

ÉCLAIRAGES

LES NOUVELLES IMAGES POLITIQUES

PAROLES D'INVITÉS :
ISABELLE VEYRAT-MASSON
JEAN-LOUIS COMOLLI

LE POLITIQUE
& L'IMAGE

ENGAGEMENT

FICTION
POLITIQUE

IMAGES
MANIPULÉES
MÉDIATION

Un artiste à
l'œuvre :
François Ayroles



RÉGION
Nouvelle-
Aquitaine

écla

écrit cinéma livre audiovisuel

N° 07 - Printemps - Été 2017

ÉDITO

Les nouvelles images politiques : à l’heure du numérique, une (r)évolution de la pensée

La diffusion des images est devenue un flux sans fin, et si depuis le XX^e siècle les romans deviennent des films, les films se transforment en albums et la musique existe avec des images, l’outil numérique, en faisant converger images, son, texte et en créant les conditions d’une production rapide et massive, bouleverse nos quotidiens, nos pratiques, nos savoirs, nos imaginaires. Les écritures sont transmédia, les artistes intègrent les images dans tous les domaines, le transdisciplinaire est devenu la règle.

Au XV^e siècle, la technique de l’imprimerie avait révolutionné l’époque et engendré de grands désordres politiques et plusieurs décennies de troubles entre, d’une part, un ordre ancien canalisé par les « sachant lire » qui ne donnaient accès aux textes que via leurs paroles et interprétations alors que l’immense majorité écoutait, acceptait et regardait les images sculptées ou les peintures murales, et, d’autre part, les tenants de la modernité ayant accès immédiatement aux textes et aux images, les diffusant, les critiquant et les interprétant différemment.

Au XXI^e siècle, nous vivons une nouvelle révolution de l’accès et de la transmission des savoirs et des informations. Encore faudrait-il arriver à démêler l’écheveau du numérique qui désordonne l’ordre connu et le désarme. Une époque où la diffusion de l’information par des réseaux sociaux échappe à tout contrôle démocratique éprouvé.

Comment partager un récit commun qui permette de gouverner si nous ne sommes informés que par des plateformes de plus en plus fragmentées dans lequel chacun vit dans sa propre bulle ? Or, un monde où les seules images, idées et paroles que le citoyen reçoit sont celles qu’il veut, détruit les fondations de l’engagement démocratique qui demande de confronter ses idées aux autres. Soumis à de nouveaux souverains (Facebook, Google, Twitter, Microsoft...) qui concurrencent les gouvernements, comment construire un espace dans lequel nous discuterions des mêmes questions politiques, à partir d’un cadre commun et d’une compréhension partagée des faits ?

Face à ces changements, les universitaires, les cinéastes, les écrivains, les bédéistes présents dans ce numéro d’Éclairages proposent des analyses, témoignent de leur travail, esquissent des pistes face à ces nouveaux flux d’informations et d’images en continu, explorent de nouvelles voies avec leurs œuvres, alors que les élus témoignent de leurs interrogations et de la nécessité d’une nouvelle pensée politique.

Le cinéma, la fiction peuvent-ils faire l’histoire ? se demandent Dork Zabunyan ou Arnaud Hée. La télévision – cet « espace politique » comme l’explique Isabelle Veyrat-Masson –, avait introduit dans le quotidien une intimité avec les images, mais nous éloignait de l’expérience sensorielle directe alors qu’aujourd’hui le 2.0 monopolise notre attention, nous demandant de participer, de répondre, de cliquer.

Se pose alors la question de l’« éducation à l’image » pour les nouvelles générations qui ne connaissent que ces outils, et dont la pensée s’élabore dans un contexte de « post-vérité » et de « faits alternatifs ».

Sur ces « images manipulées », Pierre-Henri Arnstam revient sur son expérience de journaliste et de la déontologie qui prévaut à la diffusion d’images d’actualité, et la philosophe Marie José Mondzain analyse la place du spectateur devant des images d’horreur.

En 1935, Walter Benjamin s’interrogeait sur « le statut de l’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », considérant que la copie était autonome vis-à-vis de l’original, car, placés dans de nouveaux contextes, les points de vue changent et des grossissements s’opèrent.

Un siècle après, le chantier est ouvert pour nous tous : la reproduction à l’infini d’images, mais aussi de sons et de textes, accessibles dans des situations nouvelles et sortis de tout contexte historique, politique et spatial, entraîne une (r)évolution de la pensée.

Emmanuelle Schmitt
directrice générale



ÉCLAIRAGES
N° 07 - Printemps - Été 2017

Illustration de couverture : François Ayroles

Éclairages est la publication semestrielle d’Écla, agence régionale pour l’écrit, le cinéma, le livre, l’audiovisuel, association Loi 1901.

Directeur de la publication : Pierre-Henri Arnstam
Responsable de la publication : Emmanuelle Schmitt
Rédactrice en chef : Catherine Lefort

Comité de rédaction : Stéphanie Collignon, Florence Delaporte, Myrthis Flambeaux, Nathalie Flouret, Sébastien Gouverneur, Catherine Lefort, Virginie Mespoulet, Hélène Pernette, Emmanuelle Schmitt.

Ont collaboré à ce numéro : Pierre-Henri Arnstam
Christophe Dabitch
Olivier Desmettre
Laurent Garreau
Sébastien Gazeau
Romuald Giulivo
Arnaud Hée
Catherine Lefort
Catherine Mao
Hervé Pons Belnoue
Delphine Sicet
Emmanuelle Schmitt
Sarah Vuillermoz
Dork Zabunyan

La rédaction remercie chaleureusement : François Ayroles
Benoît Berthou
Franck Bourgeron et son équipe
Pierre Carles
Jean-Louis Comolli
Étienne Davodeau
Vincent Feltesse
Nicolas Gamache
Mark Gore et son équipe
Thomas Huchon
Nicolas Huguenin
Benoît Labourdette & Serge Tisseron
Isabelle Martin
Marie José Mondzain
Éric Pessan
Raphaël Pillosio
Isabelle Veyrat-Masson

Conception graphique : Dan Maurin / www.dandan.fr

Pour écrire à la rédaction : catherine.lefort@ecla.aquitaine.fr

Diffusion : Écla
Correction : Jean Bernard Maugiron
jbm33@free.fr
Imprimeur : BLF Impression
www.blfimpression.fr
ISSN : 2273-8851
Dépôt légal : avril 2017



écrit cinéma livre audiovisuel

ÉCLA
Bât. 36-37 / Rue des Terres Neuves – 33130 Bègles
Tél. +33 (0)5 47 50 10 00 / Fax. +33 (0)5 56 42 53 69
ecla@ecla.aquitaine.fr / <http://ecla.aquitaine.fr>



SOMMAIRE

Les nouvelles images politiques

Paroles d’invités

04 Images d’histoire, histoire d’images
Isabelle Veyrat-Masson, directrice du laboratoire Communication et Politique au CNRS
Par Hervé Pons Belnoue

07 Le temps des écrans
Jean-Louis Comolli, réalisateur, scénariste et écrivain.
Par Hervé Pons Belnoue

Le politique et l’image

10 Une époque liquide
Vincent Feltesse, élu territorial et ancien conseiller politique du président de la République

11 La société du tout-image
Nicolas Gamache, conseiller régional

12 Images certifiées exactes ?
Par **Pierre-Henri Arnstam**, journaliste, ancien directeur de la rédaction de France 2

L’engagement politique dans la création

14 Quand les images font l’histoire
Par **Dork Zabunyan**, professeur à l’université Paris 8, département Cinéma

16 Un carrefour de résistance
Raphaël Pillosio, co-fondateur de l’Atelier documentaire à Bordeaux
Par Olivier Desmettre

18 Bande dessinée et politique : une subjectivité assumée
Benoît Berthou, maître de conférences à l’université Paris 13
Par Romuald Giulivo

20 La Revue dessinée, un laboratoire pour la compréhension du monde
Franck Bourgeron, rédacteur en chef et **Étienne Davodeau**, dessinateur et scénariste de BD
Par Catherine Mao

23 Un artiste à l’œuvre :
François Ayroles
auteur et dessinateur de BD
Entretien par Sarah Vuillermoz

Fiction politique, politique fiction

28 Parfois j’écris pour me réapproprier une vie dont la société me dépossède
Éric Pessan, écrivain
Par Olivier Desmettre

30 Le 20 heures dans les camps (1993) : réseaux et échos politiques avec l’œuvre markérienne
Par **Arnaud Hée**, critique de cinéma, enseignant à la Fémis

32 « Ce n’est rien une image »
Marie José Mondzain, philosophe et écrivaine, directrice de recherche au CNS
Par Christophe Dabitch

34 Attention danger images !
Pierre Carles, réalisateur et documentariste
Par Christophe Dabitch

36 La chasse aux conspir
Thomas Huchon, « conspi hunter » sur le site Spicee
Par Christophe Dabitch

38 Images de révolution et censure politique
Par **Laurent Garreau**, docteur en cinéma audiovisuel, chargé de formation au CLÉMI

Images transmises

40 Produire du sens partagé
Nicolas Huguenin, directeur de l’association Hors Cadre à Lille, initiateur de La République des images
Par Delphine Sicet

42 L’image de l’autre
Benoît Labourdette, réalisateur, enseignant-formateur, et **Serge Tisseron**, psychanalyste
Par Sébastien Gazeau

44 Pour ne pas laisser les images penser à notre place
Isabelle Martin, déléguée académique au rectorat de Bordeaux
Par Romuald Giulivo

46 Cartooning for Peace, le dessin et l’humour comme armes
Mark Gore, directeur général de Cartooning for Peace
Par Catherine Lefort

Des Lectures

Retrouvez la suite du dossier sur Éclairs



16 Extrait du film Télécommande / Atelier Documentaire
18 Persepolis de Marjane Satrapi
20 Couverture de La Revue dessinée n°1
28 Éric Pessan - Photo : Thierry Rajic / Figure
30 Capture d’écran du film : Le 20 heures dans les camps / C. Marker
34 Pierre Carles - Photo : Cyrille Choupas
36 Le site www.spicee.com
46 Dessin de Kichika / Cartooning for Peace

PAROLES D’INVITÉS



Isabelle Veyrat-Masson

Images d’histoire, histoire d’images

Isabelle Veyrat-Masson / Propos recueillis par Hervé Pons Belnoue

Docteure d’État en science politique, Isabelle Veyrat-Masson dirige le laboratoire communication et politique du CNRS. Elle est l’auteure de plusieurs publications sur l’histoire et la télévision, parmi lesquelles *Quand la télévision explore le temps*. Membre du bureau de la Société pour l’histoire des médias, elle participe aussi comme experte à de nombreuses émissions de radio et de télévision et assure une chronique régulière sur France Culture.

Hervé Pons Belnoue – Vous travaillez notamment sur l’histoire à la télévision, la manière dont elle est filmée et montrée. Quelles grandes évolutions notez-vous des années 50 à aujourd’hui ?

Isabelle Veyrat-Masson – Je cherche à montrer par mon travail que le traitement de l’histoire à la télévision a toujours été très politique. Des années 50 à aujourd’hui, l’histoire a servi à parler de politique à toutes les périodes. L’histoire même de la télévision

est aussi l’histoire de la démocratisation et de la liberté de plus en plus grande que nous avons d’aborder des sujets toujours plus nombreux. Dans les années 50, l’émission *La caméra explore le temps*, en noir et blanc et en direct, animée par un communiste, Stelio Lorenzi, un socialiste, Alain Decaux, et un homme de droite, André Castelot, était extrêmement populaire. Les Français ont entendu parler de politique au travers d’épisodes sur la Révolution française comme *La Terreur* et *la Vertu*. Ils ont entendu parler du débat sur la gauche, la droite, de la question de la liberté et de celle

des droits de l’homme. Ils ont découvert la question régionaliste à travers l’histoire des cathares ou bien des bidouillages électoraux à travers d’autres... L’histoire a donc servi les hommes des années 50-60 pour parler politique à une époque où la télévision était tenue par le pouvoir politique de gauche au départ et puis par le général de Gaulle qui a ensuite bien verrouillé les thématiques politiques. Il a d’ailleurs fait interdire *La caméra explore le temps*, ce qui a provoqué de vrais débats et des manifestations. L’histoire est brûlante, même lorsqu’elle est traitée dans des feuillets grand public. La série *Les Chevaux du Soleil*, adaptée de l’œuvre de Jules Roy, dans les années 70-80, raconte la colonisation de l’Algérie, parle de la torture et de la manière dont Français et Arabes cohabitent, se marient, se disputent et comment la colonisation était à la fois du racisme et de la construction. Certes traitée de manière angélique, la série ne se veut pas un message politique, mais le politique n’en est pas absent.

« ...Cependant, les gens choisissent dans cette multiplication des images [...] des images, des textes ou des sons qui correspondent à ce qu’ils pensent déjà. »

La télévision, l’image a changé quelque chose au traitement de l’histoire et de l’actualité par rapport à la presse écrite ?

La presse écrite est plus politique : il y a des journaux de toutes les tendances et chacun donne sa propre vision de l’histoire et de l’actualité. En revanche, la télévision n’est pas politique, elle se doit de parler à tout le monde. Elle est œcuménique et publique. Elle est regardée par des gens dont les points de vue divergent. Dans les années 70-80, les feuillets qui abordaient des questions politiques balançaient toujours entre le pour et le contre. Alors que dans la presse écrite les sujets étaient traités de manière univoque. Cela n’avait pas d’influence car chacun était conforté dans sa position. La télévision a fait avancer les choses. Quand on diffuse *Holocauste* à des millions de gens, des jeunes, des vieux, ils découvrent l’extermination des juifs d’Europe par les nazis. Même s’ils en avaient entendu parler, ils comprennent à travers la vie de deux familles, et des histoires qui sont presque romantiques, ce que la déportation voulait vraiment dire. La télévision a la puissance de l’image, elle a cette fonction que n’a pas la presse écrite, mais on peut la comparer au cinéma et à la radio. L’histoire a trois fonctions : elle fait comprendre, savoir et sentir. L’image animée permet probablement mieux que tout autre média de faire sentir.

