres). Depuis partout où il y a des oppressions et depuis partout où il y a de la résistance. Depuis tous ces multiples visages sombres et inquiétants, depuis une masse. La liste des villes sous forme de titres se superpose à l'image d'une statue représentant des inconnus déportés pendant la Seconde Guerre Mondiale. Partout où l'on se bat, donc partout où s'exerce un pouvoir oppressif, et partout depuis chaque lutte spécifique.

« On s'adresse » alors que le temps passe, que l'histoire s'écoule, celle du film comme celle des hommes, c'est elle qu'on entend dans le tic tac régulier d'une montre que des travailleurs ne cessent de consulter à leurs poignets.

Dans ce mouvement inarrêtable de l'histoire, « on » s'adresse depuis une multitude que l'on peut définir avec le dictionnaire Larousse comme : « Un très grand nombre d'êtres ou de choses³¹⁰ ». Depuis partout donc, comme nous l'avons vu depuis une multitude géographique et depuis un multitude de luttes spécifiques.



Images du film *1. RDV*, personnage du début (à gauche) personnage de la fin (à droite)

Mais qui est ce « on » qui parle ? C'est l'individu cagoulé, le je anonyme de la poubelle, la subjectivité qui fait le montage ou qui rédige cette recherche, c'est moi en l'occurrence. On c'est aussi ceux qui filment (dont témoignent différentes qualités, formes, origines d'images), par exemple, « on » c'est le groupe d'ami.e.s, la Tribu. En effet certaines images du film *1.RDV* viennent de notre résidence au Luxembourg dont nous parlons dans le deuxième chapitre de la deuxième partie. Des images qui ont été collectivisées et ici réemployées. « On » c'est aussi ceux qui parlent dans le film, le groupe d'ami.e.s élargi venu de différentes communes qui ont des liens entre eux.

³¹⁰ Définition de multitude. Dictionnaire Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/multitude/53256> [consulté le 19 mai 2019].

C'est aussi Ceux qui agissent dans la rue et qui ont cessé d'être représentés. On a envie de dire : qui parle et qui agit, c'est toujours une multiplicité même dans la personne qui parle et qui agit (qui monte et qui tourne). Qui parle ? Ce sont ces visages sans noms, ceux qui subissent l'oppression et ceux qui se révoltent : une multitude de personnes.

Au-delà de la signification commune, *multitude* est un terme de la philosophie politique. Pour Spinoza :

« Dans le contexte de sa conception théologique-politique (*Traité théologico-politique*, 1670), [ce concept] assume la multiplicité des singularités en la dotant d'une signification qui possède une dimension immanente et matérialiste, et qui interdit d'attribuer son existence à une puissance ordonnatrice extérieure à la réalité. La multitude apparaît alors comme un concept subversif bâti contre les théories de l'Etat et de la démocratie telles que les développaient les Protestants à l'époque de la monarchie absolue³¹¹. »

Ainsi, la multitude « se réfère à une pluralité qui se maintient au sein de la dimension publique, dans les occupations communes, sans qu'aucun mouvement centripète la fasse converger dans une unité³¹². » Elle désigne un groupe de personnes qui ne peuvent être classées dans aucune autre catégorie distincte, sauf en ce qui concerne leur existence commune. Qui parle ? Un groupe sans limite de nombre, d'espace ou de forme : une multitude de personnes dans une multitude géographique depuis une multitude de luttes spécifiques.

Cette multitude qui s'adresse, elle s'adresse à qui ? Elle s'adresse « à nos ami.e.s » pouvons nous lire sous la forme d'un titre. « A nos ami.e.s » en faisant référence au livre du Comité invisible du même nom, suggère des liens forts qui forment communauté, qui font la commune. Pour le comité invisible il ne faudrait « pas reculer devant ce que toute amitié amène de politique³¹³ » donc dans « à nos amis » on peut entendre « à nos alliés », nos alliés autour d'un combat révolutionnaire, d'une lutte commune.

Un nouveau titre le précise, la multitude s'adresse « à Nos ami.e.s dispersé.e.s », la dispersion qui est propre à notre société : « Etre étranger, c'est-à-dire ne-pas-se-sentir-chez-soi, est aujourd'hui la condition commune du Nombre, condition inéluctable et partagée³¹⁴. »

³¹¹ Victor Manuel MONCAYO, « MULTITUDE, politique », Encyclopædia Universalis, 31 Octobre 2017. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/multitude-philosophie/> [consulté le 19 mai 2019].

³¹² *Ibid.*

³¹³ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 86.

³¹⁴ Paolo VIRNO, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Montréal : L'éclat, Nîmes et conjonctures, 2002, p. 28.

« Dispersé.e.s » fait aussi référence à un ensemble comme insaisissable, partout prêt à l'action. Ici encore, sans limites d'espaces : on peut y voir un sens internationaliste ou libertaire (sans frontières).

Puis, à nouveau un titre : « de par le monde » qui se superpose à une image de la statue d'Abdel Kader à Alger (figure de la résistance anticoloniale), on s'adresse à nos ami.e.s dispersé.e.s de par le monde, c'est-à-dire à nos ami.e.s en Algérie et nos ami.e.s dans les luttes spécifiques de par le monde, l'anticolonialisme par exemple.

Encore un titre : « Dispersé.e.s dans l'histoire » : ici se développe l'idée d'une multitude transhistorique. Une idée particulière de peuple. Selon la définition du Larousse, multitude définit « le commun des hommes, la masse, la foule, la populace³¹⁵. »

Nos ami.e.s, la masse révolutionnaire qui dévale les marches d'Odessa dans le film *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein, nos ami.e.s dans l'histoire (cette foule révolutionnaire russe de 1917) et nos amis dans l'histoire du cinéma (Eisenstein lui-même pour son apport dans l'histoire du cinéma, notamment le travail du montage qui permet de faire ce film.) Nos amis des barricades de 68 ou de 2005 que l'on voit grâce aux archives (de l'Ina par exemple, dont les images sont pillées puis réutilisées, ici les archives sont pensées comme une source anonyme de la mémoire collective et comme des objets libres et utilisables à l'infini, qui est une autre forme de collectivisation des images : le pillage.

Pour résumer, « on », c'est une multitude anonyme qui depuis partout s'adresse à nos ami.e.s dispersé.e.s de par le monde et à travers l'histoire. Finalement, « on s'adresse » à la multitude (nouvelle définition du Larousse : « Rassemblement en grand nombre d'êtres vivants, de personnes : la multitude des oiseaux qui peuplent ces îles. »). Nos ami.e.s sont comme ces oiseaux multiples dans le ciel que l'on voit dans le film.



Images du film *I. RDV*

Plus le film avance, plus le tic tac des montres s'accélère, l'heure tourne, l'histoire ne nous attend pas. L'histoire dans le film ce n'est pas celle des manuels scolaires figés, endormis, c'est l'histoire dans le présent ; l'histoire marxiste, celle qui continue, qui ne s'est pas arrêtée,

³¹⁵ Définition de multitude. Dictionnaire Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/multitude/53256> [consulté le 19 mai 2019].

le devenir de l'humanité.

Cette histoire qui se compose des signes du passé dans le présent est illustrée par ces soldats napoléoniens montant dans un tram. Finalement, l'histoire ce n'est pas celle des grands hommes ou des rois mais celle de celles et ceux qui la font : c'est à dire nous, la multitude. Cette multitude qui s'adresse, qui fait le film ou qui le reçoit se mélange dans la multitude qui fait l'histoire et deviennent toutes deux actrices face à l'histoire. La multitude à rendez-vous avec l'histoire. Justement, un policier regarde sa montre pendant qu'un de « nos ami.e.s » anonyme tague la statue de la république lors d'une manifestation, d'un slogan bien connu de mai 2018 : « Mai 68 ils commémorent [il faut entendre ceux qui croient à la fin de l'histoire] on recommence ».

Cette multitude, celle qui fait le film ou qui le reçoit a rendez vous (RDV) avec l'histoire nous dit le film sous la forme de titre. Avoir rendez-vous avec l'histoire, c'est avant tout avoir rendez-vous avec la praxis révolutionnaire. C'est-à-dire avec la pratique insurrectionnelle dans le réel, le combat pour se réapproprier la rue. Un personnage jette un cocktail Molotov. C'est aussi se masquer le visage, se rendre anonyme : ce personnage est masqué et une pub pour K-way détournée propose de mettre un K-way³¹⁶ pour l'action. Ainsi le rassemblement d'individus s'anonymise et en se protégeant de la police/justice devient une force, une multitude :

« La visibilité est à fuir. Mais une force qui s'agrége dans l'ombre ne peut l'esquiver à jamais. Il s'agit de repousser notre apparition en tant que force jusqu'au moment opportun. Car plus tard la visibilité nous découvre et plus forts elle nous trouve³¹⁷. »

Enfin, cette multitude a rendez-vous avec la pratique insurrectionnelle dans le cinéma. Pour s'approprier le cinéma : réquisition des images et détournement, combattre.

Signer X le film, c'est se destituer en tant qu'auteur, s'anonymiser, se défendre et revendiquer. Revendiquer quoi ?

Que l'acte politique est à la fois subjectif (c'est l'individu qui lance le Molotov) et collectif (foule-chœur de l'image de fin). C'est affirmer que le cinéma de la multitude, cinéma révolutionnaire, tend vers la création collective (perspective communiste) en affirmant que l'individu lui-même est collectif : « nous sommes tous des groupuscules³¹⁸ » dirait Guattari ; « je sommes nous » dit le cinéma de la multitude.

³¹⁶ Le K-way est identifié par les médias comme un outil du « black-bloc », récupéré comme signe par les autonomes, il devient un symbole de la manifestation offensive.

³¹⁷ Comité INVISIBLE, *Op. cit.*, *L'insurrection qui vient*, p. 103.

³¹⁸ Gilles DELEUZE, *Op. cit.*, *L'île déserte*, p. 270.



Image du film *Manifestation de la multitude*

CONCLUSION GENERALE

A l'aune de cette recherche, riche de l'analyse d'une expérience cinématographique de plusieurs années, à travers de multiples films hétérogènes nous avons une vue large sur notre pratique de cinéma que nous avons appelé un *cinéma de la multitude*. Ce texte, comme une cartographie de nos expériences, comme une topologie de nos pratiques, participe à la construction d'une mémoire collective et à l'ébauche d'une théorisation d'un cinéma révolutionnaire en devenir. Nous avons pu voir différents aspects sous différents angles d'analyse d'un double processus à l'œuvre. D'un côté ce que nous cherchons à construire est un cinéma pour et par le groupe, un langage commun, notre cinéma. De l'autre nous avons vu comment ce cinéma intime et communiste tourné vers le monde peut devenir un outil de fédération et une arme. C'est la superposition de ces deux dynamiques qui constitue ce cinéma en machine de guerre. Nous parlons d'une machine, comme d'un « mode de fonctionnement qui ne repose pas que sur le volontarisme des individus³¹⁹ ». Le cinéma né en même temps que le train est depuis son origine lié au concept de machinerie. Il peut-être par exemple considéré avec Mireille Berton comme une « machine de voyage et de vision³²⁰ ». Nous avons vu tout au long de notre recherche de nombreuses machines accompagner notre pratique. Le triporteur dans *l'Orient Imaginaire*, un véhicule symbolisant l'aventure et la libre expression des désirs, la voiture américaine dans *Eloge du cinéma expérimental* comme refuge des passions, et l'avion dans *3. HISTOIRE* illustrant un « retour de l'histoire » et sa réécriture par « les enfants-monstres ». Nous parlons du cinéma dans le cadre d'une machine de guerre qui « va porter la lutte au-delà d'elle-même³²¹ », communiste, qui « partage les armes, les idéaux et la nourriture³²² ». Nous pensons que le cinéma peut-être un rouage de cette machine de guerre communiste. Rouage, car le cinéma ne suffit évidemment pas à s'extraire du capitalisme et de l'état – là où il s'agit d'abord d'apprendre à se défendre, se nourrir, se soigner – mais nous avons pu le voir, le cinéma participe à la création, au développement et à la défense d'espaces de solidarités et le film devient, dans de multiples situations, une micro-politique de résistance.

Nous avons vu dans la première partie que notre cinéma est un langage lu, écrit, parlé. Dans

³¹⁹ Anonyme, « La ZAD est morte, vive la ZAD ! », *Lundimatin*, n°152, 26 Juillet 2018.

³²⁰ Mireille BERTON, « Train, cinéma et modernité : entre hystérie et hypnose », *Décadrages*, 6 | 2005, p.8-21. « Nouvelles machines de voyage et de vision nées au XIX^e siècle, le train et le cinéma ont fréquemment été étudiés sous l'angle de leurs affinités multiples, que ce soit au niveau historique, technologique, social, culturel ou esthétique »

³²¹ Anonyme, « La ZAD est morte, vive la ZAD ! », *Lundimatin*, n°152, 26 Juillet 2018.

³²² *Ibid.*

un premier chapitre, nous avons vu que dans un circuit intime de production et de diffusion, le film est une expression qui se compose de points de repères de l'existence créant une mémoire individuelle et collective. Que le film soit un artifice du groupe (ou du couple) qui agit comme un révélateur sur lui, que le dialogue filmique permette sa remise en question et sa transformation. Dans un deuxième chapitre nous avons vu que le film peut être un moyen de correspondance, un message de soutien, un acte de résistance au sein des structures de solidarité ou un appel à la fédération. Que le film, par la mise en commun des manières de voir, des motifs, des idées, permet l'émergence d'une forme commune d'appartenance. Dans une deuxième partie nous avons vu que le cinéma peut-être un mode d'être ensemble : un cinéma fabriqué, vécu, pensé pour la vie collective. Dans un premier chapitre, nous avons vu comment la création d'un film en résidence peut être une façon de vivre ensemble idiorythmique et sans formes de pouvoir ou encore un refuge, une fuite du pouvoir. Dans un deuxième chapitre nous avons vu que la création d'un film peut-être une forme d'émancipation et une manière de mieux se comprendre, de mieux s'aimer. Dans une troisième partie nous avons parlé d'un cinéma d'analyse, désirant, luttant. Dans un premier chapitre nous avons vu qu'un cinéma fait par une multitude anonyme remet en cause le statut d'auteur et permet un lien fort entre l'émancipation esthétique et l'émancipation politique. Nous avons vu dans un deuxième chapitre que c'est dans le travail politique du montage que le film devient un support de désir créant des énoncés en rupture permettant de « Susciter des groupes autonomes révolutionnaires, les radicaliser, les fédérer sans en assumer jamais la direction. La fonction [...] est une fonction axiale : être partout comme un axe que l'agitation populaire fait tourner et qui propage à son tour en se multipliant le mouvement initialement reçu³²³. »

Cet ensemble que nous avons appelé *cinéma de la multitude* continue à se développer dans les trois directions que nous avons pu repérer : un langage concret ; un mode de vie ; une machine d'analyse et de désir. Ce cinéma continue son devenir révolutionnaire, sa construction en machine de guerre communiste. Les lieux de vie collectifs, les noms, groupuscules continuent de se transformer, d'être théorisés, d'apparaître, de disparaître. Notre travail fut une participation à son élaboration comme ensemble théorique, à sa conscientisation.

De cette large analyse articulant la théorie mais partant de la pratique nous pouvons esquisser une théorie, qui pourrait faire l'objet d'une recherche en Master 2. Pour en définir quelques

³²³ Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard, 1967, p. 75.

aspects nous dirons que nous réservons au cinéma, en tant que langage de la multitude, un rôle historique. En effet, nous l'avons vu dans notre recherche, le cinéma qui est le plus proche de notre mode de vie et qui fut notre refuge est ce cinéma « de l'amitié, de l'amateurisme », que Dominique Noguez refuse d'appeler « expérimental ». Nous pourrions envisager ce cinéma ~~expérimental~~ comme un sujet révolutionnaire, comme notre patrie : un cinéma au service de la commune et un outil du quotidien. Il s'agirait alors d'envisager à l'aide d'une analyse historique – l'évolution d'un « féodalisme » au cinéma jusqu'à la « révolution bourgeoise des auteurs » – une dialectique marxienne où le cinéma dominant deviendrait un « fétiche » et le cinéma ~~expérimental~~, une classe opprimée. L'aliénation du langage cinématographique par les MMAV qui ne sert pas l'Homme et le *devenir* ne peut être dépassée, selon Marx, que par destruction des fétiches et *dépassement* de l'aliénation. C'est à dire, dépassement du cinéma par le cinéma.

De cette analyse historique, dialectique, de cette expérience concrète analysée dans cette recherche et de nouvelles expériences pratiques, nous pourrions fonder les bases pour une véritable théorie révolutionnaire cinématographique. Nous pourrions chercher de nouvelles formes de lutte pour les cinéastes et permettre les conditions théoriques d'une insurrection dans le cinéma en continuant cette recherche théorique et pratique qui court depuis 2016 dans le temps et dans l'époque de la multitude.



Image issue du film Manifestation de la multitude.

CORPUS FILMOGRAPHIQUE

Le corpus est présenté dans l'ordre chronologique de réalisation des films.

Jolie routine

écrit par Jean Saddam avec la Tribu le Perchoir

2015-2016

Montpellier

Durée : 14 :41

Synopsis :

« Jolie routine fait état d'un portrait. Celui d'une époque à travers un âge de la vie. La jeunesse décrite est énergique, vivante, inventive, drôle, autant que fragile, peinant à trouver sa place entre l'âge de l'enfance et celui des adultes. »

En ligne : <https://vimeo.com/162948244>

Jolie contine

écrit par Guilhem Murat avec le MCC

Mars 2016

Lille

Durée : 7 :21

Synopsis :

« La jolie contine c'est la révolte, pas celle routinière des syndicats mais celle de la jeunesse : Feux Bengales et nez de clown. »

En ligne : <https://vimeo.com/165552996>

(Journal de bord) Printemps arabe - été français

écrit par Jean-Saddam avec la Tribu le Perchoir

Été 2016

Montpellier, Avignon, Paris, Marseille...