Est-ce que l’on n’assisterait pas aujourd’hui à un renversement de ce que vous venez de dire avec la prolifération des images, avec les chaînes d’info en continu, Facebook, Twitter... On peut choisir certaines visions comme avant on pouvait choisir un journal. Serait-ce une perte de sens ?

L’époque actuelle fait deux choses contradictoires. La multiplication des images est indiscutable mais on peut toujours échapper à l’image comme lorsqu’il n’y avait qu’une télévision avec deux ou trois chaînes. Même si on a le sentiment inverse. Cependant, les gens choisissent dans cette multiplication des images – comme ils

l’ont toujours fait auparavant, c’est encore plus facile aujourd’hui – des images, des textes ou des sons qui correspondent à ce qu’ils pensent déjà. C’est le principe de Facebook et de Twitter. On sélectionne à travers ses « amis » des images, des sons, des contenus en fonction de ce qui nous intéresse. Certes nous sommes confortés dans ce que nous pensons mais par des images qui arrivent de partout et en plus grand nombre. On ne lit plus les journaux, on lit les articles que vos amis Facebook ont choisis. Aux États-Unis, l’information par Facebook est plus importante que par les médias traditionnels. Si les gens ne sont touchés que par une sélection d’articles et de contenus qui viennent de ceux qui pensent comme eux, je crois cependant que le champ est plus ouvert qu’avant. Même si on lit à travers nos amis, nos amis lisent plus qu’un seul journal, alors les sources sont multipliées.

« ...Dans cette multiplication d’informations venues de toutes parts, il est très difficile de se repérer, nous sommes comme nus. »

Mais alors l’information se réduit à quelques images, ou petites séquences vidéo, que l’on ne remet pas en cause ?

Ce problème est en train d’être résolu par le Décodex du Monde et les autres décodeurs qui vont apparaître. Dans cette multiplication d’informations venues de toutes parts, il est très difficile de se repérer, nous sommes comme nus. Nous sommes aussi moins structurés qu’avant, lorsque nos structures mentales étaient faites d’affirmations comme « je suis communiste », « je suis socialiste », « je suis de droite », « je suis jeune », « je suis vieux », qui donnaient des grilles d’interprétations suffisamment fixes pour se repérer dans le réel. La sélection faite était presque naturelle, inconsciente dans le réel. Aujourd’hui nous sommes moins structurés, moins dogmatiques, ce qui est une bonne chose mais notre grille est moins ferme. Il est difficile de se faire une opinion entre le vrai et le faux, alors on cherche comment se repérer dans la multiplicité du réel. Les médias et les États vont nous donner les moyens de nous repérer, c’est ce qui se passe en ce moment, même si nous sommes encore dans un espace de non-droit, une période intermédiaire, totalement floue, mais nous allons parvenir à faire le tri. On va progressivement apprendre à vivre dans cette société d’hyperinformation, d’hypermédiatisation, même si, comme à toutes les époques, on se fera toujours avoir par des rumeurs et des fausses informations...

« ...On va progressivement apprendre à vivre dans cette société d’hyperinformation, d’hypermédiatisation, même si, comme à toutes les époques, on se fera toujours avoir par des rumeurs et des fausses informations.... »

Et comment plus particulièrement évolue le statut de l’image ?

La véracité de l’image est mise en cause depuis que l’image existe. L’image, la photographie, a tout de suite été truquée tout en servant de preuve. Les communards l’ont appris à leurs dépens lorsqu’ils se sont pris en photo car, lorsque les Versaillais sont arri-

vés, ils s'en sont servis pour repérer ceux qui étaient sur les barricades... Cela n'est plus possible car l'on sait que la photo servira de preuve mais, en même temps, les Palestiniens, avant d'aller se faire exploser en Israël, faisaient toujours une cassette pour montrer au contraire la préparation de leur crime. L'image sert depuis toujours de preuve, de rituel, de monstration mais quand Méliès a vu les films des frères Lumière il s'est tout de suite dit : je sais comment les truquer ! L'image est une preuve et un moyen de détourner la preuve.

Après, il faut catégoriser les images. Quand vous entrez dans une salle de cinéma vous savez que ce que vous allez voir est faux. On suspend l'incrédulité pendant le temps du film et on pleure parce qu'on a envie de croire que c'est vrai. Quand on dit que les gens ont eu peur en voyant arriver le train, c'est faux. Ils savaient que ce n'était pas un vrai train et qu'ils ne seraient pas écrasés. En revanche il y a d'autres types de cinéma, le documentaire, le reportage, le feuilleton télévisé, où l'image est envisagée de différentes manières. Nous ne sommes plus dans la suspension de l'incrédulité, au contraire, on a envie de croire et on crée des incrédulités qui ne sont pas naturelles. En regardant des images documentaires on a envie d'y croire, il faut donc élaborer une critique. C'est le contraire du cinéma de fiction. Notamment le documentaire qui mélange la suspension de l'incrédulité avec la suspension de la crédulité. On se sert de l'une pour faire croire à l'autre.

En ce moment il y a un double mouvement, les gens n'ont plus confiance dans leur Église, leur parti, leurs familles. La mise en doute de toute parole est profonde et en même temps les conditions de truquage se sont fortement améliorées. On n'a pas les moyens pour certaines images de voir si elles ont été truquées, alors, évidemment, toutes les images sont contestables et plus personne ne croit en la véracité de l'image. Cela pose un problème car si l'on ne croit jamais en rien de ce qui existe alors nous sommes perdus.

En quoi croit-on alors ?

On croit aux populistes, on croit à ceux qui sont plus habiles que les autres. Car, comme on ne peut pas vivre sans croire, on cherche des nouvelles croyances et ces croyances font peur. Ce n'est pas la raison ou « l'homme raisonnable » qui attire les gens malheureux. Le doute, le scepticisme généralisé n'est pas facteur d'intelligence ou de socratisme, il est facteur de « gourouïsation » et de mise en secte des sociétés. Les audiences des gens qui font des propositions clés en main, avec des images toutes faites auxquelles on a envie de croire, sont dangereuses.

Est-ce l'image qui donne le sens ? Une image parle-t-elle toute seule ?

Non, tout est une question de légende, c'est un peu comme les caricatures. Si on regarde des dessins satiriques libanais on n'y comprend rien. Seule la légende donne le sens. L'image ne parle pas toute seule ; elle peut dire une chose et son contraire, c'est la légende, la voix off, le montage, qui donnent le sens, même si parfois certaines images résistent.

« ...Seule la légende donne le sens. L'image ne parle pas toute seule ; elle peut dire une chose et son contraire, c'est la légende, la voix off, le montage, qui donnent le sens, même si parfois certaines images résistent. »

Peut-on aujourd'hui opposer à la logosphère une sorte d'imagosphère ?

Ou de vidéosphère, comme dit Régis Debray, mais je crois que c'est faux. L'image a beau être partout et multiple, elle ne dit pas grand-chose. Ce qui est dit dans l'image c'est le *logos*, ce sont les mots et les références. Quand vous regardez la sortie des usines Lumière en 1895, ce qui nous intéresse ce n'est pas forcément que ce soit le premier film de cinéma, c'est le fait que les femmes aient des grands chapeaux, que les ouvrières soient en tablier : des choses qui à l'époque n'évoquaient rien de politique ; mais pour nous, avec le recul historique, nous décelons une société profondément inégalitaire. Il existe dans l'image elle-même un message qui lui échappe et qui est toujours le plus fort.

Que l'on voit mieux avec le temps ?

Les personnes qui ont vu les premières images de gens bouger ont été amusées mais elles ont été surtout intéressées par les feuilles dans le vent. Ou par la mer. Les images de mer ont été bouleversantes pour les gens qui ne l'avaient jamais vue. Le mouvement de la mer a apporté quelque chose d'imprévu et de supplémentaire à des images qui n'étaient originellement destinées qu'à montrer des gens marchant sur la plage. Alors, le recul permet de voir mieux ou autrement ou plus du tout. On le voit avec la religion, les églises parlaient constamment aux illettrés au travers des bandes dessinées, des illustrations qui ornaient les églises et qui sont pour nous illisibles. Comme les dessins de la grotte de Lascaux, ils sont beaux mais les images ne nous parlent pas. Ce n'est pas faute d'essayer de les faire parler.

On en revient à la question de la légende et du logos...

Oui et des références. Non seulement il faut qu'il y ait la légende mais il faut aussi les références pour comprendre la légende. Si les images parlent peu, en revanche l'analogie de l'image parle : si au lieu de décrire une table vous filmez une table, vous comprenez tout de suite. Et je crois beaucoup au plaisir ! On n'y fait pas assez souvent référence. Le divertissement a toujours été important pour les hommes. Nous prenons du plaisir à regarder des images. Ceux de Lascaux devaient prendre du plaisir à voir la beauté des animaux dessinés sur les parois de leur grotte. Le plaisir est politique, c'est pour cela qu'on l'interdit aussi. Quand l'Islam interdit la reproduction, c'est pour casser le plaisir. C'est un acte politique.



Le temps des écrans

Jean-Louis Comolli / Propos recueillis par Hervé Pons Belnoue

Réalisateur, scénariste et écrivain, Jean-Louis Comolli a aussi été rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1966 à 1971. Très tôt cinéophile – une cinéphilie qui a toujours nourri son travail –, le cinéaste a publié deux ouvrages chez Verdier : *Cinéma, mode d'emploi* (avec Vincent Sorrel) et *Daech, le cinéma et la mort* (voir p. 47), où il fustige un cinéma mortifère. Radioscopie des images avec Jean-Louis Comolli

Hervé Pons Belnoue – Les images ont envahi l'espace, leur omniprésence est désormais indéniable...

Jean-Louis Comolli – Il faut distinguer les différentes sortes d'images. Il y a des images totalement transparentes qui ne renvoient à rien de particulier, sinon à de la lumière, des couleurs ou éventuellement des arguments publicitaires. Et il y a des images qui sont comme une histoire, comme nous-mêmes, des êtres parlants qui sommes aussi « catégorisables » selon nos expériences et nos parcours de vie. C'est une facilité de langage et de

pensée que de les réunir sous ce vocable d'« image » qui, bien que pratique, est mensonger. D'où viennent-elles ? Qui les a mises en circulation ? Qui contrôle ou pas leur circulation ? Dans quelles économies entrent-elles ?

Le phénomène de multiplication donne l'impression qu'elles sont toutes au même niveau et que toute image développe une méfiance envers toutes les autres images sans hiérarchie.

Il y a de nombreux usages différents des images. Elles sont de nature, de parcours et d'usages différents. À chaque fois, quelque

Jean-Louis Comolli



chose de leur sens, de leur importance change et bouge. C’est cette plasticité incroyable qui fait qu’elles ont autant de place et de puissance. Si les images n’étaient pas virtuelles, si elles étaient matérielles, on n’aurait pas la place de les entreposer, on serait encombré, on marcherait sur des images en permanence. Comme elles sont virtuelles, elles peuvent apparaître et disparaître, totalement disparaître, rester dans la mémoire, revenir sous forme de mémoire, ou carrément revenir sous forme d’image. Nous sommes projetés de fait dans une autre dimension, très différente, voire très contradictoire, d’avec ce qu’était notre pensée du monde dans le monde classique, dans le positiviste. Comme chez Auguste Comte, pour qui les choses sont ou ne sont pas. Elles sont là ou ne sont pas là. Même chez Aristote on a affaire au fameux principe de non-contradiction qui veut qu’une chose ne puisse pas être à la fois blanche et noire, jaune et verte, liquide et solide. Le monde se caractérise par un certain état des choses, cet état étant relativement stable, même quand l’eau devient neige et que la neige redevient eau, on est toujours dans une certaine stabilité, parce que ce sont les mêmes éléments qui sont en jeu et qui changent simplement de forme. Tout cela a volé en éclats, nous sommes déjà dans un autre monde. Depuis longtemps, depuis la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, au moment des débuts du cinéma et de la théorie des *quanta* de Max Planck¹, le cousin des Lumière, qui dit qu’une seule particule dans l’infiniment petit et l’infiniment grand peut être à la fois absente et présente. Que peut faire Aristote de cela ? On sort complètement de la logique classique pour entrer dans une autre, celle du virtuel. Celle où les choses peuvent être elles-mêmes et une autre en même temps. Celle où la contradiction n’a plus lieu de la même manière. Celle où des éléments contradictoires sont compatibles, ou « compossibles » comme dit Bernard Stiegler. Même si nous avons été formés à l’autre école, si on fait de gros efforts, on peut imaginer des images qui sont à la fois une chose et une autre. Dans le monde ancien, bien avant Auguste Comte et déjà au temps d’Aristote, la notion de métamorphose était très importante. Les êtres, les animaux, les pierres se changeaient les unes dans les autres. Pendant longtemps, les alchimistes ont été convaincus que les éléments matériels pouvaient être modifiables. Cette idée de la métamorphose était encore très puissante à la Renaissance mais elle a pratiquement disparu aujourd’hui, bien que dans la réalité, dans notre expérience vécue, elle soit constante. Constante mais invisible. Constante sans qu’on la prenne au sérieux alors qu’avec les quanta nous sommes obligés de considérer un certain nombre

« ...Quand on dit : faire écran, il est question de cacher et non de montrer. Les images cachent donc autant qu’elles montrent. Il y a là des éléments de sens politique qui sont en jeu.. »

d’événements qui, d’un point de vue purement logique, sont inadmissibles. C’est une atteinte portée à la logique élémentaire qui suppose une logique de type supérieur appliquant et incluant la contradiction. Tout cela arrive dans un moment philosophique où la dialectique porte déjà l’idée que des choses se composent en plusieurs situations qui sont contradictoires les unes avec les autres et qui finalement aboutissent à une sorte de synthèse de dépassement. La dialectique dit ça, mais la pensée dialectique

se diffuse surtout à partir du XIX^e siècle. Les images entrent donc dans ce mouvement global et leur immatérialité fait leur omniprésence. Si elles étaient comme les pyramides de Cheops en pierre de taille, on aurait du mal à les ranger !