Durée : 12 :25

En ligne : <https://vimeo.com/182299009>

Printemps Français, (été arabe)

écrit par Guilhem Murat avec la Tribu le Perchoir

Été 2016

Cannes, Marseille...

Durée : 12 :14

Synopsis :

« A travers la dérive cinématographique de trois amis est décrit un printemps trop silencieux et un été morne, où la France que l'on déteste se pavane dans toute sa puissance. Les regards et les vécus dialoguent et s'entremêlent. Les films et les personnages se croisent et se répondent. »

En ligne : <https://vimeo.com/198511670>

Printemps-été (arabe-français)

écrit par Bilbo Fallais avec la Tribu le Perchoir

Été 2016

Ajaccio, Cannes, Montpellier...

Durée : 10 :48

Synopsis :

« PAS LE TEMPS POUR FAIRE UNE DESCRIPTION »

En ligne : <https://vimeo.com/207913237>

Orient imaginaire

Réalisé par Signé X

Produit par la Tribu le Perchoir

Montage par Guilhem Murat et Tribu le Perchoir

Septembre 2016

Sidi Kaoki, Essaouira (Maroc)

Durée : 58 :34

Synopsis :

« Il existe un endroit où se perdent touristes et personnages de fiction. Un lointain royaume d'occident caché dans les brumes du désert. En traversant la mer, notre tribu s'y échoua de folie et parcouru ces limbes imaginaires de leurs corps nus.

Dans cet orient peuplé de clichés, elle devra surmonter milles obstacles et milles dangers aux réponses sans questions. D'ailleurs, le cadre narratif, on s'en débarrasse non ? »

En ligne : <https://vimeo.com/208815228>

Manifestation de la multitude

Réalisé par Signé X

Produit par la Tribu le Perchoir et le Royal Occupé

Montage Guilhem Murat, Jean-Saddam, Bilbo Fallais

Février 2017

Montpellier

Durée : 38 :06

Synopsis :

« Il y a eu l'occupation d'un cinéma : *le Royal*. Puis, la bataille dans les rues pour son maintien, l'invasion du tribunal, la défaite.

Reste le film, cette structure dont la multitude doit s'emparer, qui cherche à rendre compte, au-delà du *royal*, du travail d'une collectivité vivante : La création d'un nous, par différents je. Le film, ce radeau à la dérive n'embarque que des fous, pas de « saint-auteur » ou d'« artistes » à bord.

Le film, c'est l'explosion à l'image, quand la pratique rencontre la théorie, que la salle de cinéma devient une barricade, que les intellectuels mangent leurs livres et passent le balais. Nous avons accouché de ce film, cet enfant-monstre : Une promesse d'imaginaire, une structure comme champ de possibles ».

En ligne : <http://derives.tv/manifestation-de-la-multitude/>

Film triste

écrit par Guilhem Murat

Juin 2017

Lille, Saint-Etienne

Durée : 9 :17

En ligne : <https://vimeo.com/236970739>

Eloge du cinéma expérimental

Réalisé par Signé X

Produit par la Tribu le Perchoir

Montage par Guilhem Murat

Juillet 2017

Luxembourg

Durée : 41 : 01

Synopsis :

« Dans une étrange grange transformée en studio de cinéma, une voiture américaine vous attend. Prenez place. Si vous écoutez ces voix non-professionnelles, elles vous aideront à voir ce film inexistant. Si vous faites confiance au texte théorique, il vous amènera à faire ce film irréalisé. »

En ligne : <https://vimeo.com/289980426>

Film joyeux

Écrit par Guilhem Murat et Anaïs Pinay

Été 2017

Paris, Venise

Durée : 9 :27

En ligne : <https://vimeo.com/239363602>

A nos amis Venise

Réalisé par Guilhem Murat et Alessia Villa

Montage par Guilhem Murat

Septembre 2017

Venise

Durée : 32 : 17

Synopsis :

« Ces statues qui vous observent depuis leurs hauteurs, sont autant de visages que l'Histoire a donné à l'antique cité.

C'est à travers ces yeux, effrayés, que l'Histoire-qui-revient,

Semble vous demander : et vous, qu'allez vous faire ? »

En ligne : <https://vimeo.com/242250420>

Lettre filmée au Festival sauvage

Écrit par Signé X
Automne 2017
Bruxelles, Paris
Durée : 10 : 01
En ligne : <https://vimeo.com/245645984>

Lettre à la France entière

Écrit par Signé X
Hiver 2017
Montagne des Pyrénées
Durée : 12 : 09
En ligne : <https://vimeo.com/247222747>

(Hélène) dialogue avec la vie

Réalisé par Guilhem Murat, Léa Murat et Sonia Petit
Montage par Guilhem Murat
Hiver 2017
Saint-Sauveur en Rue (42)
Durée : 13 : 01
En ligne : <https://vimeo.com/251953042>

1. RDV

Réalisé par Signé X
Avril 2018
Lille
Durée : 11 : 05
En ligne : <https://vimeo.com/265734458>
<https://lundi.am/CINE%CC%81ASTES-EN-LUTTE-SUR-TOUS-LES-FRONTS>

2. MYTHOLOGIE

Réalisé par Signé X
Avril 2018
Lille
Durée : 5 : 05
En ligne : <https://vimeo.com/265752416>

3. HISTOIRE

Réalisé par Signé X
Avril 2018
Lille
Durée : 12 : 32
En ligne : <https://vimeo.com/265804438>

4. DIALECTIQUE

Réalisé par Signé X

Avril 2018

Lille

Durée : 3 : 20

En ligne : <https://vimeo.com/265755703>

5. VIGIPIRATE

Réalisé par Signé X

Avril 2018

Lille

Durée : 3 : 45

En ligne : <https://vimeo.com/265820452>

Lettre à un camarade

Réalisé par Signé X

Septembre 2018

Saint-Etienne

Durée : 9 : 54

En ligne : <https://vimeo.com/293999425>

<https://lundi.am/Lettre-a-un-camarade-Video>

Françoise pensées depuis la vie (françoise)

Ecrit par Guilhem Murat

Décembre 2018

Montpellier

Durée : 3 : 01

En ligne : <https://vimeo.com/303711892>

BIBLIOGRAPHIE

PHILOSOPHIE : VIVRE ENSEMBLE ET RECHERCHE DE LA LIBERTÉ

Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris : Seuil, 2002

Georges BATAILLE, *L'amitié, Œuvres complètes*, tome VI. Paris : Gallimard, 1973

Simone DE BEAUVOIR, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris : Gallimard, 2003

Gilles DELEUZE, Textes et entretiens (1953-1974) : *L'île déserte*, Paris : Les éditions de minuit, 2002

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le livre de poche (classique), traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, 1972

Friedrich NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles, Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist*, Traduction par Henri Albert, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 12. Paris : Mercure de France, 1908

Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943). Paris : Gallimard, 2003

David VERCAUTERNEN, *Micropolitiques des groupes*. Paris : Amsterdam, 2018

THÉORIES SUR L'ART / LE CINÉMA ET LA RÉVOLUTION

ANONYME, « Le questionnaire », *Internationale Situationniste*, n°9, août 1964

ANONYME, « Le sens du dépérissement de l'art », *Internationale Situationniste*, n°3, décembre 1959

Nicole BRENEZ, Isabelle MARINONE (dir.), *Cinéma libertaires, au service des forces de transgression et de révolte*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015

BRIGADES D'ACTION CINÉMATOGRAPHIQUE, « Montpellier : les Gilets Jaunes occupent un cinéma pour en faire une Maison du Peuple », *Lundimatin*, n°190, 6 mai 2019. En ligne : <https://lundi.am/Montpellier-les-gilets-jaunes-occupent-un-cinema-pour-en-faire-une-maison-du>

William BURROUGHS, *Nova Express*, 1961-64, Paris: Bourgois, 1994

Guy DEBORD, « Sur l'emploi du temps libre suivi de Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960. En ligne : https://infokiosques.net/lire.php?id_article=18

Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres*

nues. Anvers, n°6, septembre 1955

Guy DEBORD et Gil J. WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*. Anvers, n°8, mai 1956

Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1996

Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste*. Montreuil : L'échappée, 2013

Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008

Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard, 1967

SIGNÉ X, « Cinéastes en lutte sur tout les fronts », *Lundimatin*, n°143, 23 avril 2018.
En ligne : <https://lundi.am/CINE%CC%81ASTES-EN-LUTTE-SUR-TOUS-LES-FRONT>

L'AUTEUR

Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63^{ème} année, n°3, 22 février 1969

Jean-Luc GODARD et Alain JOUFFROY, « Le guérillero et le savant : La lampe torche et le fusil » (1969), *Dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/le-guerillero-et-le-savant/>

François TRUFFAUT, « Ali baba et la "politique des auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955

THÉORIE DU CINÉMA / CINÉMA EXPÉRIMENTAL

Bertrand BACQUÉ, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN, Véronique TERRIER HERMANN (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève : mamco / HEAD, 2015

Jean-Christophe BAILLY, *Sur la forme*. Paris : Manuella, 2013

Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Volume 13, n°1-2, Automne 2002

Nicole BRENEZ et Édouard ARNOLDY « Cinéma / Politique – Trois tables rondes », débordements, 2012. En ligne : <http://debordements.fr/Cinema-Politique-Rome-1970>

George DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire : Tome 5, Passés cités par JLG*, Paris : les éditions de minuit, 2015

Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris : École des Chartes-A.F.R.H.C., 1999

Jean-Luc GODARD, « Lettre à mes amis pour apprendre à faire du cinéma ensemble » (1967), *dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/lettre-a-mes-amis-pour-apprendre-a/>
Jean-Luc GODARD, « Que faire ? », (1970), texte manuscrit de Jean-Luc Godard, *Dérive TV*. En ligne : <http://derives.tv/que-faire/>

Jean-Luc GODARD, « Lettre de Jean-Luc Godard à Jean-Pierre (1977) : Leur peur de l'image, *Dérives TV*, 6 mai 2009. En ligne : <http://derives.tv/leur-peur-de-l-image/>

Dominique NOGUEZ, *éloge du cinéma-experimental*. Paris : Paris expérimental, 2010

Peter WATKINS, *Media crisis*. Paris : L'échappée, 2015

MÉTHODES, CONCEPTS, MOTIFS

Giorgio AGAMBEN, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot & rivages, 2014

CATASTROPHE, *La nuit est encore jeune*. Paris : Pauvert, 2017

Georges DIDI-HUBERMAN, Séminaire inauguré en 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales : « Soulèvements »

Jacques ELLUL, *Métamorphose du bourgeois*. Paris : Calmann-Lévy

Marielle MACÉ, *Nos cabanes*. Lagrasse : Verdier, 2019

Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique, 2000

Paolo VIRNO, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Montréal : L'éclat, Nîmes et conjonctures, 2002

THÉORIES ISSUES DU FÉMINISME / RECHERCHES SUR LE COUPLE

Sirma BILGE, *Théorisation féministe de l'intersectionnalité*, *Diogène*, 2009/1, n°225,

Randall COLLINS, *Sociological Insight: an Introduction to Nonobvious Sociology*, 1982

Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe I : les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1986

Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe II - L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1986

Liv STRÖMQUIST, *Les Sentiments du prince Charles*, (2010 en Suède), éditions Rackham, 2016

THÉORIES RÉVOLUTIONNAIRES

Sami BATTIKH, « Nos je sont nos victoires », Lundimatin, n°65, 15 juin 2016. En ligne : <https://lundi.am/Nos-je-sont-nos-victoires>

COLLECTIF MAUVAISE TROUPE, *Constellations : trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*. Paris : l’Eclat, 2014, p. 181.

COMITÉ INVISIBLE, *L’insurrection qui vient*, Paris : La fabrique, 2007

COMITÉ INVISIBLE, *A nos amis*, Paris : La fabrique, 2014

COMITÉ INVISIBLE, *Maintenant*. Paris : La fabrique, 2017

Mark FISHER, *Le réalisme capitaliste*. Paris : Entremonde, 2018

Henri LEFEBVRE, *Que sais-je ? Le Marxisme*. Vendôme : Presse universitaire de France, 1974

Karl MARX, *Le Capital*. Paris : Gallimard, 2008

Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste communiste (1848) in Œuvres*, t. I : Economie I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1963

SIGNÉ X, « Journal de guerre NDDL (avril-mai 2018). » Lundimatin, n°149, 11 juin 2018. En ligne : <https://lundi.am/Journal-de-guerre-NDDL-avril-mai-2018>

TIQQUN, *Appel*, s.l.n.d [2003?]

GLOSSAIRE

TIQQUN

COMITE INVISIBLE

SIGNE X

Page Facebook Une Multitude. En ligne : <https://www.facebook.com/unemultitude/>

Compte Vimeo Une Multitude. En ligne : <https://vimeo.com/unemultitude>

CATASTROPHE

TRIBU LE PERCHOIR

LA FRANCE ENTIERE

Texte manuscrit de présentation de La France entière. En ligne : <https://lafranceentiere.com/WHAT>

INDYMEDIAS

<https://lundi.am/>

<https://paris-luttes.info/>

<https://zad.nadir.org/>

ANONYME, « Il y a un an débutait l’expulsion de la ZAD », Lundimatin, n°185, 9

avril 2019. En ligne : <https://lundi.am/Il-y-a-un-an-debutait-l-expulsion-de-la-ZAD>

ANONYME, « Les amis du manifestant mutilé à la ZAD témoignent », Lundimatin, n°147, 1^{er} juin 2018. En ligne : <https://lundi.am/Les-amis-du-manifestant-mutile-a-la-ZAD-temoignent>

Alain BROSSAT, « De la violence médiatique », Lundimatin, n°175, 22 janvier 2019. En ligne : <https://lundi.am/De-la-violence-mediatique>

Allési DELL'UMBRIA, « Le Monde ou rien : Remarques sur l'agitation sociale en France au printemps 2016 », Lundimatin, n°70, 29 août 2016. En ligne : <https://lundi.am/remarques-sur-l-agitation-sociale-en-france>

USUELS

Dictionnaire Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

Encyclopædia Universalis. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/>

Encyclopédie Wikipédia. En ligne : <https://fr.wikipedia.org/>



ANNEXES

SOMMAIRE

Chapitre 1 - Documentation issue de la *Tribu le Perchoir*

- 1. Exemples d'évènements Facebook pour des ciné-clubsp.137
- 2. Lettres ouvertes / Publications
 - 2.1 Alerte à la multitude contagieusep.138
 - 2.3 Un Je s'exprimep.139
 - 2.4 Lettre ouverte à la multitudep.140
 - 2.5 Lettre ouverte à trousp.143

Chapitre 2 – Documentation Résidence au Maroc

- 1. Carnet de Je/nousp.144
- 2. Exemple de conventionp.146
- 3. Inscriptions manuscrites sur les murs de la maisonp.150
 - 3.1 Accroupissement non obligatoire
 - 3.2 Chacun se donnant à tous ne se donne à personne
 - 3.3 étude de personnages
 - 3.4 Exemple poème
 - 3.5 Installation « grotte sonore »
 - 3.6 Texte « la nécessité de sculpter les structures sociales »
 - 3.7 Organisation : Personnages et lieux de tournage
 - 3.8 Evocation manuscrite de la « scène gros budget »
 - 3.9 Texte « si nous voulons êtres libres »
- 4. Synopse- de *L'orient imaginaire*p.154

Chapitre 3 – Théorisations

- 1. Extraits du *dossier critique multitude*p.155
 - 1.1 Fonctions du cinéma
 - 1.2 Héritages
 - 1.3 « Politique de la multitude »
 - 1.4 Politique, formes
 - 1.5 « Résidentialisme »
- 2. Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémisp.160
- 3. Pré-mémoire - Mehdi Zionp.162
- 4. Evolution chronologique des concepts et méthodesp.168

Chapitre 4 – Présentation et festivals

1. Programme du festival des cinémas sauvagesp.169

2. Texte de présentation à la semaine asymétriquep.170

Chapitre 5 – Entretiens

1. Entretiens avec Alessia Villap.171

2. Entretiens avec Anaïs Pinayp.172

Chapitre 6 – Mythologie des Enfants-monstres

1. Mythologie des enfants-monstresp.174

2. Prophétie des enfants-monstresp.175

3. *L'illustration*, journal révolutionnairep.177

Chapitre 1 - Documentation issue de la *Tribu le Perchoir*

1. Exemples d'évènements Facebook pour des ciné-clubs :



DÉC 10 Cinéclub improvisé à l'arrache du perchoir
Public · Organisé par Tribu Le Perchoir

Intéressé(e) ...

Dimanche 10 décembre 2017 de 21:00 à 00:00
Il y a plus d'un an

Aucun lieu Ajouter un lieu

Invité par Max Poud



MAR 11 CINE CLUB DES PERCHÉS
Public · Organisé par Tribu Le Perchoir

Participe ...

Dimanche 11 mars 2018 de 21:00 à 00:00
Il y a plus d'un an

Tribu Le Perchoir
32 rue Balard, 34000 Montpellier Afficher la carte

À propos Discussion



NOV 12 CINE CLUB Trop de style du Perchoir
Public · Organisé par Tribu Le Perchoir

Participe ...

Dimanche 12 novembre 2017 de 21:00 à 00:00
Il y a plus d'un an

LE PERCH-PUTAINDECHOIR

Invité par Clémentine PO



AVR 23 Ciné Club Du Perchoir : Special Présidentielle Plateau Repas
Public · Organisé par Tribu Le Perchoir · 5 co-organisations en attente [?]

Intéressé(e) Participe Ignorer ...

Dimanche 23 avril 2017 à 20:00
Il y a plus d'un an

Tribu Le Perchoir
32 rue Balard, 34000 Montpellier Afficher la carte

2. Lettres ouvertes / Publications

2.1 Alerte à la multitude contagieuse

ALERTE ALERTE A LA MULTITUDE CONTAGIEUSE

[Tribu Le Perchoir](#) Dimanche 24 décembre 2017

43 lectures

Hier dans une cave parisienne aux allures de cinéma, on a peut-être trouvé la Clef qui permet de fermer la porte aux jours moroses. A la suite d'un navet sont venues sur l'écran deux jouissives oranges pulpeuses, dans lesquels couraient le flot débile de la vie. Ils l'appellent signé X, et certains disent que c'est un film.