Nous vivons donc une nouvelle période ?

Oui, une période qui n’a pas de précédent, une coupure importante qui fait date dans l’histoire de l’humanité : le temps des écrans. Dans toute notre histoire il n’y a jamais eu autant d’écrans et partout : dans votre poche, dans votre bureau, dans votre maison... Nous devons l’envisager de deux manières. D’un côté l’écran montre, il fait voir et possiblement à plusieurs personnes à la fois. C’est ce que les frères Lumière ont inventé avec la projection cinématographique. Mais, en français, il est clair que le mot « écran » a un double sens, c’est aussi ce qui cache. Quand on dit : faire écran, il est question de cacher et non de montrer. Les images cachent donc autant qu’elles montrent. Il y a là des éléments de sens politique qui sont en jeu.

« ...C’est pour cette raison que le cinéma a une puissance que d’autres systèmes de représentation n’ont pas, y compris la photographie, car au cinéma il est clair que ce que l’on ne voit pas joue un rôle.... »

Le politique serait dans cet intermédiaire entre montrer et cacher ?

André Bazin, un des grands théoriciens du cinéma, s’en est approché de très près quand il dit qu’un cadre – il parle du cadre de la peinture – a comme fonction de concentrer le regard vers le centre de l’image, mais aussi de boucher une partie de la vue. Quand vous regardez un cadre, tout le champ visible n’est pas visible à ce moment-là. Toute une partie est occultée par ce que vous regardez. La possibilité donc qu’une image se substitue à d’autres images et vienne les cacher existe dans notre expérience quotidienne. Nous avons toujours affaire à ce double rôle de l’image qui est de montrer et de dissimuler. C’est pour cette raison que le cinéma a une puissance que d’autres systèmes de représentation n’ont pas, y compris la photographie, car au cinéma il est clair que ce que l’on ne voit pas joue un rôle. Ce qui n’est pas visible est là d’une manière ou d’une autre, car tout simplement il y a de la durée. La photo n’a pas accès au hors-champ, sauf au hors-cadre, mais le hors-cadre et le hors-champ ne sont pas la même chose. Le hors-cadre est simplement une définition spatiale de la disposition des éléments dans une page, alors que le hors-champ doit se penser comme temporel, pas seulement spatial. C’est ce qu’il y a autour mais c’est aussi ce qu’il y a avant, pendant et après. Avant, pendant, après est un résumé de ce que l’on peut appeler une narration. Le hors-champ est narratif en lui-même et il permet de comprendre des choses dans l’image, c’est ce qui n’est pas dans l’image qui permet de comprendre l’image. Nous sommes entrés dans une logique de la bascule, du vacillement, de l’indécision, de l’indétermination qui est la logique de notre temps pas seulement au sens du vécu, des objets commerciaux mais aussi au sens politique. On le voit tous les jours, c’est aveuglant. L’indétermination est l’impossibilité de choisir.

Cela dépasse le système d’information ?

On approche d’une certaine pensée de l’art. Parce que dans l’art les choses sont là et elles ne sont pas là, elles sont claires et pas claires, brillantes et sombres. Les contradictions sont constantes et souvent elles sont le fait même du geste créateur. Pour le potier japonais la perfection n’est pas parfaite. Dès que dans sa production du jour il y a un bol parfait, il faut qu’il le casse, car sans un léger défaut, une petite imperfection, on n’atteint pas la beauté. Cette petite imperfection est la singularité de toute chose, y compris de nous-mêmes. Nous sommes des êtres singuliers. Tout est singulier en nous, nous ne ressemblons pas au voisin. Il n’y a jamais de ressemblance. Il faut donc accepter qu’avec l’image les choses ne soient plus jamais dans une place fixe.

« ...les images sont avant tout de la forme. Toutes les formes sont déterminées par un moment historique, elles sont porteuses de sens. Néanmoins, ce qui se transmet ce n’est pas le sens qu’elles portent. Pour arriver là, il faudrait faire un travail d’élucidation... »

Je vous cite : « Les manières de faire sont des formes de pensée. »

Je l’ai écrit il y a longtemps, mais je le pense toujours ! Toute image suppose un autre qui le regarde. Un spectateur, c’est donc une adresse à l’autre que l’on ne connaît pas ; cette adresse est une adresse à l’inconnu et l’inconnu c’est le politique. La dimension politique est forte dans les images parce que celles-ci s’adressent à des gens que ceux qui font ces images ne connaissent pas. Et qui sont obligés d’imaginer ou de supposer politiquement. Je dis toujours que je ne connais pas mes spectateurs mais je sais qu’ils sont mes alter ego. Ils ne sont pas des inférieurs, même s’il y en a qui pensent que les spectateurs sont des imbéciles ou le contraire. La pensée qu’on peut avoir du spectateur renvoie à une définition politique de notre rapport à ce que l’on ne connaît pas, au sens de la fréquentation, mais dont on sait qu’ils existent parce qu’ils font société avec nous.

L’image a-t-elle échappé aux politiques avec l’indétermination dont vous parlez ?

Il y a une double logique. D’une part, il y a des puissances qui contrôlent la fabrication et la distribution des images. Ça a toujours existé – comme de Gaulle en 1968 – mais s’il y a toujours un pouvoir qui contrôle les images, lui-même n’est pas libre de ses décisions. Il est contrôlé par la situation politique du moment, les rapports de force, les luttes en cours, la violence de la société. Les hommes de pouvoir le perçoivent et le ressentent très fort : c’est un double jeu. Est-ce que les images de l’ORTF² dans les années 60 étaient contrôlées par les patrons de la télévision ou bien l’étaient-elles par l’esprit du temps ? Les deux, évidemment. Il arrivait qu’il y ait contradiction entre les deux, donc avec les images on est dans l’idéologie. Et quand on est dans l’idéologie, il y a ces interactions qui font que tout ne vient pas de la volonté d’un seul, ou de plusieurs seuls, mais de partout à la fois et c’est cela qui est politique.

J’ai relevé une autre phrase de vous dans un article de Télérama à propos de votre livre Daech, le cinéma et la mort : « La guerre des images n’est plus une guerre de contenu mais une guerre de forme. »

Cela me semble évident dans la mesure où les images sont avant tout de la forme. Toutes les formes sont déterminées par un moment historique, elles sont porteuses de sens. Néanmoins, ce qui se transmet ce n’est pas le sens qu’elles portent. Pour arriver là, il faudrait faire un travail d’élucidation que peu de spectateurs font. Ce qui est transmis, ce sont des manières de faire. Serge Daney avait noté cela avec perspicacité : Comment on vous dit bonjour ? Comment on vous reçoit ? Est-ce qu’on vous dit Monsieur ou vous appelle-t-on François ? Ces choses qui semblent négligeables et très peu signifiantes signifient beaucoup au contraire car elles montrent en clair des rapports de force et de pouvoir. C’est cela que les images nous transmettent : des manières de faire, des manières d’être.

Il y a une perte du regard ?

Oui, ce qui tend à disparaître, ce qui a déjà disparu, c’est la narration, le récit. Nous sommes entrés dans un moment historique où le récit ne joue plus le rôle qu’il jouait il y a un siècle ou deux, la fable non plus, tout ce qui passait par l’oralité, avant tout, disparaît. C’est le temps, la durée qui rend les images ambiguës, parce qu’il n’y a pas une image mais mille et que les mille images ne sont pas une et que du temps est passé.

Avec les chaînes d’info en continu, n’y a-t-il plus le temps de regarder les images ?

Il n’y a plus le temps de regarder les images du tout ! Ce temps a disparu. Plusieurs types de regard peuvent coexister ou se succéder dans l’histoire, je pense à Daniel Arras qui disait : « on n’y voit rien ». Il faut revenir une seconde fois pour commencer à voir quelque chose. Les regards sont différents et liés à des enjeux, des manières d’être, des besoins objectifs éventuellement mais l’accumulation, la démultiplication des images aujourd’hui, rend impossible le regard. Très rares sont les images qui percent, les publicitaires le savent très bien, il faut qu’il y ait quelque chose qui fasse scandale pour faire craquer la couche d’indifférence et d’invisibilité, sinon il n’y a que banalisation et indifférence.

Que reste-t-il de politique dans les images si le regard a disparu ?

Le regard est en voie de disparition mais la politique aussi ! En tout cas telle qu’elle se pratique, les formes actuelles de la politique sont déjà mortes même si elles ne veulent pas mourir, et c’est interminable...



Voir entretien intégral sur Éclairs : <http://eclairs.aquitaine.fr>

1. Nom donné à une théorie physique introduite par Max Planck qui tente de modéliser le comportement de l’énergie à petite échelle à l’aide de *quanta*, quantités discontinues. <https://fr.wikipedia.org>
2. Office de radiodiffusion-télévision française, établissement public né en 1964 assurant la tutelle de la radio et de la télévision.

UNE ÉPOQUE LIQUIDE

Vincent Feltesse

Vincent Feltesse est ancien conseiller politique du président de la République, conseiller régional de Nouvelle-Aquitaine et conseiller municipal de Bordeaux.



Vincent Feltesse

Le politique encore plus percuté que les autres institutions

Nous sommes résolument dans l'époque des flux et donc de l'horizontalité. Toute les verticalités, c'est-à-dire les anciennes institutions sont percutées. De manière plus ou moins brutale. Plus ou moins forte. La France est un des pays les plus touchés. Pays centralisé, de la toute-puissance de l'État, se croyant au centre du monde (notre fameux universalisme), il est plus déstabilisé que d'autres. Dans ce pays le monde politique est lui-même surexposé, sur-irradié par cette nouvelle horizontalité. Nous continuons à regarder les politiques, les lire, les écouter et paradoxalement à attendre d'eux. Les changements valent aussi pour les entreprises, les religions, les syndicats... Toutes les institutions sont touchées mais aucune n'est confrontée autant à ces flux, à ce *continuum* de la communication. La convergence des sources a dissous la thématique de l'image dans un vaste espace où n'importe qui est capable de capter et de produire n'importe quelle image, son ou texte. Il y a en France soixante-six millions de JRI (journalistes reporters d'images) potentiels. Le *Canard enchaîné* est publié chaque seconde. Par tout un chacun. Tout est terriblement dans tout. Chacun peut devenir

producteur de tout. Internet abolit non seulement la verticalité, constitue un formidable accélérateur – et la vitesse peut faire tourner la tête – mais permet aussi de passer en quelques nano-secondes d'un univers à l'autre. D'un site officiel à un site conspirationniste en à peine deux ou trois clics. Du texte au son. Du son à l'image. Le politique percuté, remis en cause, cherche à agir, réagir. Il y a la tentation du contrôle et du verrouillage. Toutes les images des grands meetings sont aujourd'hui produites par leurs organisateurs... Mais cela me semble vain. À chaque fois, les « contre-images » vont poindre (les fameuses photos des places vides dans les plus petits meetings). Et il y a même une prime à l'incident. Dans les années 80, Mitterrand parvenait à donner l'image d'un président se déplaçant dans le pays. Personne ne voyait les cohortes de mineurs manifestant à quelques dizaines de mètres pour protester contre la fermeture des hauts-fourneaux. Il nous faut donc nous habituer à ces nouveaux flux. Faire du judo avec eux. Voire surfer dessus.

Repenser l'éducation avec les nouveaux outils

La notion d'éducation à l'image me semble aujourd'hui très datée. Comme beaucoup, j'y ai été sensible. Je voulais aider à éduquer pour comprendre les nouvelles formes de communication, éviter les manipulations. L'éducation à l'image était une sorte d'éducation populaire dans les années 60, 70, 80... Aujourd'hui, cette accélération et ce *continuum* nous imposent d'inventer autre chose, sous peine d'être emporté. Le fameux débat sur le *post truth* a quelque chose de glaçant. Le révisionnisme de l'actualité est pratiqué par certains de manière continue. Ce n'est plus juste un mensonge ponctuel, mais une manière de faire ou plutôt de défaire. Les flux, je l'ai dit, abolissent les barrières. Il me paraît vain de croire que nous allons pouvoir en reconstruire. Mais dans un océan de liquidité, il est important de redonner des repères. De mettre des phares et des balises. Que les gens sachent que tout n'est pas au même niveau. Plus que de l'éducation à l'image, il faut remettre en place des choses simples : la culture, la mesure... Conforter ceux qui peuvent être ces repères : les créateurs, les auteurs, les journalistes... Détecter les nouveaux talents pour les consolider. Il faut que les élus acceptent de ne pas avoir tous les pouvoirs. Et qu'ils permettent l'émergence de contre-pouvoirs qui seront les garants du maintien de l'esprit démocratique.



LA SOCIÉTÉ DU TOUT-IMAGE

Nicolas Gamache

Docteur en géographie, Nicolas Gamache est conseiller régional délégué au patrimoine naturel et maire de Coutières, une commune de 175 habitants dans les Deux-Sèvres qui accueille des migrants soudanais dans le cadre d'un centre d'accueil et d'orientation. Sa commune abrite un institut de cinéma animalier qui forme des étudiants en master aux métiers de technicien et réalisateur en documentaires nature, et un DU photo (IFFCAM), ainsi qu'un centre permanent d'initiatives pour l'environnement, association de 15 salariés œuvrant dans l'éducation à l'environnement.

Une nouvelle génération politique rompue au jeu de l'image

Les jeunes élus ont une nouvelle forme de rapport à l'image. Contrairement aux générations politiques plus anciennes qui ont vu l'évolution de leur image suivre celle des technologies, les générations nouvelles en politique sont de véritables professionnels des outils de communication, notamment les nouvelles technologies de l'information. Il est évident que, dès que nous sommes dans la vie publique, nous faisons attention à tout ce qui est diffusé, la protection est le maître mot, particulièrement pour ne pas exposer nos proches, alors qu'il y a inflation d'images diffusées par les réseaux sociaux et que le politique utilise son image et en joue beaucoup, y compris en mêlant sphères privées et sphères publiques pour créer artificiellement des liens affectifs avec les citoyens et les territoires. Les réseaux sociaux ont rebattu les cartes : la nécessaire maîtrise des nouvelles formes de communication crée une nouvelle génération politique, rompue à l'exercice de ce jeu. Mais, dès lors que l'image l'emporte sur le discours, de plus en plus de personnes présentes en politique sont issues de ce même milieu homogène de « communicants » qui ne représente plus la diversité des populations et de leurs opinions.

Le paradoxe

Il est devenu impossible de percer sans communication et image, ou sans existence numérique. Le politique a toujours eu besoin de maîtriser son image mais le résultat est que, si on veut exister en politique, ce n'est plus le message, mais l'image du message que l'on veut faire passer qui prime. C'est préjudiciable au débat. Les nouvelles technologies, les réseaux ont transformé l'objectif. Il n'est plus question d'atteindre la population par la vision du monde qu'on veut partager mais par le

regard qui est engendré par l'image projetée. Un véritable paradoxe, au risque d'un appauvrissement du débat sur les véritables enjeux de société ! Alors, il faut essayer de nouvelles formes de débat pour utiliser positivement l'image. Le politique doit engager une réflexion sur le fonctionnement de l'auditeur pour accrocher et pour canaliser l'attention, pour faire en sorte que de nouveaux repères émergent et que le politique, et non plus le communicant, puisse faire passer un message de fond.

L'image positive

Sur mon territoire, suite à leurs études en master cinéma, des étudiants s'installent et créent des maisons de production. Nous avons récemment organisé des « ciné-rencontres » pour que la population participe à des événements à partir de films... pour que l'image produise la rencontre. L'image est devenue un prétexte à se retrouver, et, bien que nous soyons dans une société du « tout image » et de la rapidité, pour ne pas tomber dans le piège « image » il nous faut nous poser et nous demander à quoi elle sert. Le cinéma est devenu un prétexte pour échanger et discuter. En tant qu'élu de territoire, l'image me sert à véhiculer un message politique, mais aussi à rassembler.



Nicolas Gamache

IMAGES CERTIFIÉES EXACTES ?

Pierre-Henri Arnstam

La genèse d’une image alternative...

Fin des années 1950, un professeur de sciences naturelles d’un collège de Château-Thierry a l’idée de créer un réseau de télé-clubs, à l’image de ce qui existait pour le cinéma : les ciné-clubs. Roger Louis va devenir quelques années plus tard grand reporter du magazine *Cinq colonnes à la une* après avoir animé *Le Magazine agricole* de la télévision naissante. Début 1968, il crée une association intitulée le Crepac (Centre de recherches pour l’éducation permanente et l’action culturelle). Après la grève de mai et juin 1968 suivie du licenciement de dizaines de journalistes, Roger Louis décide, avec un petit nombre d’entre eux, de créer une société coopérative ouvrière de production, Scopcolor. L’objectif est de produire chaque mois un magazine filmé, réalisé par des professionnels et diffusé dans les salles des circuits non commerciaux : maisons des jeunes et de la culture, foyers ruraux, foyers de jeunes travailleurs, comités d’entreprise... Il existe à l’époque près de 16 000 lieux collectifs équipés avec un projecteur 16 mm et l’ambition de Roger Louis est d’obtenir rapidement 3 000 abonnements.

Une expérience de manipulation des images qui a essaimé

L’équipe qu’il constitue alors regroupe notamment Frédéric Pottecher, Robert Doisneau, Marcel Trillat, Sylvie Jezequel, Jean Lanzi, Christian Dutoit, Alain Claverie... Il persuade les grandes centrales syndicales de soutenir Scopcolor : la CGT, la CFDT, la FEN, certains syndicats de FO, mais aussi la Ligue de l’enseignement, le mouvement coopératif et les principales associations d’éducation populaire en seront actionnaires. Le magazine s’intitule *Certifié exact !* Roger en est le rédacteur en chef et le jeune journaliste que je suis (23 ans) est nommé rédacteur en chef adjoint ! Le premier numéro de *Certifié exact !* comporte plusieurs sujets – par la suite, un seul thème sera traité par mois ; il est accompagné d’un dossier écrit, de façon à ce que chaque projection soit suivie, souvent en présence d’un membre de la coopérative, d’une discussion avec le public. Pour ce premier numéro, nous décidons de traiter notamment de la manipulation de l’information en réalisant deux montages différents à partir des mêmes images et des mêmes sons. Nous

choisissons un reportage réalisé porte de Versailles à Paris, lors d’un meeting de l’UDR (Union pour la défense de la république), formation gaulliste, avant le référendum dont le résultat négatif va entraîner la démission du Général de Gaulle, alors président de la République. Avec strictement les mêmes images et les mêmes sons, mais en jouant sur l’ordre des images, la brièveté ou non de certaines, le



Pierre-Henri Arnstam - Photo : Maryse Mano

volume sonore de chaque séquence, l’on aboutit à deux versions que tout oppose, ce que le commentaire du journaliste souligne sans difficulté. Dans le premier cas, il s’agit du compte rendu habituel de ce type de réunions : des centaines de personnes ont assisté hier soir à un meeting à Paris pour soutenir le oui au référendum proposé par le président de la République et plusieurs dirigeants ont pris la parole.

La deuxième version montre aussi cette réunion, mais elle « dévoile » une atmosphère tendue, des images qui se succèdent rapidement et une *Marseillaise* enflammée, comme si la guerre était toute proche !

J’ai eu la chance d’accompagner ce premier numéro de *Certifié Exact !* dans une vingtaine de villages et de villes. Souvent, il nous a été demandé de rediffuser cette séquence (avec un film 16 mm en double bande – image et son, ce n’était pas évident) car les spectateurs voulaient vérifier que nous avions bien utilisé les mêmes images.

Des années plus tard, cette expérience professionnelle fondatrice m’amènera à participer à l’action très importante du Clémi (Centre pour l’éducation aux médias et à l’information). J’utiliserai cette séquence comme outil de travail. Le Clémi est un département du ministère de l’Éducation nationale créé en avril 1983. Il a pour mission l’éducation aux médias et à l’information (ÉMI), ce qui permet aux élèves d’apprendre à lire, à décrypter l’information et l’image, à aiguïser leur esprit critique, à se forger une opinion. Autre objectif : accompagner la parole des élèves dans le cadre scolaire, pour les former à la responsabilité et à l’exercice de la liberté d’expression (voir par ailleurs l’entretien p. 44). Ce que le Clémi fait dans les établissements scolaires, avec le soutien de dizaines de journalistes de toutes les formes de presse, nous l’avons modestement initié durant ces années de Scopcolor en rencontrant le public, parfois 30 personnes, parfois 300, une centaine en moyenne à chaque projection. Et, après les projections, des heures de débats, passionnés et passionnants.

Ce que vous ne verrez pas à la télé !

L’aventure de *Certifié Exact !* ne dura pas très longtemps. Notre communication était simple et efficace : nous allons vous montrer ce que vous ne verrez pas à la télé ! Et ce fut le cas, avec particulièrement un magazine réalisé en 1970 par Frédéric Variot et Marcel Trillat, intitulé *Étranges étrangers*, qui reste aujourd’hui encore une référence sur les questions de l’immigration. Georges Pompidou, nouveau président de la République, avait choisi Jacques Chaban-Delmas comme Premier ministre. Celui-ci proposa au successeur du Général de Gaulle de modifier radicalement la relation entre le pouvoir et l’ORTF, qui regroupait alors les chaînes de radio et les deux chaînes de télévision. En septembre 1969, il désigna comme directeurs de l’information, pour mettre en œuvre une politique à l’inverse de ce qui avait été fait depuis la création de la RTF puis de l’ORTF, deux journalistes au talent et à l’indépendance reconnus : Pierre Desgraupes et Jacqueline Baudrier. Desgraupes avait demandé et obtenu de Chaban la liberté de recruter qui il voulait. Dans les mois qui suivirent son arrivée à la direction de l’équipe de la première chaîne, de très nombreux journalistes écartés et licenciés après Mai 1968 intégreront la rédaction d’*Information Première*. L’équipe de Scopcolor perdit son slogan, car il n’y avait plus de différences entre ce que faisait Scopcolor et la rédaction de la première chaîne de télévision. Ni dans le choix des sujets ni dans leur traitement. D’autant plus facilement que de nombreux reporters venaient de Scopcolor ! Alors que nous avions eu rapidement en 1969 1 500 abonnés pour *Certifié exact !*, il n’en restait que quelques centaines fin 1970 et je quittais Scopcolor, qui continuera encore quelques années, avec le soutien financier de quelques actionnaires institutionnels.

Images et pouvoirs

Les rapports entre les médias et les pouvoirs, politique, économique mais aussi culturel ou sportif, varient suivant la personnalité des dirigeants de tous ces secteurs, leur méfiance vis-à-vis des journalistes, la capacité de ces derniers à résister aux multiples pressions, qui se manifestent parfois sous des formes subtiles. Les journalistes de la télévision vont découvrir, à partir du milieu des années 1970 avec l’écclatement de l’ORTF et la naissance de TF1, Antenne 2 et FR3, une concurrence qui sera de plus en plus rude, avec des conséquences non strictement liées à la manipulation de l’image, mais à son exploitation immédiate. Je pense souvent à ce qui s’est passé le dimanche 17 novembre 1985. Pour faire un journal télévisé à cette époque, la rédaction d’Antenne 2 dispose des reportages effectués par son équipe parisienne, ses correspondants en région ou à l’étranger. Mais aussi d’images qui arrivent du monde entier par le biais de ce qui s’appelle les « échanges internationaux » : chaque chaîne ou agence envoie aux autres chaînes deux à trois fois par jour des images d’actualité.

Peu avant le journal de 13 heures, la journaliste chargée de regarder l’arrivée de ces images, qui sont enregistrées pour utilisation ultérieure, arrive bouleversée dans la rédaction en nous disant qu’elle vient de visionner des images d’une jeune fille en situation de danger extrême. Dans la nuit du 13 au 14 novembre 1985, un volcan colombien s’est réveillé et l’on parle de 20 000 morts. Cette jeune fille, Omayra Sanchez, âgée de 13 ans, est coincée sous les décombres de sa maison et les secours sur place n’ont aucun équipement permettant de la dégager et de la sauver. La décision est prise de diffuser ces images, en insistant sur le manque d’équipements de secours et d’intervention suite à cette catastrophe. Cette diffusion suscite immédiatement de très fortes critiques, à l’intérieur de la rédaction, dans la presse écrite et de la part de nombreux téléspectateurs. Ces critiques se renforcent le lendemain lorsque chacun apprend qu’Omayra Sanchez était morte dès le 16 novembre. Nous n’avons pas manipulé cette image, mais, dans l’ignorance où nous étions de la situation précise de cette jeune fille au moment où nous diffusons ces images, nous avons eu tort, sans contester, de les diffuser aussi rapidement.



Pierre-Henri Arnstam est journaliste – il a été directeur de la rédaction à Antenne 2, puis France 2 et producteur de plusieurs émissions. Il assume également de nombreuses responsabilités politiques – maire de la commune de Villeréal en Lot-et-Garonne, président de la Communauté de communes du Pays villeréalais, vice-président de la Communauté de communes des Bastides en Haut Agenais-Périgord – et culturelles : président du Festival du film de Sarlat, président du Bureau d’accueil des tournages en Lot-et-Garonne et président de l’agence Écla.

□

L'ENGAGEMENT POLITIQUE DANS LA CRÉATION



Dork Zabunyan

QUAND LES IMAGES FONT L'HISTOIRE

Dork Zabunyan

Professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8, Dork Zabunyan s'intéresse à la manière dont le cinéma peut contribuer à écrire l'histoire, à l'ère d'Internet et des outils numériques. Il s'est particulièrement penché sur les soulèvements arabes et la profusion des images qu'ils ont générées. Il livre pour Éclairages un fragment de son nouveau livre : L'Insistance des luttes' (De l'incidence éditeur, p. 11-16).

L'impression de saturation provoquée par la dissémination des images des soulèvements arabes en ligne n'entraînent pas nécessairement un effet de déréalisation de ce qui a eu lieu. Cet argument catastrophiste a déjà une histoire, puisque c'est là un leitmotiv que l'on retrouve diversement dans les écrits de Guy Debord, de Jean Baudrillard ou encore de Paul Virilio, qui rabattent globalement l'image en mouvement sur le terrain de l'aliénation spectaculaire, et par voie de conséquence sur une perte du réel pour celles et ceux qui tentent pourtant de le transformer. Nous aimerions opérer un pas de côté par rapport à un discours militant à tendance iconoclaste qui dénonce l'image animée comme d'emblée compromise avec les puissances de la « société du spectacle ». En ce sens, notre essai s'efforce de mettre en lumière la coalescence entre les images nées des « printemps arabes » de 2011 et toute l'histoire qui a suivi, pour le meilleur ou pour le pire.