Disons plutôt, un bloc Joierévolterireviolenceamour

Qu'est ce qui fait une œuvre d'art ?

- On s'en branle.

Non, on s'en branle pas.

Ce qui fait œuvre c'est l'énergie, la vibration, le flux- vibratoire qui irradie d'une création, c'est la capacité de cette chose à servir de canal/faisceau à l'énergie vitale. Le reste, que les gens aiment ou non, que ça parle de paysage, d'oiseaux, de nus, de viande ou de révolution, on s'en fout. Car ce qui compte, c'est d'accéder à la vie à travers l'œuvre. Bref, à force de vie, on a bien cru que l'écran allait brûler hier soir, et les 4 extincteurs disséminés dans la salle n'auraient pas suffi à atténuer cet étrange feu. Au passage, on ajoute qu'il y en a un qui aurait bien aimé foutre le feu et s'en réjouir, avec son sourire débile et ces remarques acides, d'ailleurs, c'est ce qu'il semble faire depuis longtemps un peu partout où il traîne ses cheveux blancs, et son sac de pathologies - Nous parlons d'un certain Pierre,

Pierre M.

Donc, le film , ce machin qui croule hors de l'écran. Mais à vrai dire, il y avait bien plus perturbant en ce jeudi soir dans cette Klef, cette Klef-de-voûte.

Tapis dans l'ombre, au creux des sofas rouges, des visages ricanent.

Ensemble, ils forment une discrète masse grouillante. Qui sont-ils ? Que veulent-ils ? Que disent-ils ?

Une nébuleuse.

Une multitude.

Des mouches.

Une Horde,

La Horde du contre-temps ?

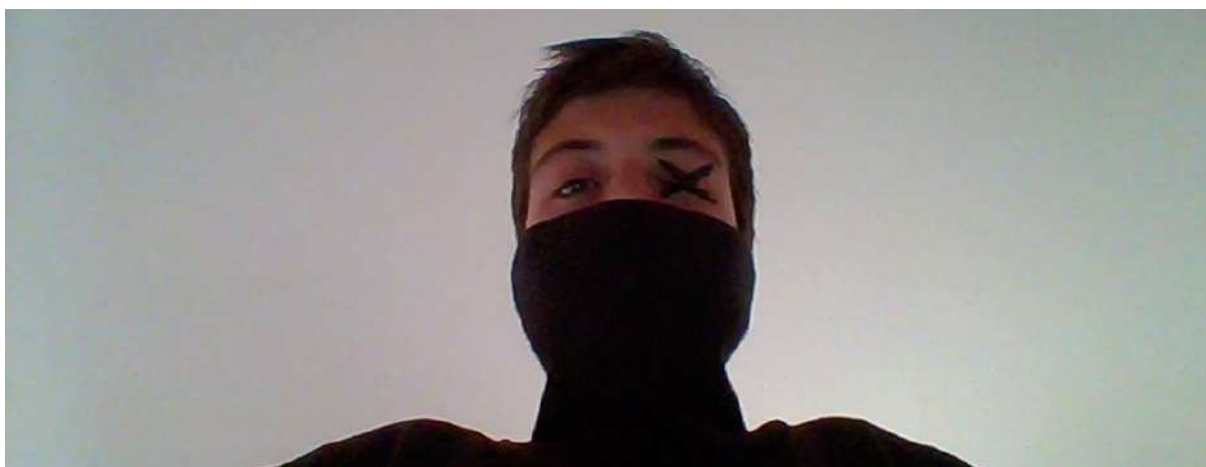
Ça grouille et ça ricane, et puis personne aux manettes. Mais où sont les frontières ? Où sont les responsables ? Impossible d'en trouver à vrai dire, car partout où elle se déplace (du Sud au Nord et du Nord au Sud,- Montpel/Marseille/Sté/Paris/Lille : ce grand rail de folie à travers la France) elle ne cesse d'éjecter et intégrer, éjecter et intégrer, éjecter et intégrer spontanément de nouveaux individus qui viennent brouiller les frontières de cette structure mouvante, Déferlant sur la pente du pays

en un bruit d'avalanche

- de ricanements.

Jean Aymard

2.3 Un Je s'exprime



Un Je s'exprime

[Tribu Le Perchoir-Dimanche 8 octobre 2017](#)

114 lectures

C'est la première fois que j'écris sur notre tribu, la première fois que je ressens le besoin, en tant qu'individu, de m'exprimer au nom du groupe. Je suis un Je du Nous, un X parmi le X. Habituellement, je m'effaçais sous les discours des quelques meneurs du nous ; la répartition du travail, de la réflexion et de l'action étant difficilement horizontale. C'est la loi du plus fort, au premier qui s'imposera.

Loin de moi l'idée de critiquer cela. Cette manière féroce d'agir ; féroce car instinctive, fulgurante, presque animale ; d'abord me glace, finit de m'installer en tant que spectateur, par peur de l'erreur, par peur de décevoir, par peur de moi avant tout ; puis me pousse. A la vue de ces acteurs mettant leurs doutes de côté, fonçant dans une direction quand bien même ils n'en connaissent l'issue, je me force à batailler avec mes angoisses - dont l'oppression fait partie intégrale. Je refuse d'imposer quoi que ce soit à personne, sauf quand j'y crois dur comme fer, et eux croient dur comme fer à leurs idées. Il ne s'agit pas de dicter une conduite, une ligne directrice créative, mais d'en proposer une, qui par la suite sera complétée par d'autres. J'ai mis du temps à effacer de ma tête cet amalgame, dorénavant choisis de m'y confronter plutôt que de le fuir.

Je ne suis pas un(e) cinéaste, je suis un(e) humain(e), qui par conséquence a besoin de s'exprimer ; souvent je danse, parfois je parle, d'autres fois je filme. Je me rapproche plutôt du parasite, du voyeur, du névrosé, qui pour vivre pleinement l'instant présent nécessite de le filmer. Cela en dit long, selon moi, sur l'époque dans laquelle nous tentons de survivre - nous apprenons le langage des images en même temps que celui des mots. Nous voulons parler avec ces deux derniers, sans avoir à en privilégier un plutôt qu'un autre ; ils sont liés, ils nous obsèdent. C'est bien des deux dont je rêve la nuit, c'est bien des deux dont j'ai besoin pour produire une pensée, aussi chaotique soit elle.

Je dois avouer que le chaos qui habite nos vies m'empêchent de réfléchir. Il représente pour moi un échappatoire, une porte de sortie ("tant pis, la vie va si vite, pas le temps de se poser calmement et d'écouter ses besoins, ses émotions, ses désirs ; à plus tard l'observation, place à l'action."). Mais comme dit précédemment, l'action inventive m'est aussi difficile en multitude. Je me sens nouée par le Nous, je n'arrive, pour l'instant, qu'à une création solitaire, en retraite des autres, du Monde, en retraite dans ma tête.

Je désire la création collective, je l'expérimente, mais chaque fois que je la vis, finis par me flageller, déçue de ce que j'ai pu

apporter à la communauté. Face à ces êtres me renvoyant l'image d'une confiance sans faille, d'une croyance totale en leurs idées, je me vide de moi, je me teinte d'eux, je perds foi en ma voie pour peu à peu, les yeux fermés, embrasser la leur. Seulement, je le sais, là réside le problème ; c'est lorsque pleine de moi, sans nul doute, je serai, qu'enfin je pourrai donner autant que je le voudrai.

C'est en cela que je juge féroce la création collective, l'action en multitude. Pour pouvoir s'affirmer en tant que sujet dans un groupe, en tant que Je dans le Nous, il faut une coquille bien solide, bien armée, capable de se défendre contre quelconque attaque (il arrive, en effet, que l'un refuse l'idée de l'autre, qui lui la désire coûte que coûte.). Un mot, plutôt deux : FAIS-LE. Avance ton idée, qui vaut autant que celle d'un autre seulement si elle est menée à bout. Vise la totale autonomie, continue, et le Nous ne sera plus un refuge pour âmes désespérées mais un tremplin pour êtres tout entiers.

Cette période de remise en cause constante me vole beaucoup d'énergie, mais je suis optimiste pour l'avenir, bientôt bâtie sur de nouveaux sols, aussi marécageux soient-ils, je serai à même de m'affirmer parmi le Nous. Espérant qu'il en soit ainsi pour beaucoup d'autres Je, n'envisageant en aucun cas la dissolution du Nous, notre famille de déglinguo-chaotiquo-poético-anarchistes. Merci d'exister.

Signé X

2.4 Lettre ouverte à la multitude



Avant-propos

Oui, je crois à la capacité créatrice de la destruction,
que défoncer un mur à coup de masse peut découvrir un
chemin.

Ma meilleur arme est le doute, que je n'ai pas peur de brandir
comme une épée, même au dessus de ma propre tête.
J'ai constamment les yeux braqués sur une lumière pure,
qui parfois me rend aveugle.

J'ai foi en la -confrontation bienveillante- comme d'une méthode.
de construction

Je parle depuis ma première personne, affirmant un rapport
spécifique au monde sensible

Une expérience de positions prises et de propositions
à prendre

Je m'adresse à un concept, et à travers lui, à moi-même

*« ne pas reculer devant ce
que toute amitié amène de
politique »
Le comité invisible.*

*« à moitié victime et à moitié coupable,
comme tout le monde »
jean Paul Sartre.*

Chère « multitude »,

Je t'écris cette lettre du fond de l'amertume. Mais n'est crainte, c'est parfois dans les plus profonds ténèbres que parvient le plus clair rayon de soleil. Ces analyses, qui viennent des bas-fonds, tu devras les passer à la lame de ta tranchante distance critique, mais je t'en garantis la lucidité.

De quels exigences ne t'as-tu pas drapés ? de quels belles idées ne t'ai-je pas donné le nom ? De quel esthétique n'as-tu pas porté le poids ? De quels mots ne t'ai-je pas revêtu pour échapper à la satisfaction de ta naissance. Tes premiers temps d'existence m'ont tellement remplis de joie et d'espoir que le risque était de perdre la vue, et voilà qu'aujourd'hui je marche dans le noir en tâtonnant à nouveau.

« Multitude inquantifiable » je t'ai voulu si pure !

Je t'ai porté si haut dans le ciel des idées que je ne te vois plus à travers les nuages.

Me voilà en proie au ressentiment, pour lui échapper je dois te rattraper. Je devrait peut-être t'enlever tes beaux tissus, ses parures étincelantes, qui de loin brillent au soleil. En vérité elles sont faites de mes propres entrailles et sentent la pourriture.

« Multitude impermanente », je dois t'enlever ton costume de noblesse.

Je te ferais redescendre de ton trône si tu n'est pas à ta propre hauteur. Car, qu'est-il de plus détestable que l'hypocrisie d'un souverain se parant de dorures pour se rendre légitime ?

« Signature X » si tu n'est pas digne de « l'émancipation de tous », tu sera qu'un bouffon grotesque déguisé en empereur. Et si tes idées venant du fond de nos corps servent à voiler un pouvoir constitué, je serais le premier à m'écrier : « Le roi est nu », à déchirer le voile constituant et faire apparaître le pouvoir pour ce qu'il est, le conduire à assumer son arbitraire, à révéler sa contingence.

« Multitude intemporelle », je saurais te ramener sur terre.

C'est dans une ferveur peut-être digne de ma raison, dans un abandon amoureux que j'ai pu te penser aux dessus des cieux.

La magie de ta naissance dans les sables marocains, m'a amené à une faute d'orgueil : Je t'ai cru sublime.

Mais bien vite, les monstres ont refait surface : hiérarchie, propriété,
 humiliation, exclusion,
 Nous avons jouer avec des instruments dangereux : représentation,
 image, réalité, fiction,
 Nous nous sommes laisser aller à des fonctionnements de pouvoir :
 gratification-punition, satisfaction-ressentiment
 Quelque part, nous avons reproduit une logique de marché : offre-
 demande, productivité-pression
 nous avons fait un mauvais usage des institutions révolutionnaires :
 L'assemblée et le ciné-club.
 Laisant parfois la place vide du pouvoir aux mains d'une fausse
 démocratie d'une part et à l'échafaud de l'autre (vindicative populaire).
 N'oublions pas de nous méfier.
 La seule chose que peut produire une assemblée, c'est un langage
 commun. Mais si la seule expérience commune est la séparation on
 n'entendra que le langage informe de la vie séparé. L'assemblée des
 atomisés en dépit de sa touchante communion ne fera qu'exposer sa
 paralysie et son impuissance à changer le cours du monde.
 Ici je doit préciser que seul la réussite esthétique (au sens de rapport de
 l'homme au monde) m'intéresse mais que la réussite artistique me
 dégoûte. « L'Art », le « Cinéma » ne sont que des prétextes qui ne
 mérite ni sacrifice ni travail. Ils ne m'intéressent qu'à travers leurs
 capacités à rassembler, à faire jeux, langage et corps.
 Et toi, « structure mouvante », à quels sinistres desseins pourrais tu te
 soumettre?
 Lorsque je posait tes premières pierres c'est à « l'émancipation de tous »
 que je souhaitait t'édifier.
 Maintenant que je ne voit plus le haut de tes tours sombre, « château
 immatériel », j'ai besoin de savoir quel est ta direction, ton Telos, ta cause
 finale.

« Multitude impermanente », ton destin de groupe, afin d'échapper au
 pouvoir, ne devrait-il pas être de constamment vouloir se détruire lui
 même ?
 Alors pardonne moi, moi qui est participer à ta construction de vouloir te
 déconstruire

Après-propos

« multitude », ne doute ni de mon amour, ni de ma loyauté : ils
 sont sans limites.
 C'est sous tes drapeaux que j'aime le mieux mourir bêtement en
 première ligne.
 Je te parle tant de ruines que de printemps généreux
 Je te parle entre croyance et désillusion avec un os dans la
 gorge
 Puisque je m'enfonce dans l'hivers en plein été je récupère les
 couvertures que je t'ai prêté. Mais si tu as froid, que tu grelotte je
 saurais te recouvrir.
 Sache que je n'ai pas pour autant ignoré ta bravoure.
 Ne crois pas que je n'ai pas su voir tes victoires.
 Tu as attiré tant de guerriers nouveaux, qui ont su vivre,
 expérimenter et s'affirmer en ton sein.
 Tu as su te laisser malaxer par l'inattendu.
 Ton langage à su intriguer, rassurer et se transformer.

2.5 Lettre ouverte à trous



LETTRE OUVERTE À TROUS

LA GUERRE EST OUVERTE ENTRE LE PIED
ET LA CHAUSSURE

LA CHAUSSURE
EST UN SYSTÈME CLOS QUI PROTÈGE ET
RENFERME
LE PIED D'UN HOMME.

LE PIED EST VIVANT,
IL BOUGE,
ESSAYE DE TROUVER SA PLACE
DANS LA CHAUSSURE.

DANS NOTRE MONDE,
LES CHAUSSURES SONT CALIBRÉES.
DANS NOTRE MONDE,
LES PIEDS SONT UNIQUES.

TOUT PIED
VEUT DÉFORMER LA CHAUSSURE
TOUTE CHAUSSURE
TEND À DÉFORMER LE PIED
IL SOUFFRE
IL GONFLE
IL SAIGNE

DANS NOTRE MONDE,
ON NE DOIT PAS GARDER UNE CHAUSSURE
TROUÉE

DANS NOTRE MONDE,
SI LA CHAUSSURE EST TROUÉE, IL FAUT
EN RACHETER

MAIS
SI NOS ORTEILS, VIVANTS,
TROUENT
NOS CHAUSSURES, MORTES,

IL NOUS RESTE DEUX CHOIX :
- RACHETER DE NOUVELLES CHAUSSURES
ET FAIRE SOUFFRIR NOS PIEDS

OU
- GARDER
GARDEZ CES TROUS COMME

VICTOIRE
DU
VIVANT
SUR
LE MORT

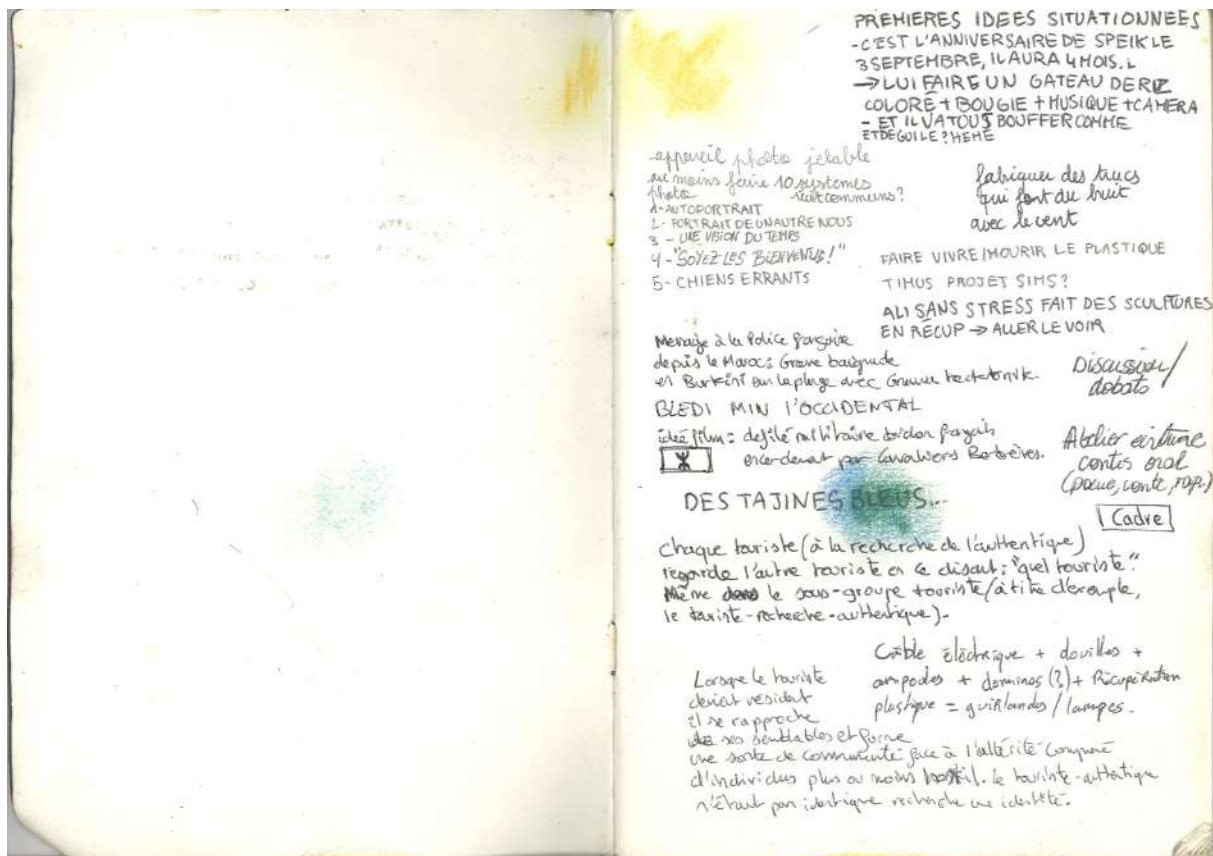


Signé
X

Chapitre 2 – Documentation issue de la Résidence au Maroc

1. Carnet de Je/nous

Carnet collectif réalisé lors la résidence à Sidi Kaoki en 2016. Le carnet était en accès libre et servant tant à la prise de notes lors des réunions, l'organisation de la vie quotidienne qu'à l'écriture et au dessin.