Car ces images font « passer de l'histoire », comme le déclarait Foucault en 1974 dans un entretien avec les *Cahiers du cinéma* intitulé « Anti-Rétro », même si les anonymes qui les ont postées sur Internet n'exercent pas le métier d'historien. Coalescence, c'est-à-dire aussi bien coexistence entre une lutte et les images qu'elle véhicule, que ces dernières aident en retour à penser, quand elles ne deviennent pas des vecteurs d'action pour relancer les stratégies d'engagement. Ou encore « connexion », pour reprendre un terme utilisé par Jacques Rancière en vue de désigner une écriture de l'histoire produite en fonction d'un matériau hétérogène qui n'appartient pas forcément à la « raison des faits », puisque cette écriture ne cesse pas de se nourrir de référents fuyants, d'indices évanescents, voire de morceaux fictionnels dont le monde des images, considéré en un sens large, fait bien entendu partie. Tous les domaines de recherche, tous les savoirs sont concernés

par cet enchevêtrement entre l'Histoire et les histoires à travers lesquelles elle se vit, se pense ou se raconte : les disciplines artistiques comme les humanités (histoire, anthropologie, sociologie, etc.). Rancière est très clair sur ce point : nous appartenons à un âge où persévèrent « des modèles de connexion » entre « écrire l'histoire » et « écrire des histoires », par-delà l'opposition attendue entre « réalité et irréalité des choses ». L'idée complémentaire de l'auteur de *La Nuit des prolétaires* est de dire qu'une conception de l'histoire elle-même émancipée soutient l'effectivité de cette « connexion » : c'est qu'il y a un lien étroit entre « une certaine idée de l'histoire comme destin commun » et « une idée de ceux qui “font l'histoire” », et « cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de “faire” l'histoire² ».

Les images des soulèvements arabes « font l'histoire » ou favorisent un « passage de l'histoire » des mille moments qui en composent le devenir sismique. Ces images proposent des textures et des formats dont la variété est considérable et qu'il est inconcevable d'appréhender dans une totalité close. Nous en analysons ici un certain nombre. Il est ainsi possible de porter attention à la matière de ces images (matière souvent « sale », aux formes parfois abstraites, par exemple quand l'œil de la caméra épouse les mouvements d'un individu qui cherche à se cacher pour éviter d'être vu en train de filmer) ; d'examiner, aussi, la façon dont les vidéos sont cadrées, même quand l'intention de cadrer fait défaut, étant dit que le non-intentionnel nous renseigne aussi bien sur les contraintes que rencontrent les insurgés pour se regrouper, se déplacer, se coordonner ; de prêter l'oreille, en outre, à l'intensité d'un bruit (un avion de chasse de l'armée égyptienne survole à basse altitude la place Tahrir fin janvier 2011 pour terroriser les manifestants), voire d'un cri poussé par un habitant de Deraa au tout début de la révolution syrienne (les personnes qui descendent dans la rue pour faire entendre leurs revendications à l'occasion d'une insurrection disent toutes qu'elles ont l'impression d'entendre leur voix pour la première fois). Ce qui relève d'un menu détail visuel et sonore dans un plan, parfois à la limite du discernable, laisse ainsi entrevoir tout un monde de la contestation, qui ne relève toutefois pas toujours de la contre-information. De fait, il ne s'agit pas seulement de rendre visible ce qui ne l'était pas, et par ce dévoilement croire qu'une dictature est sur le point de s'effondrer. Il s'agit plutôt d'arpenter la surface des images en vue de comprendre comment « n'importe qui » peut s'organiser pour refuser les mécanismes d'une soumission ordinaire. C'est pourquoi il convient de souligner la « connexion » entre le domaine des images en mouvement et la compréhension que celles-ci favorisent de l'histoire. Ou qu'elles ne favorisent pas : notamment lorsque prédomine tout un folklore révolutionnaire qui réduit la lutte contre l'oppression à un processus d'héroïsation, si fréquent dans la production filmique en général (fiction, cinéma documentaire, documentaire TV, etc.).

L'erreur fatale serait néanmoins de sacraliser les archives audiovisuelles des « printemps arabes », en faisant de leurs auteurs – terme impropre – des artistes qui s'ignorent. C'est une interprétation que l'on a pu entendre peu après le début de la révolte syrienne en mars 2011, quand les images de manifestants sans défense, pris sous le feu de la police du régime, commençaient à circuler massivement sur les réseaux sociaux. Certains réalisateurs ont pu y voir l'incarnation d'un « cinéma-vérité » que même ses meilleurs représentants n'auraient pu atteindre en termes de révélation d'un monde bouleversé. Nous pensons que recouvrir ainsi les images de contestation d'un voile de légitimité artistique est un contresens quant à la nature même de ces images, mais aussi bien de ce que l'on entend par soulèvement. Dire que les images amateurs des révoltes arabes relèvent de l'art, c'est leur conférer une aura symbolique que celles et ceux qui les saisissent n'ont pas demandée. D'abord parce que l'urgence de la situation dans laquelle ils se trouvent ne leur laisse pas même le temps d'y songer.



Sidi Bouzidi, 17 décembre 2010 / Youtube

qu'il descende dans la rue ; il ressemble à cet « être-entre » dont parle Rancière dans *Aux bords du politique*³, là où se brisent les territoires de l'évidence qui rythmaient jusqu'alors sa vie.



1. *L'Insistance des luttes*, Dork Zabunyan – *Images, soulèvements, contre-révolutions* De l'incidence éditeur, 2016 (voir p. 47)
2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61.
3. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, p. 122 : « Le lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille : un être-ensemble comme être-entre : entre les noms, les identités ou les cultures » (souligné par Rancière). C'est en ce sens que ce « lieu » entraîne un double processus de « désidentification » et de « désincorporation », deux concepts centraux de l'émancipation chez Rancière.

UN CARREFOUR DE RÉSISTANCE

Raphaël Pillosio / *Propos recueillis par Olivier Desmettre*

Créé à Poitiers en 2003 par Raphaël Pillosio & Fabrice Marache après leurs études au Créadoc¹, L'Atelier documentaire est une structure établie sous forme coopérative, dont l'ambition à l'origine était de réaliser des créations documentaires tout en restant dans la région, conscient de l'importance que la culture habite encore le territoire. Si le projet s'est développé, allant de plus en plus sur le terrain de la production d'autres films, si la structure est installée aujourd'hui à Bordeaux, les fondamentaux n'ont pas changé, notamment ceux qui privilégient l'expression d'auteurs animés par un fort engagement cinématographique, qu'il soit social ou politique.



Madame Saïdi de Bijan Anquetil et Paul Costes - Atelier documentaire, 2016

Olivier Desmettre – Madame Saïdi, dans le film que vous avez produit et qui lui est consacré, pose cette question : « En vrai, ça veut dire quoi documentaire ? » Plus précisément, qu'est-ce qui différencie aujourd'hui, selon vous, la création documentaire de toutes les images que diffusent la télévision et l'Internet ?

Raphaël Pillosio – On est, dans la création documentaire, avec un réalisateur qui assume sa place, fait des choix lisibles de mise en scène. Il s'agit toujours d'un rapport au réel, mais avec une subjectivité complètement assumée. Ce qui est proposé l'est par rapport à ce regard. Ce n'est pas une voix off, neutre, informative, d'une prétendue objectivité : ce qu'on voit, on le voit par rapport aux choix d'une personne, qui ne répondent pas à des codes, de format ou de forme, préétablis.

En quoi cette différence constitue-t-elle, pour les producteurs et les réalisateurs qui composent le catalogue de L'Atelier documentaire, un engagement politique ? Et à ce titre quelle place occupe, selon vous, le cinéma documentaire ?

Dès le départ, notre démarche a été d'envisager comment le politique peut être pris à bras-le-corps et questionné par le cinéma. Cette dimension traverse une grande partie des films du catalogue. Ce rapport peut n'être pas aussi direct, aussi clair que dans *Fragments d'une révolution* (consacré aux élections iraniennes de juin 2009) qui est directement politique. De nombreux films de notre catalogue le sont moins en apparence, mais ils questionnent de biais le politique. Le cinéma documentaire, aujourd'hui, est un lieu, un carrefour de résistance : par rapport au flot ininterrompu d'images ; par rapport au temps de réflexion qu'il permet ; aux moments vrais de rencontres qui l'accompagnent dans des salles de cinéma... Par exemple, dans *Fragments d'une révolution*, pour l'essentiel composé d'images venues d'Internet, le travail des cinéastes a été d'aller à l'encontre de ce que l'on attend d'elles : les garder dans leur durée pour voir justement où il y a du cinéma dans ces images-là. Là est la différence du cinéma documentaire : dans ce temps qu'il prend, dans sa réflexion sur l'image et le plan, dans ce qu'il permet aussi de regarder à des endroits oubliés ou méconnus. Pour toutes ces raisons, résistance est je crois une juste façon de le définir.

Qu'est-ce qui décide à produire un film plutôt qu'un autre ? Le choix du sujet, sa dimension politique justement ? Quelle est la place du producteur ?

En fait, ce sont chaque fois des histoires individuelles. *Fragments d'une révolution* ou *Télécommande* partent de rencontres avec des réalisateurs iraniens, que je connaissais avant même de travailler avec eux. En tant que producteur, on a d'abord envie de travailler avec quelqu'un, pas seulement de travailler sur un sujet. Comme le processus de réalisation d'un film peut durer de deux à cinq ans, il est vraiment important d'avoir une relation forte avec les gens, pas seulement de s'intéresser au sujet. Le projet d'un film est donc avant tout lié à la personnalité de celui ou celle qui nous le propose. D'un film, pas seulement d'un sujet. À partir d'un sujet, deux cents films peuvent être réalisés... Quand un réalisateur a un projet, le producteur travaille avec lui à son écriture, car c'est avec ce projet écrit que des financements vont pouvoir être sollicités, et essentiellement à ce moment-là. Puis il pense à une stratégie de production : aller vers la télévision, le cinéma, ou bien choisir une autre voie. Il réussit à réunir des moyens, plus ou moins importants selon les films. Vient alors la réflexion sur l'organisation et l'équipe du tournage, où là le producteur est moins présent. Il va retrouver une place au moment du montage. Le film terminé, il faut travailler à sa diffusion – salles, festivals, chaînes de télévision, etc. Le producteur est donc présent des prémices du film jusqu'à sa projection.



Fragments d'une révolution - Anonyme - Atelier documentaire, 2011

Votre engagement se retrouve aussi dans la manière de créer les conditions de réalisation de ces films. Dès le début, vous avez choisi la forme coopérative. Se pose aussi la question des financements. Comment les trouver sans perdre l'âme de cet engagement ?

Le fonctionnement d'une société coopérative est assez proche de celui d'une société classique. La vraie différence vient des principes de démocratie, sans lien avec le nombre d'actions détenues : une personne égale une voix ; et du fait que les éventuels bénéficiaires ne rétribuent pas les actionnaires, ils sont réinvestis dans la société. Une manière et une volonté de rétribuer d'abord le travail et non le capital. Les financements sont ceux, classiques, du cinéma, avec la chance d'être dans un pays (si ça ne change pas...) où on trouve des soutiens publics à la création, ceux du Centre national du cinéma et de l'image animée et aussi des Régions, la Nouvelle-Aquitaine étant très impliquée. Par contre, le plus compliqué – alors que nos films sont beaucoup montrés dans les festivals et y sont récompensés – est de trouver des aides à la production et des espaces de diffusion de la part des chaînes du service public. Logiquement, elles devraient être des partenaires naturels, or elles sont énormément sollicitées et ont peu d'espaces pour les films moins formatés que nous produisons. Pourtant, depuis la disparition de la publicité en soirée, une place devrait exister sans problème dans leurs grilles pour ce type de films. Mais cette revendication est restée pour l'instant sans résultat. Car certes

les festivals sont nombreux et variés dans le monde, et nos films y circulent très bien, mais il s'agit d'un mode de diffusion qui ne finance pas la production. Or, pour une société comme la nôtre, avoir de temps en temps un partenaire financier plus important serait utile.

Votre engagement se retrouve aussi à travers un important travail d'action culturelle, d'accompagnement des films dans les établissements scolaires, les salles, les festivals... et, à titre plus personnel, sur le versant de la transmission, en tant qu'intervenants au Créadoc.

Je crois que le travail d'éducation à l'image est aujourd'hui essentiellement le fait de ceux qui travaillent dans le champ du cinéma documentaire. Cela nous est très cher, car il s'agit d'apporter un autre éveil, une autre lecture et, partant, un autre rapport au monde. D'établir une vraie relation entre les gens qui fabriquent les films et ceux qui les regardent. Et ceux aussi qui les fabriqueront demain. Car la formation du Créadoc nous tient beaucoup à cœur, en tant qu'apprentissage essentiellement basé sur la pratique, au sein d'un cursus universitaire public. Il est très difficile pour quelqu'un qui débute et a envie de faire un film, de trouver sa légitimité. Le Créadoc est justement ce cadre qui permet de s'essayer. Alors, il est important qu'une telle possibilité existe, et qu'elle perdure, avec la participation d'intervenants professionnels.

Quels sont vos projets les plus immédiats ?

Enfant de Beyrouth, de Sarah Srage, sur la reconstruction du centre de la ville, sera présenté cette année au Cinéma du réel, le festival du Centre Pompidou ; se terminent aussi *Les Oiseaux de passage*, premier film d'Adrien Charmot, cinéaste bordelais qui s'intéresse à des jeunes gens en errance, et *Mallé en son exil*, de Denis Gheerbrant, exploration de l'univers d'un Malien qui a les pieds ici, la tête là-bas.

En règle générale, trois à cinq films sont produits par an, ce qui signifie que nous travaillons sur une quinzaine de films en continu. Ce qui est beaucoup !



www.atelier-documentaire.fr

1. Rattaché à l'UFR sciences humaines et arts de l'université de Poitiers, hébergé pendant 15 ans sur le site du Futuroscope, le parcours Documentaire de création a été la première formation universitaire en France dédiée à la réalisation documentaire. Depuis 2005, la formation est installée à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême.

BANDE DESSINÉE ET POLITIQUE : UNE SUBJECTIVITÉ ASSUMÉE

Benoît Berthou / *Propos recueillis par Romuald Giulivo*

Benoît Berthou, maître de conférences à l'université Paris 13 et chercheur au LabSIC (Laboratoire des sciences de l'information et de la communication) s'intéresse depuis plusieurs années à la place et au devenir du dessin au sein des industries culturelles. À travers ses recherches, mais aussi la direction de la revue *Comicalités*, *Études de culture graphique*¹ ainsi que ses nombreuses publications², il pose un regard documenté sur l'essor de la bande dessinée dans le traitement du champ politique.



Benoît Berthou - Photo : Nicolas Guérin

Romuald Giulivo – Comment, en tant que chercheur, en vient-on à se pencher sur le cas de la bande dessinée ?

Benoît Berthou – Par passion et un vif intérêt pour la chose dessinée, en plus je suppose, d'un parcours atypique en lien avec le livre. J'ai fait au départ des études de philosophie, avant de devenir éditeur pendant 15 ans, un peu en bande dessinée, mais surtout en livres scolaires. Puis, après avoir soutenu ma thèse, je suis devenu maître de conférences à l'université où j'ai créé des formations aux métiers du livre et de l'édition. C'est à ce moment que j'ai entamé plusieurs travaux sur la culture graphique en général, et plus particulièrement sur la bande dessinée. J'ai notamment voulu commencer par faire le tour de ce qu'on pourrait appeler le système de la bande dessinée, pour reprendre le titre du grand livre de Thierry Groensteen³. C'est-à-dire autant une étude sur le lectorat pour la Bibliothèque publique d'information du Centre

Pompidou, afin de cerner d'où vient cet appétit assez récent pour le dessin, qu'un livre sur l'édition de BD, car il m'intéressait aussi de savoir comment on la publie, on la traduit. Et puis, j'ai mené une série d'études sur les genres : la politique, le documentaire... Mais mon sujet de travail est la culture graphique et je n'envisage la bande dessinée que comme une occurrence de cette culture. On s'aperçoit ainsi aujourd'hui que les lecteurs sont dans un continuum d'intérêt. Pour le dire plus clairement, les gens qui lisent des BD jouent également aux jeux vidéo, regardent des animés et entretiennent un rapport à l'image qui passe avant tout par le dessin. Même le cinéma grand public s'en approche désormais. Les films de super-héros qui envahissent nos écrans ont un côté très Méliès, tout le monde sait que c'est avant tout du fond vert et de la palette graphique. Bref, du cinéma dessiné. Et c'est ce rapport à l'image qui m'intéresse avant tout. Que dit-il de notre société, que signifie l'abandon en quelque sorte des images qui s'affirment dans un réel prégnant ?

Cette évolution se fait-elle seulement dans l'image de divertissement ?

Non, loin de là. Prenez notamment la politique. C'est quoi, une image politique ? Dans nos médias, c'est traditionnellement la photographie, l'image de presse

qui vient en appui d'un texte, un article. Mais dans son approche classique, ce que Roland Barthes appelait le *punctum* – cette image qui fait preuve d'un réel et se suffit à elle-même pour en attester –, ce photojournalisme est en train aujourd'hui de céder la place à autre chose. On voit bien que ce territoire est aujourd'hui en train de devenir un territoire graphique, notamment grâce à la bande dessinée qui renouvelle le langage visuel de la politique.

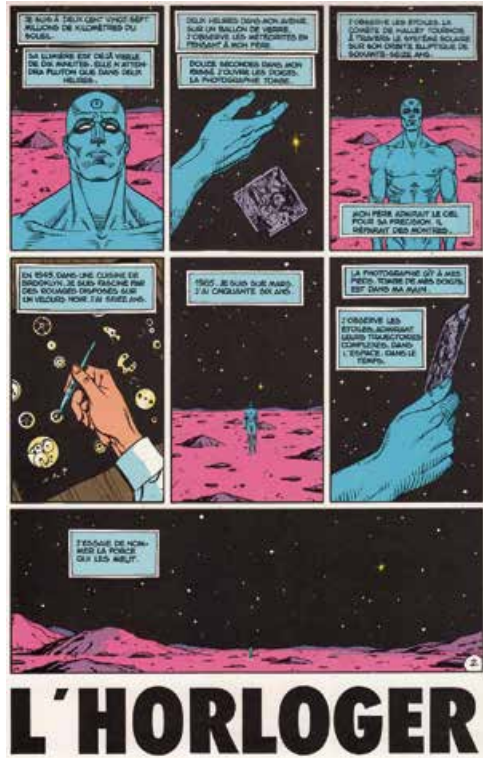
Comment, justement, la bande dessinée s'empare-t-elle du champ politique ?

Il y a une tradition. Il suffit de relire *Tintin*. Que ce soit le ton très anticommuniste de *Tintin au pays des Soviets*, ou *Le Lotus bleu* avec l'invasion de la Mandchourie par le Japon, ou encore *Au pays de l'or noir* qui raconte entre autres la tentative de plusieurs pays occidentaux pour mettre la main sur le pétrole de l'Arabie saoudite.

Dans une histoire plus récente de la bande dessinée, le fait politique est venu pour beaucoup par l'autobiographie. L'exemple absolu est évidemment *Persepolis* de Marjane Satrapi. Le récit de cette jeune fille iranienne qui déambule à travers l'Europe a conféré de façon très forte une valeur politique au témoignage. On peut penser également à *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa, qui raconte sur dix tomes sa vie de survivant au premier bombardement atomique, une chronique poignante qui est aujourd'hui utilisée comme support pédagogique dans les écoles japonaises. Il y a enfin, évidemment, dans les livres fondateurs de cette démarche, *Maus*, qui traite de la Shoah en transcrivant dans un monde animalier le récit du père de l'auteur, Art Spiegelman. Pour tous ces exemples, cette particularité du récit de vie, de l'intime qui fait soudain sens politique, est en vérité très proche d'une démarche littéraire au sens strict. On n'est pas si loin par exemple de *L'Événement* d'Annie Ernaux, récit de son avortement clandestin dans les années soixante, ou encore de *Si c'est un homme* de Primo Levi.

Dans les comics, qui s'installent de plus en plus en Europe notamment grâce au renfort du cinéma, trouve-t-on ce même surgissement du politique ?

Pas vraiment. Que ce soit aux USA ou en Europe, la bande dessinée populaire s'est quelque part construite dans le déni. On a pour beaucoup bâti une bande dessinée très « feuilletonnante », qui évacuait la question du politique. On peut après évidemment avoir des lectures. On peut voir par exemple chez les X-men, dans cette vie en groupe uniquement entre hommes, comme une réflexion en filigrane sur l'homosexualité. Mais cela me semble anecdotique. Tout comme Captain America qui devient noir ou Thor qui change de sexe. Je suis moins convaincu par la portée politique. Par contre, avec le mouvement que l'on qualifie de *meta comics*, c'est-à-dire le comic qui met en scène le comic, la situation est tout autre. Je pense notamment au travail de Camille Baurin⁴, qui a réalisé une thèse de littérature comparée sur le *comic book* et le montre très bien. Le geste inaugural en la matière est *Watchmen*, avec ces héros à la retraite, qui est une vraie critique de la société américaine et ses tentations fascisantes. Que ce soit le travail d'Alan Moore, avec *V pour Vendetta*, de Warren Ellis avec *Transmetropolitan*, ou de Franck Miller, à travers son *Batman Dark Night*, surgit alors une question que peut-être seule la bande dessinée pouvait traiter, à savoir : est-ce que la politique aujourd'hui est avant tout une question d'héroïsme ? Je pense ainsi au *Superman Red Son*, scénarisé



Watchmen - Alan Moore, Dave Gibbons - DC Comics

quelque part une critique, ou tout du moins une réponse par la bande dessinée au photojournalisme. Par exemple, dans son album *Gaza 1956*, il réalise des images pleine page qui s'apparentent dans leur objectif à du photojournalisme, c'est-à-dire rendre tout un monde dans une image, sauf que Joe Sacco découpe cette image en 20 ou 30 cases, il multiplie les points de vue, les dialogues, il brouille son image en introduisant du récit justement. Il met en évidence quelque part ce qu'Étienne Davodeau exprime dans la préface de son album *Rural* !, où il écrit : « Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Éluder, c'est mentir. » Peut-être est-ce là d'ailleurs la clé de succès du traitement politique par la bande dessinée auprès d'une jeune génération.

Aujourd'hui où les jeunes savent l'image politique déformée, manipulée, peut-être la préfère-t-elle dessinée, car c'est une forme qui assume clairement sa subjectivité.

□



Persepolis de Marjane Satrapi

1. <http://comicalites.revues.org>
2. <http://labsic.univ-paris13.fr/index.php/berthou-benoit>
3. <https://www.editionsdelanz.com/groensteen/spip.php?rubrique1>
4. <https://superherosdouble.wordpress.com>

LA REVUE DESSINÉE, UN LABORATOIRE POUR LA COMPRÉHENSION DU MONDE

Franck Bourgeron & Étienne Davodeau / *Propos recueillis par Catherine Mao*

Créée en 2013, La Revue dessinée repose sur un projet éditorial ambitieux : explorer un sujet journalistique par la bande dessinée. Aujourd'hui la revue a quatre ans, l'occasion d'un retour sur son positionnement, ses choix, ses projets... Questions à son rédacteur en chef, Franck Bourgeron, et l'un de ses auteurs phares, Étienne Davodeau.

Catherine Mao – Après quatre années d'existence, qu'est-ce qui selon vous a constitué depuis le début et constitue encore aujourd'hui la spécificité et l'intérêt de La Revue dessinée ?

Franck Bourgeron – L'intérêt que je vois dans le travail qu'on fait, c'est l'association d'un journaliste et d'un auteur de bande dessinée qui ont tous les deux une expertise : d'un côté une expertise de découpage et de récit, de l'autre une expertise sur un sujet journalistique. Au début, on le faisait sans en prendre conscience, aujourd'hui notre motivation c'est vraiment d'associer ces deux expertises pour obtenir à chaque fois un regard créatif. C'est cette expression singulière qui est à chaque fois une œuvre de création.

Étienne Davodeau – Tous les reportages qui sont publiés dans la revue le sont quasiment sous cette forme, c'est-à-dire un binôme qui met en scène un savoir ou raconte un événement. C'est comme ça que j'ai travaillé avec Benoît Collombat pour *Cher pays de notre enfance*³. Du coup, on est dans un partage : on partage le savoir de quelqu'un et puis on l'emmène vers de futurs lecteurs. Plus globalement, le projet éditorial de la revue rejoint tout à fait l'ambition d'auteurs – dont je fais partie – qui veulent utiliser le langage de la BD pour raconter des histoires proches de nous. La bande dessinée a longtemps été dévolue à l'imaginaire, l'humour, l'aventure... des récits qu'on imaginait. Aujourd'hui, l'idée c'est vraiment de s'en servir pour ne pas faire de fiction. La bande dessinée a une vraie capacité pour le faire et ne l'a pas beaucoup fait dans son histoire. Elle le fait depuis quelques années, notamment grâce à *La Revue dessinée*.

Au début, La Revue dessinée est née de préoccupations d'auteurs, qui ne s'y retrouvaient pas forcément dans les conditions éditoriales et économiques qui leur étaient imposées et qui cherchaient un nouveau format, un nouvel espace d'expression...

F.B. – Oui *La Revue dessinée* est née très clairement d'un ennui, de questionnements sur notre métier, de problèmes économiques,

mais aussi de notre goût pour le journalisme et pour la bande dessinée. Au début, on avait envie de changer le rythme, c'est-à-dire d'avoir 230 pages pour installer un rythme assez lent et pouvoir ainsi poser un regard différent sur l'actualité. Ça changeait de ce que les auteurs faisaient dans leurs albums. Aujourd'hui, on en est au numéro 15, on commence à avoir plus de technique, à avoir des recettes, et puis on a créé la revue *Topo* pour les adolescents... Tout cela nous renvoie à un vieillissement de la revue et nous amène à nous reposer des questions de rythme. Rythme du récit : comment on mène un récit ? Qu'est-ce qui est efficace en matière de récit ? Et puis rythme de la revue. On a envie de simplifier certains trucs, d'en essayer d'autres, par exemple d'essayer d'autres formes de journalisme dessiné qui ne soient ni des chroniques ni des reportages au long cours. *La Revue dessinée*, c'est vraiment une revue d'agitation, un laboratoire, à la fois graphique et journalistique, et c'est l'association des deux qui donne la personnalité de la revue.

É.D. – Le format, la pagination, le rythme trimestriel de la revue, ce sont des choses qui m'intéressent beaucoup. Je fais partie d'une génération d'auteurs qui ont brisé le moule de l'album de 48 pages cartonné et coloré de notre enfance. Et le genre de récit qu'on fait aujourd'hui, ce n'est plus possible de le faire en 48 pages : ce sont des sujets plus complexes, plus longs, plus denses. Les reportages publiés dans la revue sont bien plus longs qu'auparavant et c'est quelque chose de très important : ce n'est pas seulement une question d'espace mais d'ampleur narrative. Et la bande dessinée de non-fiction a beaucoup contribué à faire exploser ce cadre-là. L'autobiographie, par exemple, a été déterminante, c'est l'un des genres qui ont ouvert des portes nouvelles. Alors aujourd'hui, la BD d'humour, d'aventure, de science-fiction, d'*heroic fantasy* existe toujours, mais à côté de ça il y a aussi de nouvelles possibilités.



Couverture de *La Revue dessinée* n° 15

On se souvient du premier numéro de la revue, Gipi avait dessiné sur la couverture un personnage avec un crayon entre les dents. Après l'attentat contre Charlie Hebdo, on a vu se répandre beaucoup d'images montrant le dessin comme une arme de résistance...