SEMAINE DE MONTAGE COLLECTIVE 2^e SEMAINE DE NOVEMBRE

TROUVER UN LIEU, RASSEMBLER TOUT LE MONDE.

SON SON SON

ST013 - 16:10 - par amélie

5-36 secondes -

3m42 non debut PHUSON video (video un peu en retard)

4m10

STOP 15:17 SON - à 4:44 LACHAUBENJOCTURNE
SECTION SINA SAMEDI 25 SEPT

KHALDOUN NOTE - UNE ECOUTE DU SON -

Mali Madame NASS, AAVDI Wehde

I fai ou D'oune I fai

3ka 981y'a di AA keme mabkali

Wama mali AA g'hibe 3el nase

Wa hante g'hibe ga hana fel lak g'hibe

g'hibe, Mal Nass de l'Anse de l'Anse

Janni Raïs de l'Anse, de l'Anse

fel Mage el AA dia, di k'hibe Pali

Beside Wa ha g'hibe g'hibe

h'hibe de lak. g'hibe m g'hibe



TRIBU LE PERCHOIR
SIGNÉ X

CADRE:

troupeau d'humains A poil
Mec tout Blanc
Mage
Cristier
errant dans des plans
monté par des gens maitres
industriel et de la science
avec des comportements
spéciaux à une forme de
Normalité mais postérieure
ou, tous se rencontrent,
et...

Personnages (lieux)

- quête tripartite magique
- seigneur espoir mer
- personnage du le cache (à l'italien de la matriche).
- GI A veut des bras, sa tour.
- WUE → folie espoir d'une humeur.
- Max veut espérer la haine dans un cache (muhay)



2. Exemple de convention

Résidence Autogérée Tajine Maroc film

Tribu le Perchoir

ORDRE DE MOBILISATION CONVENTION

Nom de la structure accueillante : **Association Tribu le Perchoir**
Adresse : ~~40 rue du canou~~ 34000 Montpellier 32 rue . Babard
SIRET :
Téléphone : 0699073343 (Clau)
Mail : tribuleperchoir@gmail.com

Nom de l'artiste à cueillir : *Nina Cabella*
Adresse : *11 rue d'eau* (adresse de sécurité mais de non habitable)
Téléphone : *06 65 23 22 25*
Mail : *nina.cabella@hotmail.fr*
Projet(s) de l'artiste ou sujet(s) d'expérimentation :

- travaux d'écriture : poésie, conte, nouvelle ... / - projection sauvage
récit oral ... 1 seul par semaine
- construction de sténopé / - création court-métrage
+ apprendre 1000 chose que tu ne sauras pas faire (à faire le bordel dans les réunions)

. Qu'est ce qu'une résidence ?

Selon la définition du ministère de la culture :

« On désigne sous cette appellation différentes formes d'accueil d'artistes dont l'impact est largement fonction de la durée (d'une semaine à plusieurs mois) et des modalités d'organisation. Les partenaires définissent, dans le cadre d'une convention, les missions qu'ils doivent remplir. Généralement, ils mènent un travail de création et une action pédagogique. En effet, durant cette résidence, les artistes peuvent avoir un double objectif : d'une part réaliser une création originale et, d'autre part, sensibiliser et initier un public à l'expression artistique. Il existe des résidences dans les différentes disciplines artistiques : théâtre, danse, littérature, musique... »

Donc, un espace-temps pour des frères dans le but de faire des expériences en tout genre. Bien entendu le temps est important car il permet de développer des idées mais ici la temporalité marocaine qui est spécifique nous intéresse également. L'espace importe aussi le résidentialisme car il s'agit de créer en intégrant ou en direction de l'espace dans lequel on réside, ici avec les sidikaokiens (qui sont de braves guerriers berbères soit dit en passant). Quant aux disciplines artistiques exprimées toutes sont acceptées (même et surtout celle qui n'existent pas encore) dans le cadre de l'AMOUR TOTAL et ART TOTAL dont nous nous revendiquons.

Quelques principes sont à adapter à notre résidentialisme, selon la circulaire N°2006/001 du 13 janvier 2006 :

« **Contrat.** Une résidence suppose d'abord, préalablement à sa mise en œuvre, la conclusion d'une convention entre la structure support et l'équipe artistique. Ce document fixe l'objet, la durée, les moyens nécessaires à sa réalisation et les conditions du partage de ces moyens entre les partenaires(...) »

Il s'agit de ce papier que j'écris et que j'espère vous lirez. Notre résidence est autogérée dans le sens où nous nous invitons nous même nous sommes à la fois la structure accueillante et les accueillis. Et bien sûr pour le financement, on se démerde.

« **Lieux.** Elle appelle par ailleurs la possibilité de disposer de lieux de travail adaptés à l'activité des artistes accueillis et dont les périodes d'utilisation sont clairement définies. Ces critères, essentiels dans l'élaboration d'un projet, peuvent dans certains cas, justifier l'aménagement de locaux préalablement à la mise en œuvre de l'opération (...) »

Que rêver de mieux que Sidi kaoki pour travailler ? psahra la santé !

« **Partenariat.** Enfin, dans son principe la résidence repose sur une logique de collaboration à partir de la reconnaissance des objectifs et des enjeux de chacun, qu'il s'agisse de ceux des principaux acteurs, structure support et artistes accueillis, mais aussi de ceux des autres intervenants également concernés par l'action, autres structures relais et collectivités territoriales notamment (...) »

Résidence pour la création mais surtout pour la tribu créative

Qu'est ce que l'art ?

Question toujours incomplète et sous-jacente autour de laquelle nous pourrions faire converger durant cette résidence les petits arrangements de chacun à cet égard. Cependant nous pouvons nous réunir autour de quelques mots percutants :

AmourTotalCréationArtTotal

Il est convenu ce qui suit :

Gourmandise 1 (ou préambule) : Objet/sujet/projet

Nous, association Tribu le perchoir, organisons une résidence artistique tajine (un grand plat : un lieu) dans lequel cuit (feu/énergie : effervescence du groupe réunit) de nombreux légumes et aliments (nous et vous) au Maroc dans la bourgade : Sidi kaoki du 1^{er} septembre au 1^{er} octobre 2016.

1.1 Projet et missions de la structure :

La structure est l'association issue de l'amour perpétuel et de la non-séparation-mentale-quand-séparation-physique de la colocation reconnue comme centre culturel rayonnant à Montpellier, France : Le Perchoir. Ces missions tendent à la fois à s'éclaircir et à s'obscurcir. Néanmoins le projet de la tachine artistique est de se regrouper et de créer toute sorte de choses. Il s'agit de développer l'association Tribu le perchoir et l'idée de résidencialisme

1.2 Projet du gourmand :

Le gourmand accueillis pourra développer un projet personnel dans son coin (qui lui sera attribué) on parle bien d'un coin (à voir les chambres-nouvelles du Perchoir 2015-2016). Il pourra également participer avec entrain aux projets communs qui lui seront proposés.

Chaque gourmand aura l'obligation d'animer au moins un atelier durant la semaine (avec le sourire) et bien entendu de participer aux tâches naturelles de sensibilisation, médiation, animation, sensations, émotions, relations, innovation, création avec ses pairs, ses aînés, ses cadets, les gourmands locaux, la faune et la flore.

NB Toute création numérique dans le cadre de la résidence devra être stocker dans le trésors de guerre : disque dur officiel du Perchoir.

Gourmandise 2 : durée et répartition du temps

durée du stockage en résidence souhaité et motif :

23 jours (du 30 août au 22 septembre)
* (billet très intéressant + besoin d'été avec la famille)
+ découverte (lieux, personnes, environnement...)
+ créer + parler autour de projet

Gourmandise 3 : Conditions financières/ d'accueil

à compléter par l'association le perchoir. **AUTO FINANCEMENT-COLLECTIF**

maison : 3500 CHF.

transport : 3000 CHF

+ caisse commune (acominute, besoin commun pour la résidence)
matériel : collectif et individuel (peu ma part de ces lieux avec mon père et mes frères)
(billet d'avion A/R perso).

Gourmandise 4 : Révolution / Politique / Humains

inévitament l'année 2016 étant riche il serai bien de réfléchir (de manière très très ouverte)
aux événements : ~~terrorisme et mouvements sociaux~~ (Débats)

Gourmandise 5 : Modifications et litiges

Des modifications pourront être apportées à cette convention, au cours de la résidence, par
avenant conjointement signé par les deux parties.

En cas de litige, et après épuisement des voies amiables, le tribunal des animaux kafkaïen
sera déclaré compétent.

Au cas où le projet devrait prendre fin avant le terme fixé, les deux parties conviendront, d'un
commun accord de sa résiliation. Préciser les conséquences en terme de financements.

Fait en deux exemplaires à « Ville » Le « Date »

à Sidi Kaouki le 2 septembre

Le gourmand (*)

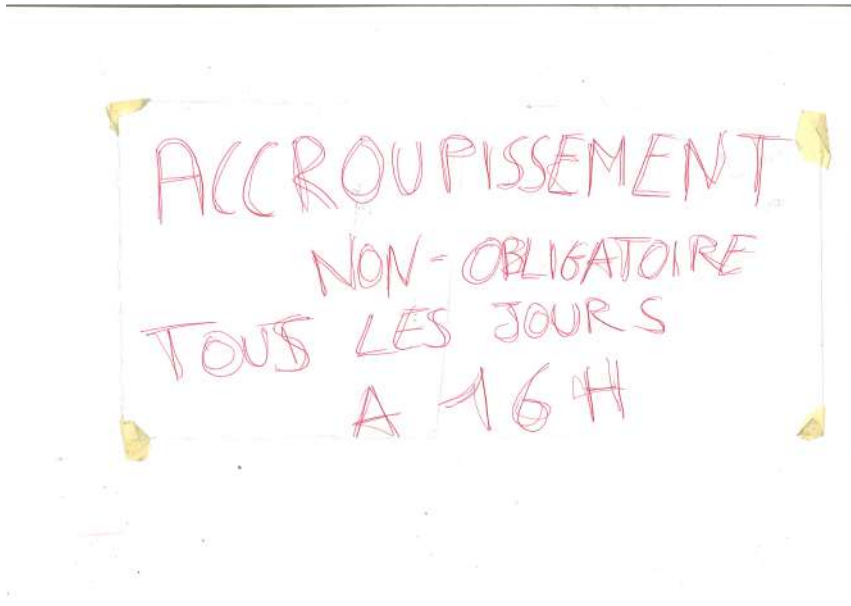


La structure(*)

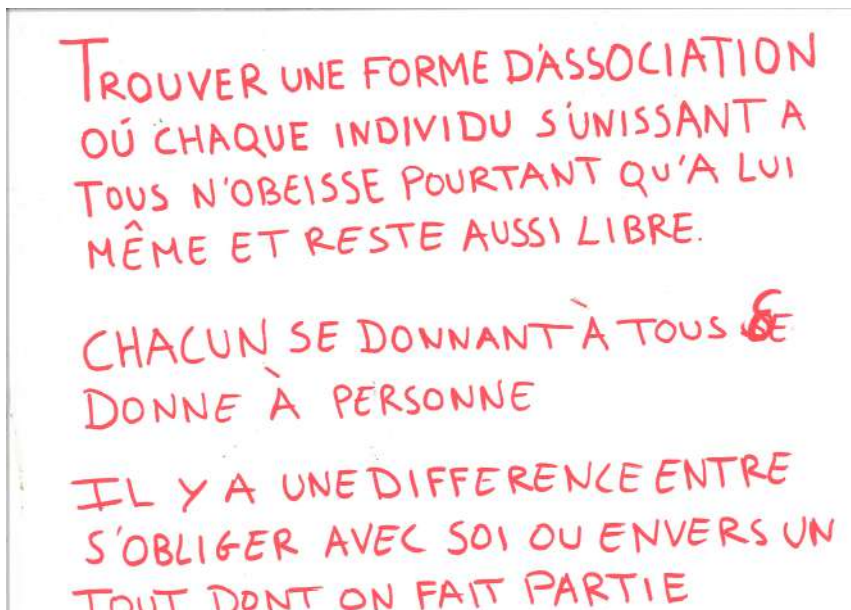


3. Inscriptions manuscrites sur les murs de la maison

3.1 Accroupissement non obligatoire



3.2 Chacun se donnant à tous ne se donne à personne



3.3 étude de personnages



3.4 Exemple poème



3.5 Installation « Grotte sonore »



3.6 Texte « la nécessité de sculpter les structures sociales »

24/25 SEPTEMBRE 2016
SIRIKAOUKI-BAARCOCO

DE LA NÉCESSITÉ DE SCULPTER LES STRUCTURES SOCIALES
DE LA NÉCESSITÉ POLITIQUE DE L'ÉMANCIPATION INDIVIDUELLES
DE L'URGENCE DE LA CONSCIENTISATION DE NOS POTENTIALITÉS INFINIES

HOUSTAPA ALER GIE AUX GENS NORHAUX.

LES PLANS DE L'ENTRE-DEUX - ENREGISTREMENTS SONORE 02 PHASE GROTTE

Le moment resonnant au de structure devient mouvement, l'actuel du cœur collectif, fonctionnel, le temps devient rythme sensible, se définit par les paroles, dans la chute urgente, nous dans la nuit aux figures arabesques, nouvelles collectives individuelles face au vide, réactions, réactions par rapport à ce qui venant de chacun de nos ailleurs, une multitude face à l'indiscernable, une cavalerie attaquant le néo-individualisme, l'orchestre décapité, de la tribu en route.

Réécriture directe et immédiate, réécriture quand ECRITURE Ecrire (agir), déjà réécrite, contextualisation. Écrire en acte. Une véritable autre d'un autre lieu (l'émancipation en réécriture) la réécriture immédiatement en tant que écrit non absolue, l'écriture se partage, comme NON écrit, expression libre et pensée sans propriété. Les mots, incontrôlés, brèves, bouillies, d'un de ses structures en cascade. Les mots, contenant certains, échappent aux formes linguistiques, soit soit manifeste ~~non~~ sculpté dans le mouvement d'ÉCRITURE non s'ils ne veulent pas l'entendre individuellement - celle chute globale, écoute instantanément réponse. UNE ÉCOUTE INSTANTANÉMENT RÉPONSE non même pas.

EN PARLANT DE L'ÉCRITURE.

des écritures multidimensionnelles. En termes structure, des écrits se répandent à eux-mêmes, formes contenues, actifs. Problème, référent à l'écriture universelle, formelle, historique, jugement culturel, ou en tant que nul d'une pensée non intelligible par le système pré-établi de l'écriture intellectuelle. Les mots, montrant leurs intérieurs, assés, assés, digrés, acidifiés, formellement transformateurs intelligibles, ne pouvant pas, INTELLEIGIBLES MAIS tellement clairs, ou ~~face à face~~ comment penser la responsabilité de nos expressions. Un mot peut être rien et tout penser la responsabilité de quelque chose, de quelque chose signifiant, intelligent, 'CONCRET' de régularité, ignoble, social.

un mot peut être rien et tout magnifique, plein et vide, romulone, d'écouter, à se rendre quelque chose signifiant, utilitaire, de régularité, ignoble, social.

UN PARLON AVANT DESA EFFECTUE
SA WALKIE TRAVERSÉ DU FCU
BRVLE CRIER L'AGITANT DESESPAIR
ENERGIE COULE BRUSANTE ÉCLOPE
FOUR C'Y REPLONGER
REPARATION CALME / PAUSE DU PARLON
REPARATION CALME / PAUSE DU PARLON
REPARATION CALME / PAUSE DU PARLON
REPARATION CALME / PAUSE DU PARLON
LE PARLON EST MORT

NOTE: Ce texte est une transcription de ce qui a été dit et écrit lors de l'installation. Il est donc sujet à interprétation et peut être différent de ce qui a été dit et écrit.

NOTE: Ce texte est une transcription de ce qui a été dit et écrit lors de l'installation. Il est donc sujet à interprétation et peut être différent de ce qui a été dit et écrit.