F.B. – Tout ça nous a replacés devant une responsabilité qu'on portait sans forcément s'en rendre compte. Ça nous a replacés devant notre métier, avec la conscience un peu plus aiguë que, oui, c'est un métier de combat. La génération des types qui ont été descendus avait déjà fait le boulot et ouvert le chemin de manière tellement naturelle qu'on a pu s'y engouffrer assez sereinement. *Charlie Hebdo* faisait des reportages dessinés depuis longtemps (Cabu ou Riss par exemple). Alors on n'est pas exactement dans le même registre : nous on est dans l'actualité, eux dans la satire. Mais évidemment on s'est appuyés sur le travail de ces gens-là pour créer notre propre revue et pour ouvrir un canal de diffusion de la bande dessinée de reportage. On n'est pas des inventeurs mais des catalyseurs.

É.D. – Le dessin est évidemment une arme de résistance, mais il y a aussi autre chose. Pour mener à bien un travail documentaire pour la télévision ou pour le cinéma, il faut mobiliser beaucoup d'argent. Et à partir du moment où des gens mettent de l'argent sur un projet, ils vont avoir le pouvoir de l'orienter ou en tout cas de donner leur avis alors qu'on ne le leur demande pas forcément. La bande dessinée a cette vertu de ne rien coûter et par conséquent de donner à l'auteur beaucoup de liberté. Évidemment, il faut un éditeur et un contrat mais c'est sans commune mesure avec la vidéo ou le cinéma. Le grand luxe de la bande dessinée c'est ça : à la fois elle ne coûte rien et elle prend du temps. Parfois, j'ai vraiment le sentiment de faire de la BD contre BFM TV, avec l'idée de me poser et regarder les choses calmement et en profondeur.

Pourriez-vous nous en dire plus au sujet de votre processus de travail, et notamment décrire votre rapport, votre pratique du dessin dans le cadre d'un reportage dessiné ?

É.D. – Mon processus de travail est assez simple, je l'ai fabriqué en faisant mes livres. Moi j'aime bien m'immerger et l'idée c'est d'être avec les gens et donc de très peu dessiner en leur présence. Par exemple, pour *Les Ignorants*⁴, j'ai été pendant presque deux ans ouvrier viticole chez Richard Leroy. Je passais du temps avec lui, dans ses vignes, dans sa cave. Donc je n'allais pas sortir un carnet de croquis pour me mettre à dessiner, parce que ça m'aurait empêché de travailler avec lui et puis ça aurait interféré dans le déroulement de la journée. Donc toutes les pages et dessins sont faits dans mon atelier, *a posteriori*. Je ne prends quasiment pas de notes, sauf pour me souvenir d'objets un peu compliqués à dessiner de mémoire. Sinon, je compte sur ma mémoire, qui sélectionne les scènes qui vont m'intéresser. C'est l'avantage de pouvoir passer du temps : on n'est pas pressé, on trie, on laisse les choses venir.

Qu'est-ce qu'un traitement en bande dessinée apporte à l'information ? Qu'est-ce que le dessin peut apporter à la compréhension du monde ?

F.B. – Le fait même qu'un dessinateur et un journaliste s'engagent sur ce type de récit, passent un temps considérable ensemble, assis à une table à se poser des questions narratives, ça induit un rythme, un positionnement, un angle de vue. L'idée, c'est d'essayer des trucs différents et de jouer avec les différents niveaux de profondeur que permet la bande dessinée. Mais *La Revue dessinée* n'est pas une revue militante, c'est une revue engagée sur des sujets.

É.D. – De mon point de vue, l'une des vertus de la bande dessinée c'est son évidente subjectivité. C'est un parti pris, c'est un monde où on doit dire « je », « c'est moi qui vous parle ». C'est une subjectivité assumée et expliquée et je crois que c'est beaucoup plus honnête qu'une prétendue objectivité à laquelle on ne peut pas prétendre. Quand on raconte quelque chose, quand on montre des images, on les montre toujours d'un certain point de vue. L'image est subjective par essence, l'image en apesanteur n'existe pas. Et le gros avantage de l'image dessinée c'est qu'elle le revendique et l'assume bien plus facilement que l'image vidéo par exemple. Un spectateur du journal télévisé de TF1 pourrait très bien se dire : puisqu'on me le montre en vidéo c'est que c'est vrai. Avec le dessinateur, rien ne prouve que ce n'est pas imaginé puisque c'est du dessin. C'est ce qui fait la valeur du dessin : rien ne prouve que c'est vrai, il faut se méfier. Ça oblige le lecteur à faire preuve de sens critique, à être vigilant.

Vous venez de créer la revue Topo pour les adolescents. Pourquoi cette volonté de vous adresser spécifiquement aux jeunes ? Quel rôle peuvent jouer la bande dessinée et le dessin auprès de la jeunesse ?

F.B. – On a voulu mettre en place une revue qui pose une série de questions sur les images. Quel est le sens des images ? Comment elles se composent ? Quelle serait une pédagogie du dessin, une pédagogie par le dessin ? C'est quoi le dessin de presse et les différentes natures du dessin de presse ? Par exemple, on travaille actuellement sur le sujet de

la théorie du complot avec le langage de la bande dessinée. Le but, c'est de ramener les adolescents à l'actualité, de les concerner et de développer leur sens critique. On a une rubrique sur la construction des images, la composition, le sens des choses, l'analyse de l'image. La motivation de *Topo*, c'est de dire à ce lecteur : « Attention, il faut décrypter les images. » Le dessin, la narration graphique, ce sont des choses qu'il faut enseigner, mais dont il faut aussi se servir parce que les ados ont une culture de tout ça, depuis leur plus jeune âge. Un des dogmes de *Topo*, c'est d'utiliser ce langage qu'ils connaissent pour les ramener à l'actualité.



Couverture de *La Revue dessinée* n° 01

É.D. – Je trouve que c’est une excellente initiative de Frank Bourgeron et des gens de la revue parce que *Topo* est un complément intéressant à *La Revue dessinée* et repose typiquement sur des modes narratifs qui peuvent être efficaces auprès des adolescents. Pour toutes les raisons qu’on a déjà dites, la bande dessinée permet de découvrir des choses. C’est ce que je fais dans mes livres : profiter du fait qu’on ne sait pas quelque chose pour aller le découvrir et le raconter. Dans *Cher pays de mon enfance*, je me place volontairement en retrait par rapport à Benoît Collombat parce qu’il sait plus de choses que moi et que de cette manière je peux observer les choses. Le personnage d’Étienne Davodeau, dans mes livres, a une position un peu candide qui est très productive. Il a cette fonction de médiation qui relève parfois presque de la pédagogie.

Une dernière question sur vos projets, peut-être en commun ?

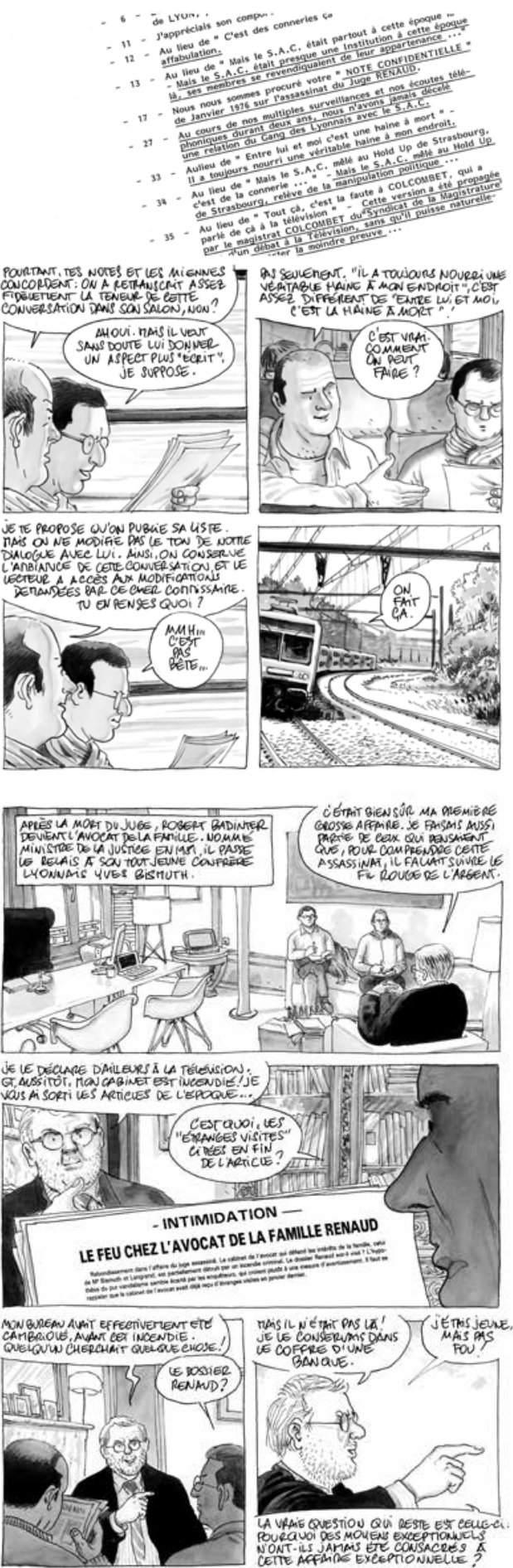
F.B. – Nous sommes en train de mettre au point une nouvelle collection qui portera sur l’histoire dessinée de la France, qui s’étendra sur plusieurs années de parution et sera scandée par 20 volumes. L’idée, c’est de revisiter l’histoire de France en associant des historiens et des auteurs de bande dessinée. Notre référence, c’est *l’Histoire de France en bandes dessinées* qui était éditée par Larousse dans les années 70 et qu’on lisait quand on était mômes. C’était une histoire très romanesque, avec de grands personnages et de grands moments de l’histoire, dessinée par beaucoup de dessinateurs qui venaient d’Espagne et d’Italie. Ça avait eu beaucoup de succès à l’époque et c’est l’ouvrage un peu fondateur de notre intérêt à la fois pour la bande dessinée et pour l’histoire de France. Dans cette collection, l’enjeu sera de partir d’une période historique et d’essayer, en se reposant sur une structure historique assez sérieuse, non pas forcément de faire un livre d’histoire ou un livre savant mais de faire une œuvre de création qui raconte cette période.

É.D. – Frank est à l’initiative de ce nouveau projet auquel je participe. C’est encore une autre façon d’utiliser la bande dessinée. Toutes ces collaborations ponctuelles, ça permet d’essayer beaucoup de choses différentes. Je ne me vois pas du tout tirer la même charrue tout au long de ma vie. Quand je pense à nos glorieux ancêtres qui toute leur vie se consacraient à leur série de BD... Aujourd’hui, on aborde le métier un peu différemment. Moi, ce que j’aime bien, c’est utiliser toutes les capacités de la bande dessinée, changer de sujet, de format, de pagination et surtout de mode de narration à chaque bouquin, adapter à chaque fois notre manière de procéder en fonction de ce qu’on raconte.



1. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *Cher pays de notre enfance : Enquête sur les années de plomb de la V^e République*, Paris, Futuropolis, 2015.
2. Étienne Davodeau, *Les Ignorants*, Paris, Futuropolis, 2011.

www.larevuedessinee.fr
www.toporevue.fr



Extrait de « La Mort d'un juge » de Benoît Collombat et Étienne Davodeau - *La Revue dessinée* n°5

UN ARTISTE À L'ŒUVRE



François Ayroles

Auteur et dessinateur de BD

Propos recueillis par Sarah Vuillermoz

Ses personnages se croisent, se toisent, discutent, s’interrogent, s’engueulent, passent d’une pose stoïque à une excitation subite. Ils sont drôles, désuets, énigmatiques et ont surtout quelque chose d’ironique. L’auteur s’amuse aussi avec le genre, car il est membre de l’OuBaPo¹. François Ayroles est l’invité du prochain festival Regard 9 avec Daniel Goossens...

Sarah Vuillermoz – Peux-tu parler du dessin de la couverture d’Éclairages 7 que tu as créé ?

François Ayroles – C’est le montage d’un visage dessiné en six techniques différentes. J’ai réalisé six fois ce portrait, à la manière d’un damier dont je n’ai gardé ensuite qu’un carré. C’est un procédé que j’avais déjà utilisé avec mes camarades oubapiens pour le portrait hybride d’écrivains oulipiens. Le thème de la « manipulation des images » m’a tout de suite intéressé. C’est ce que l’on pratique à l’OuBaPo avec les contraintes transformatrices. On part d’une bande dessinée existante, soit pour enlever le texte et mettre un autre dialogue, soit pour opérer une réduction ou extension et d’autres manipulations encore.

Je trouve qu’il est assez difficile de définir ton travail. Dans un article sur Dug, Christian Rosset règle ce souci : « Il est vrai que François Ayroles se manifeste plus que jamais en maître des mots. Il est donc préférable de rester coi que de tenter de rivaliser avec lui. » Alors, comment pourrais-tu définir ton style ?

J’ai un problème avec les définitions, j’ai souvent envie de les tordre ou d’en pousser les limites. Je pense juste qu’il y a des œuvres qui créent leurs propres formes et qu’ensuite on y applique des étiquettes. C’est aussi la question du style, dont on pourrait parler longtemps. Je citerais la définition (malgré ce que je viens de dire...) de Jean Nouvel : « la permanence d’une attitude ».

Comme un théâtre de papier, tu dessines de nombreux personnages, tout en dialogue et souvent sur un seul plan. Les décors sont réduits au minimum : une chaise, une table... C’est évident dans L’Amour sans peine chez L’Association et tes strips En terrasse pour le journal Le Monde.

Effectivement, les derniers livres que j’ai faits ont cette dominante du dialogue, et aussi un dispositif très frontal pour *En terrasse*. L’enjeu visuel reste toujours présent. D’ailleurs, quand je crée des scènes au brouillon, ce n’est pas écrit, c’est tout de suite dessiné. Cela reste donc très lié au corps, même si ces corps peuvent parfois être un peu raides (rires). Mais dans *L’Amour sans peine*, par rapport aux *Amis*, qui sont des livres jumeaux, j’ai voulu incarner et contextualiser d’avantage. Les personnages sont plus typés et les décors plus précis. Mais j’ai pu aussi réaliser des bandes sans personnages, uniquement avec des décors (voir p. 23 à 27). C’est une envie que j’ai souvent, de passer à quelque chose de radicalement différent.