3.7 Organisation : Personnages et lieux pour le tournage

Personnages

- Personnages seuls ou en duo et même en réaction.
- Intervention action et fait le lien.
- * PM - rouge - mystère - V
- * Remy - Gilet - tirage - montage
- Misha - cheval - prime - affaibli
- * Clem - short - table de
- deo - g - plane
- * ~~Paul~~ - kade - de amant
- Nina → dernière rés - spinhe
- * Clem → maître / pin / / / /
- * Lulu → mouque → mit
- * Qui → samuel / saka
- * Chaux - roc - Avou - vier / / / /
- Bob et Chaux - roc - montants
- * Tim - aligné - planche
- Paul - journal - en - de - / / / /
- (Se désengage)

Lieux de l'intrigue

- les lieux où l'on retrouve les personnages et un fait être récapitulé.
- * Plage brune - mystère -
- chaire de savateurs
- * Milieu - desert.
- * Chalet - moderne - Gabor -
- calife du desert.
- * edienne
- * Dea - / / / /
- * Mavault - nar.
- * Point de vue - escalier / / / /
- (Planif)

Sera

⚠ Portrait devant Marska

3.8 Evocation manuscrite de la scène gros budget

22 SEPT

- SCENE GROS BUDGET!!!
- Qui + Paul + Samour REPERAGE / STORYBOARD
- Clem RANGEMENT + PREPARATION MATERIEL (+ POLICE?)
- Timus TRI RUSH
(Clem aussi? Carte 866)

3.9 Texte « Si nous voulons être libres »

SI NOUS VOULONS ÊTRE LIBRES
-TOUS LIBRES TOUS AUTANT
QUE NOUS SOMMES PAS SEULEMENT
CERTAINS D'ENTRE NOUS NOUS
DEVONS NON SEULEMENT
ÊTRE MAIS ACCUEILLIR LE MAN
QUE DE DISCIPLINE LA "PARESSE"
LA SPONTANÉITÉ LA FANTAISIE
ET L'IMPROVISATION. R. FILIOU

4. Synopème de *L'orient imaginaire* *Synopsis du film écrit sous une forme poétique.*

Synopsis-poème :

Il existe quelque part un endroit
où se perdent touristes et personnages de fiction
caché dans les brumes du désert
dans un lointain royaume d'occident
en traversant la mer notre tribu
s'y échoua de folie
ils parcoururent ces limbes imaginaires
de leurs corps nus
surmontèrent
1000 obstacles
1000 dangers
dans ces terres peuplées d'images
ils rencontrèrent l'existence

Synopsis :

L'imaginaire d'une multitude inquantifiable dans une brume orientale. comment se confronter à l'existence, à l'angoisse de la liberté, que deviendra le prince-guerrier. Nous posons des réponses sans questions. Un mage-berger veut regrouper ce grouillement d'humains nus dans le cadre d'une narration. La révolte sans moyens gronde et la narration, on s'en débarrasse, non?

Chapitre 3 – Théorisations

1. Extraits du *dossier critique multitude*

1.1 Fonctions du cinéma

FONCTIONS DU CINEMA

UN LANGAGE VISUEL COMMUN

1) UN ESPACE POLITIQUE

une reconfiguration des mots, des signes et des formes, une redistribution des capacités et incapacités, autant dans le film que autour du film dans son processus de création et de monstration

2) UNE VISÉE EMANCIPATRICE

pour les acteurs-créateurs et s'adressant en toute confiance aux spectateurs-viveurs.

3) UN DISCOURS AMBIGU

non pas un message à révéler mais une expérience de l'existence à traduire.

4) UN DEVENIR

ici et maintenant et non pas un espoir dans le lointain

5) LE TRAVAIL

d'une multitude, le bricolage du multiple et non pas l'oeuvre de l'un

6) L'ASSEMBLAGE

d'individus autonomes et impermanents et non pas une masse collective

7) UNE STRUCTURE

mouvante, intemporelle, impersonnelle et imprécise

8) UNE PROJECTION

de désirs collectivisés dans un réel imaginaire et non pas des désirs subjectifs dans un réel ou un imaginaire.

9) NON PAS

des réponses à des questions ou des questions sans réponses mais des réponses sans questions.

10) LA NON-ATTRIBUTION

des actes, des formes et des paroles

1.2 Héritages du cinéma direct et de la nouvelle-vague

HERITAGES

DU CINÉMA DIRECT ET DE LA NOUVELLE-VAGUE

EXPERIMENTER LES INNOVATIONS TECHNIQUES

REFUSER LA CONCLUSION DÉMONSTRATIVE

RAPPORTER LA RÉALITÉ PAR LA RENCONTRE, LE VECU, LA PAROLE

CREER DES ESPACES OÙ ON LASSE ADVENIR LA VÉRITÉ, OÙ LA CAMÉRA EST PLACÉ AU CŒUR DE L'ÉVÉNEMENT

FANTASMER LE REEL SANS COMPLEXES

DESTITUER L'INDUSTRIE DU CINÉMA

EFFACER LES FRONTIÈRES ENTRE LE CINÉMA AMATEUR ET PROFESSIONNEL ET ENTRE LE DOCUMENTAIRE ET LA FICTION

DEVELOPPER UNE IDÉE COMMUNE DU CINÉMA

FORMULER UN CERTAIN FORMALISME

LIBÉRER UNE RADICALITÉ

ASSUMER UNE AMBIGÜITÉ ET UN JEU CONSTANT

1.3 « Politique de la multitude »

STRUCTUROLOGIE

FONDÉE SUR DES EXPÉRIENCES DE COLLECTIVITÉ VIVANTE

POLITIQUE
DE LA
MULTITUDE

LE FILM EST UNE STRUCTURE
DONT LA MULTITUDE DOIT
S'EMPARER

ELLE EST LE RÉSULTAT
D'UN IMMENSE BRASSAGE
DE SOURCES MULTIPLES
LE SEUL AUTEUR DU FILM
N'EXISTE PAS
LE MONTAGE DONNE
UNE REPRÉSENTATION DE
CETTE MULTITUDE
INQUANTIFIABLE ET ANONYME
UNE EXPRESSION D'UNE EXISTENCE
DES CHOIX SITUATIONNÉS
LA CRÉATION D'UN NOUS
PAR DIFFÉRENTS JE

LA VALEUR D'UN FILM
S'ÉTABLIRA AINSI
SI IL REND COMPTE DU
TRAVAIL POLITIQUE D'UNE
COLLECTIVITÉ VIVANTE ET
EN MOUVEMENT
LE FILM SERA LA TRADUCTION
D'UNE COMMUNAUTÉ DANS UN
ESPACE-TEMPS PRÉCIS
DES SUBJECTIVITÉS PARTICIPANTES
DE FAÇON DÉPROPORTIONNÉES - INCOHÉRENTES
ET VOLONTAIRES
NOUS UTILISONS LES FACILITÉS TECHNIQUES
POUR
BROUILLER LES FRONTIÈRES
DÉCLARONS L'ÉGALITÉ DES
INTELLIGENCES LA REDISTRIBUTION
CONSTANTE DES CAPACITÉS
POUR
UN AMOUR RADICAL
NOUS
EMBARQUONS QUE DES FOUS
PAS D'AUTEUR NI D'ARTISTE
À BORD
NOUS
NOUS
JE
SIGNE X

1.4 Politique, formes

POLITIQUE.

SE DEMANDER SI IL S'AGIT D'UN ENGAGEMENT POLITIQUE N'EST PAS NÉCESSAIRE. NOUS PENSONS QUE TOUTE CONFIGURATION DU SENSIBLE EST UN ACTE POLITIQUE

REVOLUTION.

NOUS CROYONS AU PROCESSUS DE FRAGMENTATION DU MONDE ACTUEL ET EN SA DESTITUTION. UNE REVOLUTION PERMANENTE



FORMES.

DANS CE PROCESSUS DE FRAGMENTATION NOUS PENSONS RASSEMBLER DANS LA FORME. CETTE TENSION PALPABLE OÙ L'ESPACE POLITIQUE SE DÉFINIT EN UNE RECONFIGURATION DES ÉCLATS DU MONDE ET DE SOI. UNE PART DE NOUS, DES ÉCLATS D'EXPERIENCES DANS LE BUT DE COMMUNISER L'APTITUDE À VOIR.

CINEMA.

LE CINEMA COMME PROCESSUS DE FRAGMENTATION ET D'ASSEMBLAGE. COMME LANGAGE VISUEL COMMUN EST UNE FORME PRIVILÉGIÉ

1.5 « Résidentialisme »

RESIDEN
TALISME

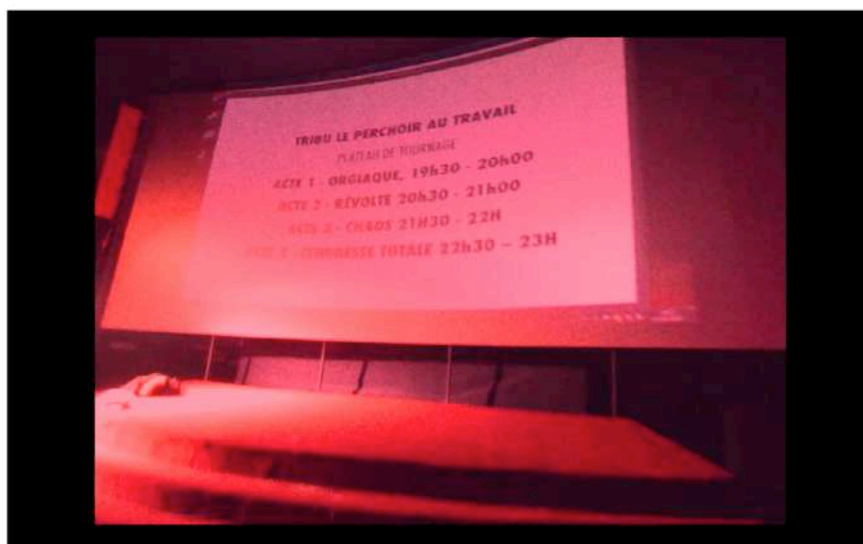
CONSIDÉRER COMME EXPÉRIMENTATION
TOUTE RESIDENCE DANS UN ESPACE - TEMPS
STRUCTURANT DE NÉCESSITÉS SINGULIÈRE
ELLE A POUR EFFET DES CRÉATIONS EN
ACTES SPONTANÉS

LE GROUPE EST UN RESIDENTIALISME
DE STRUCTURATION D'ÉNERGIES
MULTIPLES EN INTENSITÉ
COMMUNE

LES ACTES SOLITAIRES SONT
DES PHÉNOMÈNES D'INSERTION
FOUDROYANT ET D'ATTACHEMENT
NÉCESSAIRE

IL EST POSSIBLE DANS UN RESIDEN
TALISME RADICAL DE CONSIDÉRER
CHAQUE SITUATION ET CHAQUE
INDIVIDU DANS CE CADRE

ET ÇA CONTINU
AVEC LES INTERFACES VIRTUELLES
NON SÉPARATION MENTALE QUAND
SÉPARATION PHYSIQUE



2. Echange avec Vincent Deville – cours à la Fémis

Rappropriations analytiques, critiques, contestataires, pamphlétaires...

Signé X, *Lettre filmée au Festival mondial des cinémas sauvages*, 2017

Propos de Guilhem Murat, pour un cinéma de la multitude :

« En juin 2017, nous participions au Festival mondial des cinémas sauvages (Bruxelles) avec notre film-manifeste *Politique de la multitude*. Les films présentés devaient être libres de droit, ils étaient en accès libre sur un ordinateur. C'était un festival de cinéastes pour les cinéastes organisé dans un squat de Bruxelles, du bon matériel de projection et une cantine participative. L'ambiance était incroyable : longues discussions enflammées autour des films, du cinéma, du politique.

Nous avons vite trouvé des complices pour amener sur des terrains brûlants les discussions : Qu'est ce que le cinéma de lutte ? Qu'est ce qu'un festival sauvage ? Quel rôle pour l'Auteur ?

Les films étaient très variés, films de lutte, films expérimentaux formels, films de fiction, film "gag"...

Nous étions, avec quelques autres, souvent opposé aux défenseurs : 1) du cinéma militant documentaire (« le cinéma c'est la réalité ») 2) aux formalistes (« le cinéma c'est la forme ») 3) aux films "gags" (« le cinéma c'est le divertissement »).

Un des questionnements était le suivant : Peut on réutiliser les films en accès "libre"? Il n'y eut pas de consensus.

Par la suite, j'ai réutilisé beaucoup d'images dans mes films, c'est une manière d'y répondre.

J'ai fait ce film juste après le festival, dans la même dynamique. Toutes les images proviennent des films du festival (mis à part un ou deux plans que j'ai tournés sur place) ainsi que les textes (tirés du programme en l'occurrence).

Ainsi je pense que ce film a plusieurs enjeux :

- 1) Le film comme lettre, comme une manière de prolonger la discussion dans sa langue d'origine (images), l'occasion de reposer la question "qu'est ce qu'on fout là ?"
- 2) L'application concrète de la collectivisation des images, c'est-à-dire : le remploi.
- 3) Aller jusqu'au bout de la logique "sauvage" du festival, comme des pirates se partageant le butin : des images qui ont une valeur pour eux, des images marquantes, que l'on peut s'approprier.
- 4) Le film-analyse : quels sont les motifs qui reviennent, qui ont attirés notre attention, qui se recourent ? De quoi était fait le cinéma sauvage et qu'est ce que cela veut dire ?
- 5) Un film qui manifeste, revendique l'appartenance au cinéma sauvage, ou du moins à un idéal de cinéma sauvage, qui relance les débats : pour "la lutte et les images", "des pratiques de cinéma collective" contre "de forts beaux films"... »

On peut identifier 5 moments dans cette lettre filmée :

1. Contexte : quelque part. Protagonistes : des enfants et des vieillards, avec un premier doute/questionnement/renversement : qui est sage, qui est joueur ? Et qui est sauvage ? Chants polyphoniques : les sons étranges des enfants, sauvages ? en-deçà du langage articulé.
2. Un triple constat adressé au Festival des cinémas sauvages, nommé (le générique annonce d'ailleurs un « désolé et merci » qui traduit parfaitement que la lettre est à la fois provocatrice/revendicatrice mais que le festival à travers les

films donne la matière pour répondre) :

- vous dites que vous êtes durs or vous êtes mous ;
- problème de la propriété privée qui résiste à la collectivisation ;
- difficulté du dialogue.

Le marteau sur l'enclume évoque immédiatement l'interrogation renvoyée par le diamant au charbon chez Nietzsche dans *Crépuscule des idoles ou comment on philosophe avec un marteau*, partie « le marteau parle » :

« Pourquoi si dur ? — dit un jour au diamant le charbon de cuisine ; ne sommes-nous pas proches parents ? — »

Pourquoi si mous ? Ô mes frères, je vous le demande, moi : n'êtes-vous donc pas — mes frères ?

Pourquoi si mous, si fléchissants, si mollissants ? Pourquoi y a-t-il tant de reniement, tant d'abnégation dans votre cœur ? si peu de destinée dans votre regard ?

Et si vous ne voulez pas être des destinées, des inexorables : comment pourriez-vous un jour vaincre avec moi ?

Et si votre dureté ne veut pas étinceler, et trancher, et inciser : comment pourriez-vous un jour créer avec moi ?

Car les créateurs sont durs. Et cela doit vous sembler béatitude d'empreindre votre main en des siècles, comme en de la cire molle, —

— béatitude d'écrire sur la volonté des millénaires, comme sur de l'airain, — plus dur que de l'airain, plus noble que l'airain. Le plus dur seul est le plus noble.

Ô mes frères, je place au-dessus de vous cette table nouvelle : **DEVENEZ DURS !**

Problème pointé à travers la figure des deux agriculteurs : la propriété privée (ici, celle des images des films pendant le festival : mises à disposition ou non ? Il faut savoir !)

Autre problème : quel dialogue possible ? La lettre filmée renvoie au festival les propos trouvés dans les films : « on a un dialogue ou quoi ? » ; « v'là le dialogue ! »
> Appel littéral à travers la parole des images et protagonistes convoqués : contre une moralisation de la pensée. Stratégie : renvoyer à ces protagonistes leur propre parole.

3. Mise en acte de la appropriation sauvage, par la technique du cut-up (on retrouve des images de l'adaptation par Cronenberg du *Festin nu* de William Burroughs, co-inventeur, utilisateur et propagateur de la technique du cut-up en littérature mais aussi en cinéma) : images décousues, déconnectées, moment le plus haché, un montage qui semble aléatoire pour en fait déconstruire les lignes du discours officiel (« Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes-musiques – Cassez les images-contrôles – Cassez la machine-contrôle^[1] »).

Rappropriation des images comme appropriation de la communication entre les personnes.

Permet de formuler des interrogations sur la fabrique de l'Histoire :

- c'est l'affectivité qui façonne l'existence ;
- symbolique ça veut pas dire rien ;
- appropriation de la communication comme condition du changement ;
- comprendre ensemble pour pouvoir changer les choses ;
- le réel est une construction.

4. Émergence et affirmation d'un corps sauvage qui traverse les âges, corps social molesté, contraint à tous les âges de la vie, malmené mais refusant la domestication, et porteur d'un message vindicatif à l'adresse du festival : « Arrête ton cinéma tu sais où nous trouver ! Sauvage ! »

5 Le dé-montage performe la lutte des images : les images collectivisées par un

cinéma de la multitude sont comme les foyers d'une nouvelle lutte qui embrase tout autour d'elle : série de déflagrations/conflagrations qui forge et fonde une nouvelle pratique du cinéma, en réponse à un « état d'urgence » (en finir avec les forts beaux films, la marge, etc.).

Avec pour résultat une union des regards vers un crépitement incandescent... Créer un discours critique sur les films à partir des films même qui sont critiqués, mais aussi proposer une création idéale à partir de ces mêmes films : démontés, déconstruits, défaits pour les embraser et les faire renaître de leurs cendres. Au finale, c'est la dureté qui étincelle (Nietzsche). La création peut jaillir par et pour le collectif enfin réuni.

3. Pré-mémoire - Mehdi Zion

Écrit dans le cadre du Master de documentaire de L'université Aix-Marseille durant l'année 2016-2017.

J'ai appris de manière ingénue les rudiments de la technique audiovisuelle : cadrer un sujet en mouvement, organiser des séquences dans un montage. C'était au lycée, en dehors des heures de classe. Je ne faisais pas de films, mais des vidéos. Elles rendaient compte d'une pratique de groupe : nous arpentions les rues sur une planche à roulettes, en interprétant le monde tangible qui nous entourait : l'urbanisme était notre terrain de jeu.

Le véhicule sur lequel nous grandissions offrait une grande liberté de mouvement : nous redéfinissions l'architecture de l'espace par des conventions qui n'était plus de l'ordre de « l'utile ».

Je faisais de mon regard une réalité : un escalier n'était plus destiné à être monté ou descendu, il devenait un obstacle à sauter planche sous les pieds, accompagné d'une combinaison inquantifiable de rotation du corps ou de l'objet.

Nous avions la capacité de rouler sur les murs. Nous n'étions limités que par nous même et par les lois de l'apesanteur. Nous avons pris l'habitude de filmer nos actions éphémères afin d'en garder une trace. Chacun étant filmé puis filmer.

Cette pratique n'était pas sans précédent sur mon corps, et m'offrait de fréquentes périodes de rééducation. Entorses, béquilles, kinésithérapie. L'absence de mobilité me confrontait à l'inaction. J'appelais ces périodes « retours à la réalité ». Mon esprit n'était plus occupé à transformer le monde qui m'entourait. J'avais les yeux rivés autre part :

J'habitais le cœur d'un village du Languedoc Roussillon, entouré d'une nature organisée par les cultures de vignes, rythmée par les bateaux de touristes, voguant avec tranquillité sur le canal du midi. Le paysage était ouvert et c'est pourtant le sentiment d'enfermement que je ressentais le plus. Je nous observais, la bande de jeunes errant de bancs publics en abris bus, le jour, la nuit, l'été, l'hivers. C'était l'ennui qui nous réunissait, et qui s'éloignait aussitôt le rassemblement organisé.

Je ne connaissais rien du cinéma ni de la littérature, mais j'avais besoin de nous filmer. J'ai imaginé des rôles pour chacun des jeunes qui m'accompagnaient dans cette errance organisée. Je n'inventais rien, tout était devant moi. Je m'amusais simplement à ajouter des actions, détails, costumes absurdes à nos routines. Le réalisme parsemé d'imaginaire me tenait à cœur, je trouvais cette démarche complexe et passionnante. Je la trouvais vraie, elle me paraissait être au plus proche de ce que l'on ressentait lorsqu'on était traversé par l'ennui.

Le projet n'a jamais vu le jour, certains trouvaient leurs rôles trop proches de leurs « vraies » vies. La peur de se confronter à un miroir numérique, et l'incompréhension d'une telle entreprise (*pourquoi faire ? Quel intérêt ?*) avait gagné l'ensemble du groupe. C'est à cette période que j'ai compris que raconter une réalité ne pouvait se faire seul, sans l'implication de ceux qui la peuplaient.

Lorsqu'on étudie au lycée, on fait des choix d'orientation : j'ai annoncé à ma professeur principale mon besoin d'intégrer une licence cinéma audiovisuel. « Le cinéma est un métier très difficile, tu ferais mieux de trouver un emploi dans une usine à jambon et faire des vidéos pour ton loisir par exemple. »

J'étais trop peu convaincu du parcours qu'elle me proposait. Je tentais de trouver un juste milieu à travers une licence information communication, et l'abandonna à la fin du premier semestre, avec la volonté de suivre le cursus que j'éprouvais le plus nécessaire au stade de mon existence. Découvrir un monde d'image si éloigné de la culture télévisuelle dans laquelle j'avais été élevé. Conscient de la charge théorique de ces trois années de licence, je décidais de travailler le temps d'une année afin de pouvoir investir dans une caméra, et un ordinateur : en somme, une indépendance technique.

Du mardi au samedi, j'étais gérant d'un skate-shop. Le soir, et les weekend, je filmais du skate. Je m'intéressais aux focales, les grands angles étaient une convention dans les vidéos de skate. Dans ce monde, la plupart des filmeurs sont les monteurs de leurs projets, tous disponibles sur internet. Je portais une attention aux introductions de ces vidéos : des formes esthétiques libres, des sources d'images variées : vhs, haute définition, et pour certains, la pellicule 8 millimètres.

Cette texture me fascinait. N'ayant pas les moyens d'approcher cet outil, j'essayais de retrouver, par le biais de logiciels de montage, une texture similaire. Ce fut mes premiers essais esthétiques, entrepris sur le comptoir du magasin, entre deux clients à encaisser.

Une boutique de skate peut ressembler à un bar de quartier. C'est un lieu de commerce, mais c'est aussi un lieu de rencontre, de rendez vous. Parmi les habitués, certains faisaient de la musique, de la peinture. Leurs univers m'intéressaient et je leurs proposais de « *faire des choses* » ensemble. C'était pour moi l'occasion d'explorer de nouveaux espaces audiovisuels. Par le biais de clips musicaux d'abord, puis à travers une série de reportages : je proposais à ces artistes de partager un petit déjeuner dans leurs ateliers afin de les écouter me parler de leurs parcours, et j'illustrais leurs propos par leurs travaux plastiques.

Un jour de faible affluence à la boutique, un caméraman est entré avec deux adolescents. Il travaillait pour M6 et suivait ces deux jeunes dans leurs shopping. Je trouvais ce genre d'émission très *grave*, et la lucidité du caméraman sur son travail m'a convaincu de rentrer en licence cinéma.

En attendant, ne jurant que par mon besoin de faire « exister les choses », je transformais la boutique chaque vendredi soir en lieu ouvert : on projetait les dernières vidéos de skate au sous sol, le frigidaire offrait des bières pour tout les gens de passage, des musiciens s'installaient au rez de chaussée et accompagnaient ceux qui s'emparaient du micro. Nous entourions un des façades extérieures du magasin avec du cellophane afin que la multitude de graffers puisse peindre de façon éphémère. Plus que la place d'organisateur, celle qui me tenait le plus à cœur était de traverser tous ces espaces vivants, caméra en main, et d'en rendre compte dans un montage hebdomadaire.

Le monde du cinéma m'était étranger : sa grande histoire, ses figures, ses pratiques, ses révolutions, ses ennemis, son essence. On m'avait prévenu à l'entrée : je ne pourrais jamais tout connaître et c'était la faute du temps : si ej l'avais étudié soixante années plus tôt, cela aurait pu être possible.

Une de mes professeurs nous disait que le plus important était de faire notre propre chemin dans l'histoire du cinéma : de films en films, de liens en liens.

Ce qui me vient en mémoire en pensant à cette entrée en matière, c'est ma première séance dans une salle d'art et d'essai. Il s'agissait de *la danse de la réalité* d'Alejandro Jodorowski. Le film était étranger à tout ce que j'avais vu, et pourtant mes sens étaient happés par son univers. De nouvelles disciplines rythmaient mon quotidien, telle que l'analyse filmique : c'est à travers cette matière que j'ai vu pour la première fois *Holy Motors* de Leos Carax.

C'est un film qui me reste en mémoire. Quelque chose m'avait fasciné sans pour autant le comprendre. J'implosais face à cette étrangeté. C'est par ce réalisateur que j'ai pris conscience qu'un film pouvait être producteur d'émotions et de réflexions.

Cette même année j'ai édcouvert l'oeuvre de Peter Watkins. Un cinéma teinté de réalisme, où la frontière du documentaire et de la fictione st sans cesse remise en cause : par son casting, sa mise en scène, son mod de prouction. C'est aussi la prise de conscience de ce qu'il défini comme la *monoforme* : un schéma narratif très directif, où les spectateurs ressentent tous les mêmes sentiments – peurs, tristesse, sentiment de justice ou d'injustice là où l'interprétation du spectateur aurait pu être plus ambiguë ou nuancée. Outre l'analyse de ses films, c'est l'application de cette théorie à mon quotidien qui avait le plus de sens : elle m'a offert un nouveau sens de lecture concernant les habitudes télévisuelles parmi lesquelles j'ai grandi. C'est à travers ce réalisateur que j'ai commencé à prendre conscience du poids et du pouvoirs des *images*.

C'est aussi en première année que j'ai fis le choix de suivre un cours donné sur l'histoire du documentaire. Par curiosité peu être, par attrait pour le réalisme cinématographique sûrement.

J'avais la nécessité de pratiquer pendant le temps libre qui m'était offert. C'est pas la commande que je continuais à me former : des reportages, vidéos de concerts, expositions, mariages. Je ne refusais aucune proposition sans pour autant me reconnaître dans les projets. J'avais besoin d'apprendre la technique. J'apprenais aussi les écarts de conception : un film peut être un moyen promotionnel, et je fuyais lentement ce domaine qui appartient à la communication. Je sentais qu'il était possible d'exprimer autre chose, avec mes petits moyens, sans pouvoir le définir.

En attendant de savoir le définir, je me laissais surprendre par la multitude de formes que le cinéma peut englober ; je découvrais des bribes de ce que l'on appelle expérimental par le biais du mouvement des lettristes ; *le traité de baves et d'éternité* d'Isidore Isou me fut l'effet d'une bombe.

Pendant la deuxième année, j'ai suivi le cours de Karim Ghiyati. C'est le directeur de Languedoc Roussillon Cinéma. Le temps d'un semestre, il nous proposait d'analyser le jeu d'un acteur, choisi dans sa liste : j'ai fais le choix de me pencher sur la carrière de Denis Lavant. Une évidence pour approcher le mystère d'*Holy Motors*. J'ai décortiqué en détail sa carrière, vu un nombre d'extraits et d'articles qui m'ont amené à de nombreuses découvertes : l'approfondissement de la filmographie de Leos Carax, ses collaborations avec des cinéastes

qui m'avaient bouleversé comme Harmony Korine. Denis Lavant m'a aussi fasciné par ses allers retours incessant entre plusieurs disciplines : le cinéma, le théâtre, la poésie, la radio.... Sa conception poétique a été formatrice ; son besoin de toucher à la frontière du jeu, jusqu'à perdre son identité et ne plus se reconnaître, frôler la folie, j'étais séduit par sa philosophie de vie, et la force de ses performances.

Son travail a su influencer mon regard, m'ouvrant à la poésie : éveil de signes, formes de beauté et de sentiments qui se manifestent au quotidien.

Désireux de comprendre la direction d'acteur en actes, j'ai intégré une compagnie de théâtre contemporain. J'ai pu approcher un théâtre du langage à travers des personnages ordinaires, où le quotidien avait le statut de monument. Cette formation m'a permis de découvrir une liberté d'interprétation qui sollicitait notre sensibilité pour exister sur scène et briser le quatrième mur. La compagnie avait recruté des étudiants, des retraités, et des acteurs handicapés pour interpréter *Par le villages* de Peter Handke. L'été suivant, j'effectuais mon premier séjour en tant qu'animateur pour adultes handicapés. (*et c'est en master 1 que j'osais franchir le pas et faire un film sur cette expérience de travail.*)

Dans la volonté de prolonger cette expérience à travers le cinéma, je me suis dirigé vers une nouvelle discipline : l'écriture de scénario. Celle ci m'a permis de trouver un moyen d'expression, capable de rendre compte de sensations personnelles, autour de questions identitaires et communautaires, à travers un réalisme social. (*ce que je définissais comme le mentir vrai*)

J'ai pris connaissance des structure narratives qui participent à l'élaboration d'un film défendues par John Truby, Robert McKee, Vogler, en m'accordant le bénéfice du doute. J'ai pu néanmoins considérer l'importance d'un nouveau langage en abordant par exemple la métaphore vive.

Les festivals de cinéma m'ont également servi d'école du regard à cette période : j'ai assisté à une conférence autour de l'oeuvre de Guy Gilles, qui considérait les films comme des actes poétiques, expression de la sensibilité. Lors du festival Premiers Plans d'Angers, j'ai assisté à un atelier centré sur la critique de films : il m'a permis de régir l'accumulation des pensées qui viennent au moment du visionnage d'un film. Apprendre à faire confiance à sa perception, étapes nécessaire qui me semble nécessaire à la réalisation d'un film. Lors du festival Cinémed, j'ai assisté à une conférence de Miguel Gomes : devenu une source d'inspiration particulièrement dans la liberté formelle de son travail et son approche du réel. Il disait que ce qui l'intéressait, c'était de la faire de la fiction avec les moyens du documentaire. C'est une phrase qui m'interroge encore et qui m'inspire beaucoup.

La dernière année de licence, j'ai pu mettre en pratique un concept : *la caméra stylo* d'Alexandre Astruc, à travers des prises de vues réelles guidées par ma sensibilité et l'écriture du montage. J'ai filmé mon quotidien pendant trois mois. Je partageais un appartement avec un nombre impermanent d'étudiants architectes, plasticiens, philosophes, cinéastes. Après avoir collecté les matériaux visuels et sonores, mon but était de leur donner une forme. De cette expérience est née « *Jolie Routine* » : portrait personnel d'une époque, des maux d'une jeunesse, d'un âge de la vie. Jeunesse énergique, vivante, inventive autant que fragile, peinant à trouver sa place dans la vie, entre l'enfance et l'age adulte.

A la fin de la licence, je n'ai postulé qu'à un seul master. Celui que je vais terminer cette année. J'avais besoin de cette formation pour étendre et approfondir ma démarche. Je

comptais sur cette formation pour affirmer ma subjectivité : au sens d'engagement dans une expérience spécifique, en posant mon regard sur les malaises de la société, en laissant la liberté aux sujets de produire leurs propres discours. Mon but était, et est toujours de réaliser des films miroirs : qui nous regarde autant qu'on les regarde. Je souhaitais aller à la rencontre des incompris, des « muets » qui

n'ont pas le droit à la parole, des personnes qui ont le sentiment de ne pas avoir de valeur. Je souhaitais approfondir mon autonomie de travail par le biais de projets pratiques.

Les expérimentations proposées par Pascal Césaro lors de la première année de Master m'ont fait prendre conscience d'une faiblesse que je possède, et que je souhaitais dépasser à travers cette formation : la conception d'un projet documentaire, en passant par une étape d'écriture. Poser, sur le papier, des idées, intentions avant de les confronter à une situation réelle.

En début d'année scolaire, on nous propose de réaliser le portrait d'une personne de la classe, choisit de façon aléatoire. Conscient de la double attente de cet exercice : apprendre à connaître personnellement la personne, et restituer à travers d'un film, de ce partage d'existence.

J'avais réfléchi à la forme que je souhaitais donner à ce projet : proposer à Ingrid un entretien filmé, le temps d'un voyage en train, depuis Aix-en-Provence jusqu'à Marseille - c'était une de nos habitudes scolaire, de faire ce voyage. J'avais, à travers l'imagerie du train, de son espace clos pour un temps défini, projeté la métaphore de l'interaction humaine : deux personnes se lient pour un moment donné, avant de se séparer pour retrouver d'autres humains, et ainsi de suite. C'est pourtant un autre portrait que j'ai réalisé avec elle. Loin de toute cette anticipation formelle, dans une simplicité qui nous étaient clairement plus familière : partager un repas dans son appartement, et découverte de son espace personnel, dans l'idée de faire découvrir au spectateur, Ingrid par ses objets. C'était la méthode dite spontanée qui me correspondait le plus. Un projet s'écrivait sur l'instant, avec comme seule contrainte, le temps et la disponibilité de la personne filmée. Cette expérience m'a beaucoup interrogé sur le travail d'écriture qu'on allait entreprendre le temps d'une année. Quoi écrire, quoi *dire* quand on est plus familier du *faire* ? Existe-t'il des circuits de productions adéquats à cette pratique spontanée ? Doit elle rester en marge, du côté de l'amateurisme, de l'auto-production ?

Pendant le Festival des Instants Vidéos, nous avons réalisé un court métrage collectif avec deux autres étudiantes du master. Le protocole était simple : rendre compte du festival sans filmer. Nous voulions faire participer les artistes, les organisateurs, les visiteurs à notre expérience cinématographique. Chacun filme avec son smartphone, mais le montage de ces images est encore très rare. C'est donc la place que nous avons pris pour ce projet, à travers une multitude de regard.

J'ai tenté de lier ces expérimentations proposées par le master avec des sujets qui accompagnent mon quotidien : le thème de la folie au sens le plus large. La folie considéré comme un handicap dans notre société pour commencer :

Lorsqu'il a été question de filmer le travail, j'ai décidé de me pencher sur une activité professionnelle que j'exerce depuis plusieurs années, pendant les vacances d'hiver ou d'été : accompagner un public d'adulte handicapé le temps d'un séjour de vacances. C'est un travail complémentaire pour la plupart des employés. C'était l'occasion pour moi d'exercer une double activité, l'animation et la réalisation : trouver la place de la caméra parmi un emploi du temps déjà bien rempli. Les activités sont multiples : douches, repas, sorties, tout est effectué

par les animateurs pendant le séjour. Je m'étais fixé un protocole pour ce tournage que j'ai effectué seul : filmer et monter pendant la durée du contrat. Le film ne rend pas compte du travail d'animateur, mais d'une réalité vécue pendant cette période. Abolir les idées pré-faites sur la situation des adultes handicapés, et représenter ce qui nous lie et ce qui nous éloigne : l'emploi du temps présent.

Mais la folie ne se résume pas à une maladie. La folie peut être vue comme une passion. Je côtoie et vit avec un certain nombre de passionnés, de fous, avec qui nous tentons de construire un langage commun d'image.

C'est avec eux que j'ai participé à une résidence artistique au mois de Février, d'un lieu squatté : un ancien cinéma au cœur du centre ville de Montpellier. L'espace nous a été prêté par ceux qui y vivaient le temps d'une semaine. Nous avons donc décidé de faire un film dans un cinéma, en tentant d'abolir les structures hiérarchiques d'une équipe de tournage : les chefs opérateurs étaient libres de choix, le public, qui pensait visiter une exposition devenait acteur du film. Nous étions influencé par les situationnistes en terme de bouleversement de situation. Nous avons effectué le montage de ce film à trois. Non pas dans l'idée de rendre compte de cette

expérience, mais dans la nécessité de définir notre politique. Celle de la multitude. Celle des films qui ne sont pas signés par un auteur, mais par un nombre inquantifiable de personnes, qui alimentent le projet à toutes ces étapes de production.

En parallèle de cette prise de position et de ces recherches, je continue à former mon regard à travers le travail de cadrage. C'est grâce à ce travail que j'ai pu approcher un cinéma social, à Avignon pendant le mois de juillet. C'était un documentaire qui racontait l'histoire d'une maison de quartier délaissée par la politique de la ville.

Les travailleurs et résidents du quartier témoignaient, et c'est à travers le travail d'image que je me sentais le plus à l'aise pour interroger la citoyenneté, l'état d'un vivre ensemble. Ma façon de voir le monde à travers la leurs.

C'est aussi à travers le travail de cadreur que j'ai participé au film de fin d'étude de Marie Lachaud cette année. C'est à travers ce projet que j'ai pu faire l'expérience de la durée. Poser un cadre et me permettre de le faire durer. Je crois que le cinéma est l'un des rares espaces existants où l'on peut faire l'expérience de la durée. Dans le sens de la lenteur, comme tempo du discours. C'est ce que je souhaite approfondir aujourd'hui. Des cadres fixes qui durent, une écriture sans sujet, un cinéma philosophique ou une philosophie cinématographique. En réponse à la modernité, à cette vie quotidienne qui ne cesse de courir. En interrogeant les structures sociales normées, les modes de vie rapide, et ses flux d'images incessants. Je ne peut réfléchir sur les images que par celles ci. Regarder autour de moi, filmer ces espaces publics publicitaires, où nos sens sont sans cesse sollicités.

Chapitre 4 – Présentation et festivals

1. Programme du festival des cinémas sauvages 1^{ère} édition, juin 2017

MARDI 20 CA COMMENCE	MERCREDI 21	JEUDI 22	VENDREDI 23	SAMEDI 24	DIMANCHE 25 CARTÉ BLANCHE AU CINEMA VOYAGEUR SUR UNE PLACE PUBLIQUE QUELQUE PART À BRUXELLES!!!
<p>16H</p> <p>WORD WARS NEWS FROM THE EMPIRE JONAS BENNETT, 24M</p> <p>LEMONS FALL PETER WESTERBERG, 34M</p> <p>ICI ET LÀ EN DIRECT DE LA LUNE ANDRÉAS, 21M</p> <p>TO ALL TOMORROW'S PARTIES MYRIAM RACAM, 14M</p> <p>EN ATTENDANT GORDARD PIERRE-EMMANUEL VALLIN, 16M</p> <p>17H</p> <p>DISCUSSION D'OUVERTURE QU'EST-CE QU'ON FOUT LÀ, AU THEATRE? SAUVAGES? COMMENT? DANS LA MARCHE OU HORS LA PAGE? EST-CE QUE C'EST SI BREF, UN PARADIS? DE QUOI? DE QUOI?</p> <p>19H</p> <p>CINEMA FIBRILLER BELGE PRÉSENTÉ PAR NOËL COUDIN</p> <p>LE 21^È SUIV CÉLÉBRE INAUGURE LA CULTURE ROBERT DEHOUS, 1982, 13M</p> <p>LEÇON EN FINIE (LÈVE JABOT) JUNOS SELMA, 1975, 9M</p> <p>PROUT D'OUT TRALALA HELE GONN, 1976, 10M</p> <p>UNE IDEE DES MOUVÉS COUPS DU COLLECTIF SAUVAGES</p> <p>20H30</p> <p>CONCERTS TOURNE-DISQUE RACHEL SAH HULA - MIX AMERIC DE TARDI CÉDRIC VERNON DORNA GUYBERT LEMA SUPREMACY</p> <p>T.V.K. DYÈVRE</p> <p>21H30</p> <p>PLEIN AIR LE PACTE DE LA MAIN 70AN MARCEL BUSOY, 24M</p> <p>ANGELIKA LEOPOLD LOBRAND, 16M</p> <p>CORCOPUNK CAROLE THIBAUD, 13M</p> <p>MA BITE JOUR ET NUIT MICHAEL LLOYD, 15M</p> <p>de Port beaux films ÉLÉ + SCHULZ, 29M</p>	<p>15H</p> <p>SÉANCE AUTOUR DES PRATIQUES DE CINÉMA COLLECTIVES</p> <p>ÉTAT D'URGENCE ÉTAT D'ESPRIT COLLECTIF NOU, 248M</p> <p>STE-EXPÉDITE ET AZRAËLLE DU TOUT CE QUI VEST PASSE LE 200M DE LA MER D'IVERNA ELISABETH BLANC SATIN 5M ET VERONIQUE SAUER</p> <p>ta mort approche COLLECTIF TENDRANCE 5M USH 30M</p> <p>MANIFESTATION DE LA MULTIPLIÉ MULTITUDE IN GRANT PIANO, 33M</p> <p>17H</p> <p>DEUX HAÏKUS DE LA BOUTILLE SCOPUS 24M KEVIN MASSON, MARION SACRAT</p> <p>LE SABOT DE PÉGASSE TIMOTHY V.K. DYEVAZ</p> <p>CHAVO JAZZ MONTE 24M</p> <p>14 VUES DE GRANLY-EN-BRIE MIRABEAU GONZALES 14M</p> <p>J'ai rétréci ANDREA VERBAZAN, 23M</p> <p>19H</p> <p>RECIPROCAL YOUTH JOHANNA JAMESON, 14M</p> <p>CATLEYS SIEGHELD BOULOU, 8M</p> <p>IL M'AD TELLLO LA COUTELLELO E LA PIETRA ANTONIO ORLANDO 36M ET TOM LESBON - KHEM</p> <p>PREME DES LOOPS FROBMAN MARICQUEZ, 15M</p> <p>20H30</p> <p>CONCERTS RETRUINE / FISHEYE KITSUNE / NORTON</p> <p>21H30</p> <p>PLEIN AIR! EXPLORATION in motion DENICA BOST, 24M</p> <p>EVERYTHING TURN AARON SILVER, 12M</p> <p>শেষ (বের)কি ছুচার MISHA TANNOY, 12M</p> <p>a malédiction Kéopiel LUSA MARCHES + DARRS MITSUNATA 16M</p> <p>S'ORGANISER POUR NE PLUS TOUCHER AU GELSI ANANYA, 14M</p>	<p>14H30</p> <p>ANCE MOVIE BY XXXXXXXXXX STEPHAN SANYN, 14M</p> <p>#CLOUD DAVID WIZMAN, 6M</p> <p>amara CLAUDIA AGOSTE, 55M</p> <p>16H30</p> <p>POUR EN FINIR AVEC PARIS ÉLÉMENTAIRES DE DÉCONSTRUCTION BENOIT GRIMALT, 24M</p> <p>LIVE FIRE EXERCISE ZAK SPOR, 8M</p> <p>IL ÉTAIT UNE FOIS L'ÉCOLOGIE THOMAS MERKOWSKY, 15M</p> <p>LE GANG DES DS ANTOINE GAREC, 54M</p> <p>19H</p> <p>PORTAIT DE JEUNE HOMME SUR PARDININ MARIETTE MICHAUX, 24M</p> <p>OURIKA? PAUL CHOQUET, 20M</p> <p>JAI DES OMBRES LO ANHUALE ET CAROLINE BURET 42M</p> <p>20H30</p> <p>CONCERTS ANTOINE GARREC SUIVI DE MANUEL J. GROTESQUE</p> <p>21H30</p> <p>PLEIN AIR RÉBETS DE LUMIÈRES ANGÉLYNE SUPRE CORCORAN STANLEY VOYAGE AU-DELA DU RAYONNE 133M</p> <p>KARCH HRAH ENDAGURTYUN FAROUK RAMISSEAN, 12M</p> <p>DOS SUEÑOS DESPUÉS PILAR MARQUEL, 8M</p> <p>Moto-Perpetuo JORDI GORGES, 12M</p>	<p>14H30</p> <p>NOMADISM COSMIC SEM, 14M</p> <p>CHERS PROFS LARS SELVY, 7M</p> <p>BEIRUT KAMIKAZE CHRISTOPHE KARABACHIS, 54M</p> <p>READY-MADE DINNER PIAN GRIFFOEN, 44M</p> <p>NUIT BLANCHE FRANCK DESMOLIN, 17M</p> <p>17H</p> <p>BURE LA LUTTE ET LES IMAGES DEPUIS UNE VINGTAINE D'ANNÉES À BURE (MAÏS, HORS-ET DE LA FRANCE), L'ÉTOI TENTE D'IMPOSER LA CONSTRUCTION DU PLUS GRAND CENTRE D'ÉNERGIE NUCLEAIRE DE DÉBATS NUCLEAIRES D'EUROPE. CIGEN DES HABITANTS, HISTORIQUES OU MOUVEMENT ARRIVÉS S'OPPOSENT POUR CONTINUER LE PROJET ET DEMANDER EN QUESTIOM LA SUIBRE NUCLEAIRE EN LOGES AL QUELLE EST LA PLACE DU CINEMA ET DE LA VIE DANS LE MOUVEMENT D'ACTION ET DANS LES MOUVEMENTS POLITIQUES EN GENÉRAL?</p> <p>PRODUCTION DE FILM RÉALISÉS DE UNIVERSITÉ ET DE L'INTELETA DE LA LUTTE.</p> <p>DISCUSSION AVEC DES MEMBRES DU COLLECTIF DE CINEMA LES SHOTCHESSEY ET DES OPÉRANES AU PROJET CIGEN.</p> <p>19H</p> <p>TYBURNIA JAMES HULCOMBE, 70M</p> <p>COMPORTEMENT D'UNE INDE LOÏE ET LOÏNE, 34M PRODUCTION SAUVAGES AUTOUR DE DEUX PROJETES CINEMA POCRA PHONG, 16M</p> <p>20H30</p> <p>CONCERTS accou ines di folco</p> <p>21H30</p> <p>PLEIN AIR HERMENEUTICS ALEXIS DIMITROV, 34M</p> <p>ALLELUIA! JEAN-BAPTISTE ALABARD, 14M</p>	<p>16H30</p> <p>RIO-ME PARQUE ES DA ALDEIA E VIESTE DE BURRO AN BAILE SANDRA ARAÚJO, 34M</p> <p>FORREST BUBBLE EVE DECARDO, 24M</p> <p>DITES QU'ON S'AMUSE #2 ALAIN ET WASTHE CANTÉ, 34M</p> <p>LA ROCHE ET LE CRISTALLIN PASCINE SAVARY, 30M</p> <p>FYER! VICTOR RIDSEY, 10M</p> <p>16H30</p> <p>UN FILM DE TROIS SECONDES BENOIT GRIMALT, 3 SEC.</p> <p>VENGEANCE FERRAÏLE MICHAËL GIRA, 54M</p> <p>done MICHAËL GIRA, 24M</p> <p>IL CAFFE SI BEVE BESTAMMI ANDO LUIGI BRANDI, 26M</p> <p>THE ANCIENT CHILD FABRIZIO POLPETTINI, 16M</p> <p>18H30</p> <p>JUPER 8 DI LETTANES AUTEUR DU CINEMA SUITE 2 BOULE, PRÉSENTÉ PAR CHRISTOPHE PIETTE</p> <p>VICTOR CORDIER MARA FIGEON, 1981, 22M</p> <p>the @ fever LE CYCLOPE, 1982, 10M (CLAUDIE BELLECOUD + J-FRESSIER)</p> <p>PINPERNIKAI MARIE-ANNE PENASSE, 1975, 10M</p> <p>CONTES DE MA MÈRE FOLLE EVE CALIN-LABET, 1973, 7M</p> <p>BORIRAGE DORRINDER + LOUIS SAVARY 1989, 31M</p> <p>21H</p> <p>BOUM 130 BALANES AMERIKANERS LE JOUR DU SEIGNEUR GROUPE SURPRISE DJS CAPRAIN & HIGROU + PROJECTION ATELIERAS B/M/D/S + FILM DE GIGI VAREZ? IRANDA VESPAJIA 24M MARC-ALEXIS PENASSE 24M PROJECTION SAUVAGES!</p>	

2. Texte de présentation à la semaine asymétrique

Texte de présentation de la série de films : Printemps arabe – été français (journal de bord), Printemps français – été arabe, Printemps – été (français – arabe) pour la semaine asymétrique au cinéma le Polygone étoilé à Marseille.

- Personnage 1 : Ce film n'a rien à faire là, il n'est pas au programme. Son endroit d'origine c'est l'intime, c'est un journal de bord écrit à plusieurs, un dialogue filmique entre amis, fait de motifs qui se recourent, s'entrechoquent, de même moments de vie filmés différemment ou de même façon de filmer différents moments de vie. Il n'a rien à faire au cinéma, d'ailleurs il n'est pas au programme. Il n'est pas dans le catalogue, on ne sait pas trop ce que c'est, à part que ce n'est pas un film d'école d'art.

- Personnage 2 : Il vient d'un été morne où la France que l'on déteste se pavane dans toute sa puissance. Il vient d'un été où nous ne sommes plus, et d'un printemps trop silencieux. Ce film est comme une lettre que j'aurais écrite il y a longtemps et où je ne reconnais plus mon écriture, ce film n'a rien à faire là et moi non plus. (*Il part.*)

- Personnage 3 : Nous vous proposons ce film mais refusons d'en être les parents, nous ne répondrons pas aux questions et cachons nos visages. Nous sommes comme des enfants qui ont fait une bêtise ou comme des militants qui refusent le statut d'Auteur. Nous pensons que le cinéma, comme la révolte peut se passer de représentants. Que le film, comme la foule nous dépasse, nous individus, nous groupe. Nous n'animerons pas le débat car nous pensons que le film et les discours autour du film vous appartiennent. Nous vous invitons à en parler entre vous libérés de notre présence. Le film n'a rien à faire là et nous non plus.

Chapitre 5 – Entretien

1. entretiens avec Alessia Villa

Entretien fait le 24 juillet 2018 à Venise

- Qu'est ce que tu pense du cinéma ?

- c'est un art qui rassemble tout les arts, c'est un art très puissant. Il en existe plusieurs, le cinéma narratif et un autre, celui que tu fais. Pour décrire le cinéma il est important de ce poser les questions « qui le fait » et « qui le regarde ». Dans celui que tu défend, le spectateur n'est pas passif, il doit connecter lui-même les choses. Tu poses des questions dans tes films mais sans forcément donner des réponses.

- Est ce que tu fais des films, est ce que tu en as envie ?

- non, je ne m'en sens pas capable.

- Pense tu que c'est facile de réaliser un film ?

- non, je pense que cela nécessite une sensibilité, comme l'art en générale... mais techniquement, oui.

- Quel est la différence entre notre film et un film de Sarrentino (la grande bellezza) par exemple ?

- Dans un sens nous utilisons me lui, le caractère onirique des choses, la fiction, mais nous il n'y a pas de dialogues. Bien sûr, notre cinéma est plus libre, il est basé sur le jeu, nous n'avons pas de compte à rendre.

- Qu'est ce que ce film raconte selon toi ?

- c'est une question difficile... Si je devais l'expliquer à des amis, je dirais : regardez le d'abord ! Peut-être est-il question d'amour et de liberté ? C'est un film qui se crée lui-même, qui prend l'inspiration des lieux, des choses qui existent déjà et que l'on traduit, par exemple les statues, les symboles. Je pense qu'il se construit en deux parties : la première, onirique qui vient plus de moi, ma vision magique, c'est la partie de la conspiration. L'autre, c'est la réalité, peut-être plus proche de toi. Ces deux versions existent ensemble, c'est ça qui est vraiment beau. Quelque part, ce film décrit aussi une façon de vivre. Nous pouvons dire cela : Deux personnes peuvent être un conspiration (en ce qu'ils construisent, inventent, croient) contre (la fiction) et avec (la réalité) le monde.

- Ce film peut parler à quelqu'un d'autre qu'à nous ?

- oui, il montre quelque chose, il peut toucher d'autres personnes, mais il est d'abord fait pour nous.

- Quel à été ta place dans le processus de création ?

- au début tu avais ton idée, mais petit à petit je suis rentré dans le processus et y est ajouter mes idées, des lieux, des vêtements... Avec le montage tu gardes la partie technique, mais nous avons conçu la forme ensemble.

- Est ce que tu retrouves une part de toi dans le montage final ?

- je fais partie du film, mon corps mais aussi ma vision du monde, ce dont on a parler ensemble tout le long... La version finale du film est le résultat d'une rencontre et nous avons crée quelque chose de nouveau. Je pense que nous avons appris des choses dans ce travail.

- oui peut-être d'aimer et de comprendre ensemble.

2. entretiens avec Anaïs Pinay

Entretiens avec Anaïs Pinay le 12 octobre 2018 à Paris.

- En quelles circonstances avez vous été amener à réaliser *Film joyeux* ?

- dans une relation amoureuse avec toi, dans la nécessité de dire de choses difficile à formuler.

- Qu'est ce que ce film raconte, quel est son message ?

- je ne sais pas si il veut dire quelque chose de précis, je crois qu'il cherche à penser une relation Homme/femme dans son intimité, dans le générale/particulier. Peut-être qu'il porte un espoir, celui de pouvoir aller ensemble dans les endroits effrayants de l'exigence.

- a qui s'adresse t-il ?

- à toi, à nous, les autres sont témoins à la limite.

- Quel est ton rapport au cinéma ?

- je ne suis pas une grande spectatrice. Je filme un peut, j'accumule des images sans pouvoir leur donner une forme. J'aime jouer, performer, le jeu de plateau que j'opposerai au jeu de cinéma. Je le fait aussi, mais je préfère dire : je fait la comédienne dans des films. Je trouve que jouer pose des questions de rapport à l'image de soi. Je situerais l'émancipation dans le film au niveau du montage, où l'on donne le sens. Je dirais que le cinéma à construit, modelé, mes relations de couples, érotiques surtout en terme de genre, qu'il à nourrit des fantasmes comme celui du prince charmant par exemple. Paradoxalement, ma possibilité d'identification est schizophrénique par ce que le cinéma, du moins le cinéma dominant, me propose des femmes blanches ou des femmes noirs clichés genre maman-boubou.

- Quel pourrait être les enjeux pour toi d'un cinéma de l'intime, du couple ?

- ça dépend de son ambition, il pourrait prendre en compte les enjeux dans lesquels l'individu est pris en dehors de lui-même. Ce cinéma pourrait être un outil de la

déconstruction qui capterait les antagonismes sociaux contre lesquels on se bat dans le quotidien. Faire du dispositif un moyen apparent : questionner la place de la caméra, s'emparer d'elle, de son rapport à l'image. Il ne peut s'agir que d'une expérimentation : conflits, essayer, rater, essayer encore... Il y a un parallèle, les transformations du dispositif suivent le même cheminement que celles du couple qui déconstruit, reconstruit.

- Le couple-créateur est-il un groupe ? Qu'est ce qui les différencie par rapport à ces enjeux ?

- la mise en danger. A deux on peut aller plus loin, on entre plus dans les complexités, l'intime crée un espace protégé, une bulle et un cheminement.

- Quel film aimeriez vous faire dans l'intimité ?

- je ne sais pas... ça ne peut pas être une intention a priori, extérieur à l'intimité filmé.

Entretiens avec Anaïs Pinay le 12 octobre 2018 à Paris à propos du film éloge du cinéma expérimental.

- Vous avez été amené à participer à une résidence artistique, une expérience de création collective au Luxembourg, qu'en retenir-vous ?

- une expérience salvatrice et violente. Une tyrannie de l'absence de structure, où ce qui se passe individuellement n'est pas clair dans le mouvement du groupe. Un décalage de rythme qui me fait penser à l'image, qu'utilise Barthes dans sa conférence sur le vivre ensemble, d'une mère tirant par le bras un enfant qui ne peut pas marcher aussi vite qu'elle. Aussi un espace de liberté permissive. Il y a eu des écrits à ce propos, le tiens, celui de lulu ... qui rendent compte de la conscience d'un échec, d'une autocritique.

- il y a le tiens aussi, quels problèmes as-tu rencontrés avec le tournage, le montage ?

- d'être une femme noire au milieu de blancs. Toujours cette question de l'image de soi, du don de soi. Qui possède les images ? Pour en faire quoi ? Pour que qui regarde ? J'ai été ramené à vouloir le contrôle de mon image pour ne pas participer à des représentations que je combats. Une exigence par rapport à ce qui se veut émancipateur.

- Quel est pour toi le sens d'un cinéma révolutionnaire ?

- la redistribution des moyens de production aux minorités et le déplacement des imaginaires.

Chapitre 6 – Mythologie des Enfants-monstres

1. Mythologie des enfants-monstres

Texte collectif écrit à Lille au printemps 2018.

Aux origines du monde, une dynastie de barbares montant des chevaux de fer volants déferla sur la terre dans une chevauchée sanglante, tenant d'une main leur puissance de feu et de l'autre de belles et grandes idées.

Ces peuples guerriers établirent leur royaume sur toute la surface de la terre. Des colonisations et conquêtes des moines guerriers, de l'exploitation des peuples par les rois-bandits naissait une civilisation immense et immonde : modernité.

Le règne des scélérats s'étendait toujours plus loin dans l'espace et dans les existences, Leur pouvoir fut si immense qu'ils déclarèrent leur race universelle et leur empire modèle d'humanité.

A la mort de l'empereur Crevard, les princes-soldats s'entredéchirèrent et firent pleuvoir une pluie de fer et de feu qui dévasta le monde. Des ténèbres ouvert sur la terre jaillirent des monstres. Les barbares s'unirent contre *fascisme*, le plus laid d'entre eux.

Pour venir à bout de ce monstre, fait de leur propre chair, ils durent détruire le vivant par radiation. Mais quand la fureur s'arrêta, les hommes, ces dinosaures, avaient disparus. En ce temps, le fond de l'air était rouge et sur le sol ne poussait que des poings levés. Les enfants, progénitures orphelines, grouillaient affamés. Avec les êtres merveilleux, nature et jeu, ces sauvages résistaient et leur armée de joie, d'animaux et de beauté attaquait féroce l'empire. Des entrailles de la terre, des cavernes de représentation, des vagues et nouvelles vagues de bêtes infâmes ne cessaient d'apparaître.

Les géants *industrie et technologie* asphyxiaient l'atmosphère et l'hydre à deux têtes *contrôle-répression* leur coupait les mains et leur brûlait les yeux. La dynastie des rats les utilisait contre les enfants. Le plus hardi de ces affreuses créatures *nihilisme* les convaincs de fuir la lumière, les enfants aveugles et manchots s'enfoncèrent dans le centre de la terre, vers leur monstruosité.

Le crépuscule de modernité apparaît enfin à l'horizon, à l'heure où règne sur terre que des choses féroces et inhumaines. Le déclin des scélérats n'a jamais été si proche.

Les enfants-monstres errant dans les plis de la modernité mourante sont remontés à la surface et cherchent le soleil. Ils fourmillent et ne cessent d'hâter la fin de ce monde qui n'est finalement pas le leur. Comme tout ces animaux en cage ils sont prêts à bondir de liberté,

Comme tout ces hommes de la rue, ces sauvages endimanchés, ces révolutionnaires camouflés, ces statues de gloire et de révolution, ils n'attendent qu'à revenir à la vie, la grande lumière du grand midi.

L'œil numérique enregistre les symptômes du dégel de l'histoire, les signes annonciateurs du grand printemps, leurs regards survolent le monde, les rues des villes dévastées, les images sont un apprentissage sauvage du commun, elle lie les êtres et les choses.

Leur réel est un gigantesque réseau de fils, un écosystème de cordons et de nœuds où l'on ne distingue plus ce qui appartient à l'un ou à l'autre.

Leur esprit à la souplesse de leur mère l'horrible araignée invisible des profondeurs : *internet*. Ils jouent sérieusement avec les images, les mots, les formes, les éclats, les fragments. Transcendance de fiction, étalage de visons tel est le regard de l'enfant monstre.

Signé X

2. Prophétie des enfants-monstres

Poème écrit par Flora Souchier sous le pseudonyme de Sara Bonaventure.

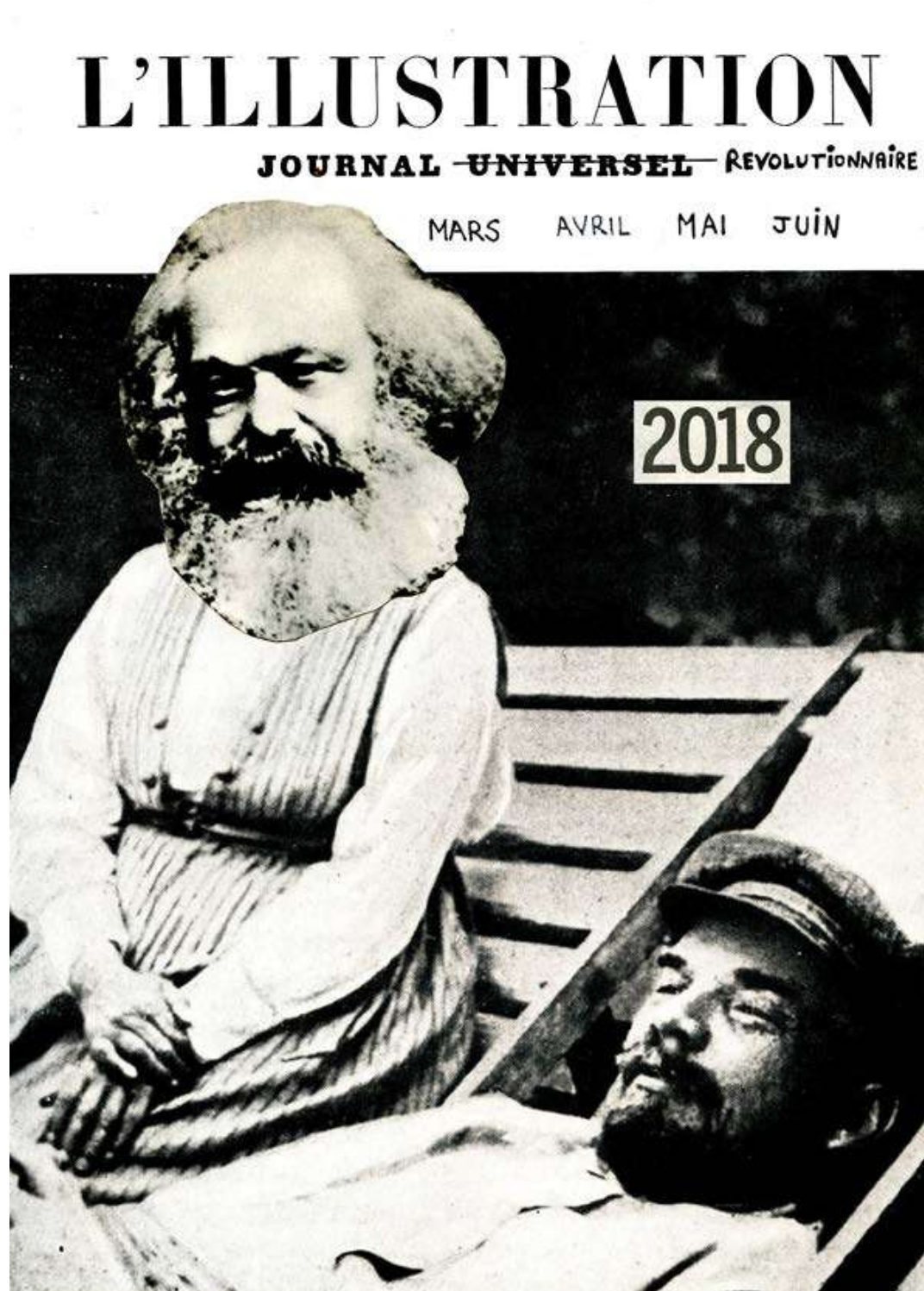
Enfin les enfant mystères retournent à la terre des dieux et hurlent le chagrin la mort et la colère enfin ielles accusent le dévoiement du monde la perte des esprits toute rupture avec le cosmos
Enfin il sera dit tout ce qui fut tu des siècles et des siècles
Ce que les bûchers ont baillonné
Les enfants-monstres ne s'en laisseront plus compter
Dans leurs yeux on voit les gouffres qu'ellils refusent de taire
Les abîmes qui se sont remplis pendant le silence des mensongers d'avant
Avant nous
Avant nous l'aveuglement
Sans vergogne
Les enfants-monstres sont spirituel.les
Par elleux seul.es la lumière pourra rejaillir de terre
Que passent les chats huants les ombres et les incroyables
Nous n'en aurons plus rien à faire
Dans les ciels nocturnes les nuées poisonneuses ne nous concernent plus
Les enfants-cosmos savent ce qu'iels ont à vivre
Ce qu'iels doivent à la vie
L'amitié assoit la magie
On ne se parle plus d'ego à ego, d'homme à femme mais de guerrière à guerrière
Vous tou.tes dans le monde sous la terre et dans l'eau
Posez tout à terre
Déposez entre vous vos outils et vos armes
Asseyez-vous d'un même mouvement
Asseyez-vous d'un même refus d'un même Assez
D'une cessation salutaire déjà trop repoussée
Asseyez-vous en vous-mêmes ; avec vous-mêmes et avec tous les autres
Laissez le temps mourir
Laissez l'instant se perdre
Le profit s'accroupir déchoir et s'éteindre
Pour toujours, tomber à perte
Le rendement
L'assoiement de tout
L'essorage
Cessez
Vous méritez de vivre
Nous méritons de vivre
Suivez les enfants monstres réenchanter le monde
Suivez la ravivance
Soulageons-nous
Soulageons-nous, nous méritons de vivre
Nous n'avons rien à démontrer
Les preuves sont des doutes
Prouver nous met au péril de tout
Démontrer nous étiole
Nous ne devons plus nous laisser perdre à cet égout

Personne ne sait mieux pour nous que nous cherchant ensemble
Et nous savons tout faire
Nous n'avons plus besoin de nous trier par le haut car nous savons tout faire
Nous ne vous vendrons pas ce projet
Nous ne développerons aucun effort d'argumentaire
Vous êtes libres de poursuivre votre agitation contre la paroi de la caverne
Mais désormais vous serez seuls
Les enfants-monstres partent
Quittent le navire colonial
Nous ne sommes plus intéressés.es
Du reste, nous ne l'avons jamais été.
Nous ne vous laisserons pas corrompre nos vies comme vous corrompez les vôtres
Les enfants monstres rompent avec les générations des clients

Nous ne ferons d'autres enfants après nous que lorsque le ciel sera redevenu un ciel

3. *L'illustration*, Journal révolutionnaire

Journal composé de collages réalisés entre mars et juin 2018.



Lénine : Karl, qu'est ce que c'est que ce truc ?

Marx : vaguement un journal

Lénine : de cinéastes ?

Marx : Pas seulement, mais ceux qui le font sont des cinéastes, qui dialoguent avec des images et des sons, du mouvement et de la durée. Qui pensent l'image comme un discours et le cinéma comme un langage, avec ses codes, sa conjugaison et sa poésie.

Lénine : Ah ouai, leur travail, c'est le montage : ce geste de la volonté qui fragmente (coupe) et qui assemble (colle) les éclats de la matière numérique.

Marx : Oui, tu remarqueras qu'avec le collage, cette « image pauvre », ce prolétariat déclassé dans une société de classe des apparences...

Lénine : Ce machin à l'ancienne qu'Aragon opposait à la « luxueuse » peinture ?

Marx : Oui, mais attends, c'est malin tu vas voir. Figures toi qu'avec le collage, ils retrouvent cette pratique, qui démonte et qui remonte, sous une forme plastique et dans un geste manuel.

Lénine : hum, je vois, ils substituent l'ordinateur au ciseau - tube de colle, les blocs de mouvements-durées à une surface immobile et intemporelle.

Marx : Exactement Ilitch! Mais d'abord, il y a une quête. Une flânerie, une errance romantique, ils trouvent les matériaux par hasard. Une Récup, un recyclage, ils font les poubelles de l'image. Un Pillage, un cambriolage, ils volent à l'étalage de la bourgeoisie, ces pirates.

Lénine : Et puis quoi ? Ils ramassent la matière dans de vieux livres abimés, des journaux détestables, des tracts repoussants, des encyclopédies oubliées, dans ces milliers de mots et d'images partout toujours autour de nous.

Marx : Parfaitement, Ils cueillent la matière, dans cette multitude de signes qui nous envahissent et qui, selon une théorie douteuse, devrait faire d'eux une « génération de l'image » abrutie et impuissante.

Lénine : Quoi ? Mais c'est être aveugle que de ne pas voir la poésie qui se trame dans la rencontre (subversive) entre deux publicités d'une rame de métro.

Marx : C'est être blasé que de ne pas en voir « surgir le merveilleux » en prétendant que l'illusion est la plus forte. Mais attends, c'est pas fini. Le soir, ils amènent leurs trésors de guerre et ils partagent le butin. Avec leurs ciseaux, scalpels, cutters ou à mains nues, ils procèdent au morcellement, au déchirement de leurs trouvailles. Dans ce redécoupage du sensible, les possibles s'ouvrent, les discours se détachent de leurs formes et les formes de leurs discours. La table, les tapis, les coins de fenêtres se recouvrent d'images et de mots qui se mélangent arbitrairement...

Lénine : malgré toute méthode de rangement ?

Marx : Malgré toute méthode de rangement. Tu imagines, Une fenêtre ouverte, un coup de vent, hop ! Redéfinition permanente. Ils passent la nuit à voyager dans ces débris orphelins. N'importe quelle représentation raciste et/ou sexiste et/ou bourgeoise se détache de son sens et vient rejoindre, inoffensif, la masse des ombres qui jonchent le sol.

Lénine : Ce processus s'apparente à une dissection anatomique du corps des images et doit mettre en lumière les discours qu'elles soutiennent.

Marx : Bien vu, le découpage est comparable à une analyse sociologique et l'assemblage, geste cathartique, détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle.

Lénine : En sommes, le collage poursuit un double but : la nécessité esthétique de créer une forme nouvelle et la volonté politique de transformer le discours d'origine.

Marx : Réemploi et détournement.

Lénine : Un jeu d'enfant et un travail scientifique.

Marx : D'ailleurs, une fois le collage, collé, subsiste l'acte.

Lénine : À travers les coutures, les traces de ciseau et les superpositions, c'est subtil.

Marx : Ca me fait penser à la *praxis* que je définit comme « l'ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et se transforme lui-même. » Cette *praxis* du collage, énonce au cœur même de sa forme, cette vérité si féconde que de tout temps couper et coller sont les pouvoirs de l'humain face à la matière.

HUMAN ACTIVITY IS HAVING AN IMPACT ON THE CLIMATE. NATURE AND CULTURE, AN INVENTION OF THE WEST, IS COMING TO AN END. HUMAN, THE MACHINE, THE PLANT, THE MINERAL AND THE ANIMAL KINGDOMS ARE FROM NOW ON INTERTWINED. TODAY'S ARTISTS ARE TAKING THIS NEW LANDSCAPE INTO ACCOUNT, AND WORKING WITH LIVING MATTER. FORMS NOW INCLUDE THE PHYSICAL FORCES AT WORK. CONTEMPORARY REALISM IS CHEMICAL, BIOLOGICAL, MOLECULAR AND ATOMIC. POP ART WAS BASED ON THE SPHERE OF CONSUMERISM, MINIMAL ART ON THE INDUSTRIAL WORLD. POSTMODERNISM FOCUSED ON CULTURE, AS AN ENTITY AND IN ITS POPULAR FORM. THE ARTISTS EXHIBITED IN CRASH COURSE ARE EXPLORING THE NEW RELATIONS BEING ESTABLISHED BETWEEN THE HUMAN BEING AND THE BIOSPHERE, THE MATERIAL AND THE