Tu sondes encore et toujours la question des relations humaines comme une énigme.

Ce sont des prétextes. Je ne les creuse pas à proprement dit. Mon but est tout simplement de produire un décalage humoristique. Et pour cela, rien de mieux que les sujets « sacrés » comme l’amour. Je fais un pas de côté pour aborder le sentiment comme une chose toute nouvelle qui vient d’arriver sur le marché. Le sujet est un prétexte pour mettre en place un dispositif. Je pourrais le faire sur les bagnoles, avec des garagistes que j’étudierais comme des bêtes de laboratoire. Et autant pour *Les Amis* j’étais parti d’observations, autant pour *L’Amour sans peine* je n’ai fait que spéculer.

En parlant d’amis, avec Goossens, vous serez les deux prochains invités du festival Regard 9 à Bordeaux. Comment s’organise l’événement ?

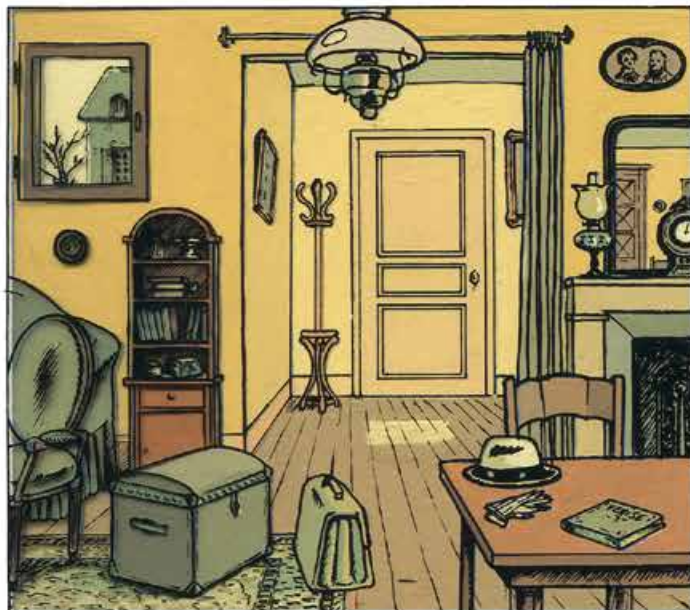
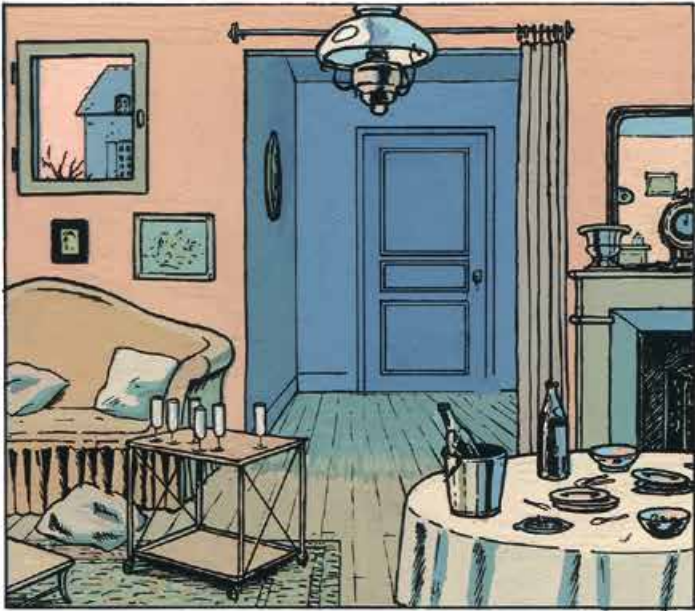
Éric Audebert, le directeur, a tout de suite proposé ce double ticket. C’est un des auteurs qui ont toujours beaucoup compté pour moi. Je suis sous son influence même si c’est quelqu’un de plus radical, qui fait uniquement dans l’humour absurde avec des sujets comme la science ou la littérature, mais qui sont là aussi comme des prétextes. Il a un axe, il reste dans son registre absurde et n’aime pas trop les contraintes. Alors que moi je vais plutôt vagabonder de façon frivole (rires). Nous sommes en train de travailler sur la scénographie de notre exposition en commun qui aura lieu cour Mably. Pour les événements et rencontres, il y aura sans doute une discussion autour de Gotlib, notre influence commune. Goossens est très bon pour analyser son travail ou celui des autres. Nous ferons aussi des lectures avec d’autres invités...

Des projets ?

Oui, dans l’immédiat je continue les strips pour le site du *Monde*, je collabore à différentes revues (*Topo*, *Nicole*, *MLQ*), j’illustre un roman pour *L’Arbre Vengeur*, je finis un livre sur l’histoire du *Journal de Spirou* et je vais participer à un numéro de *Fluide Glacial* spécial cul. Oui ! On m’a demandé de faire une histoire de cul sans cul avec des gens qui parlent ! (rires).

1. Émanation de l’OuLiPo, le projet de l’OuBaPo (Ouvroir de bande dessinée potentielle) est de réaliser des BD à partir de contraintes formelles.

Le festival Regard 9 à Bordeaux, du 15 mai au 4 juin 2017 : www.rgrd9.com



Une ville touristique, tombée en disgrâce propose une brochure périmée aux rares voyageurs de passage.



Les lieux ont tellement changé qu'un guide de n'importe quelle ville aurait aussi peu fait l'affaire.



Par nostalgie ou par fierté, on continue de vendre ce guide comme s'il pouvait faire illusion.



Face aux images de la prospérité passée, la visite n'en est que plus désolante.



On trouve aussi des cartes postales d'un autre temps qui paraissent moins défraîchies que la réalité.



Ici où là, la ville laisse entrevoir un improbable espoir de ne pas rester définitivement hors-saison.



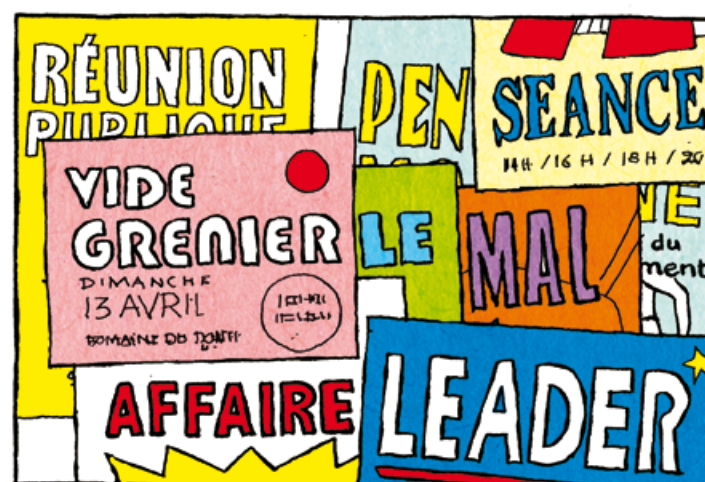
Un panneau d'information public est destiné à l'affichage libre.



Des manifestations de toutes sortes y sont annoncées, qu'elles soient sportives, politiques ou culturelles.



Au fil des jours, les couches de papier s'accumulent.



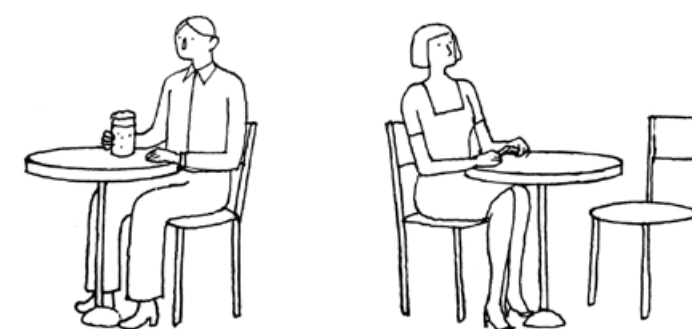
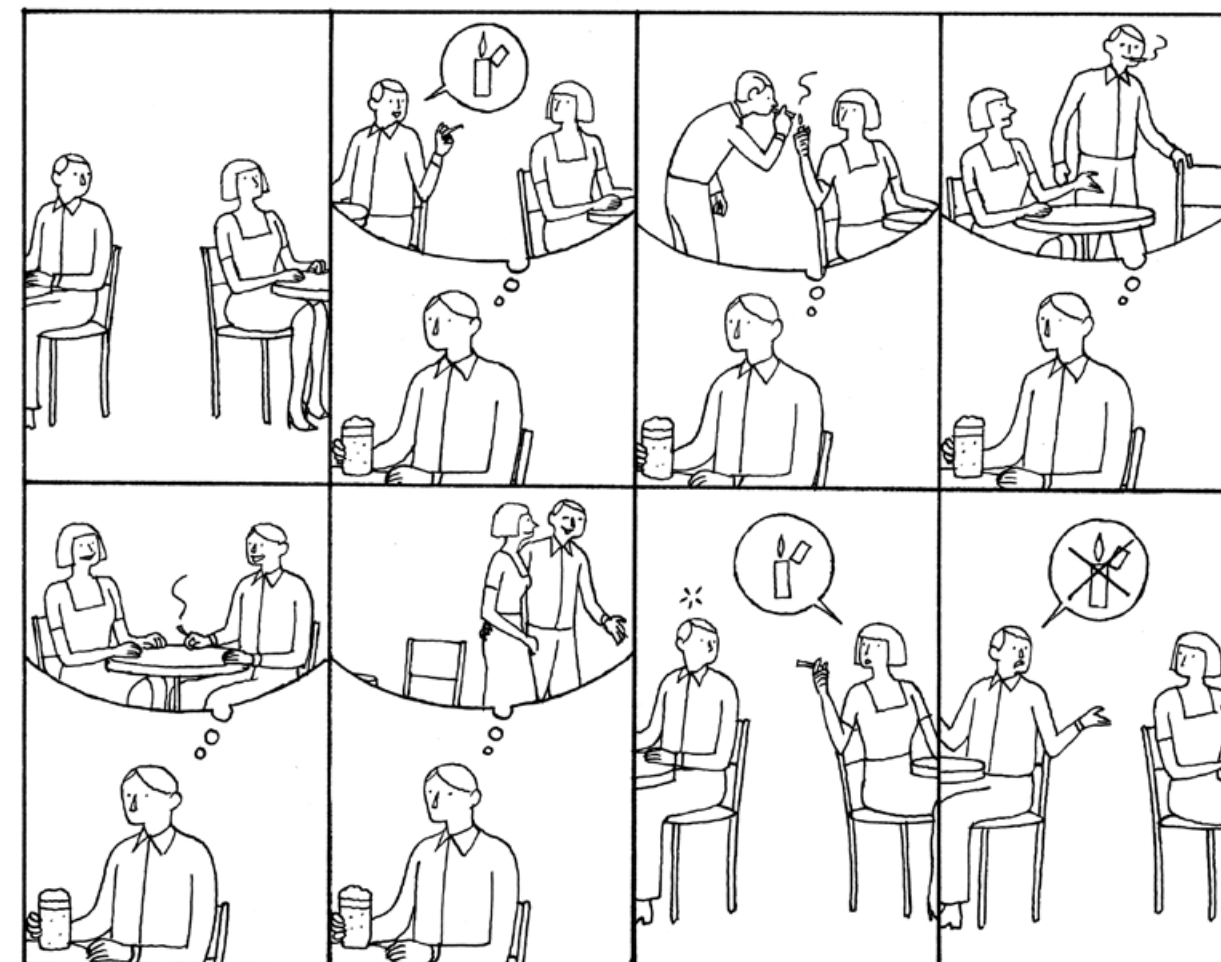
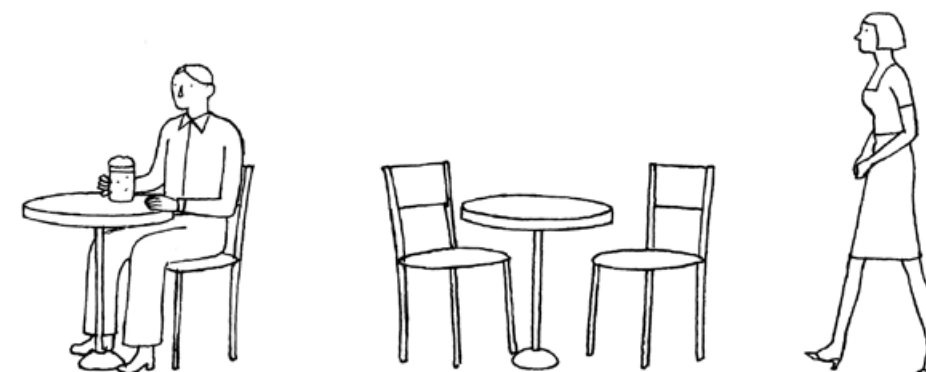
Un message en cache un autre sans vergogne même s'il n'est pas encore caduc.



Rendez-vous ponctuels et éphémères appelés à être oubliés dès qu'ils sont recouverts.



Parfois peut apparaître inopinément une réflexion de plus haute portée.



F.A.

FICTION POLITIQUE, POLITIQUE FICTION



Éric Pessan - Photo : Thierry Rajic / Figure

Parfois j’écris pour me réapproprier une vie dont la société me dépossède

Éric Pessan / Propos recueillis par Olivier Desmettre

Éric Pessan a fait le choix d’être écrivain et il a organisé sa vie à partir de différentes activités liées à l’écriture et à la lecture. Il est un écrivain engagé. Mais engagé en littérature. Sans laquelle la vie n’est pas possible. Dans son dernier livre, *La Nuit du second tour*¹, un homme et une femme qui se sont aimés traversent, chacun à sa manière – lui marche dans une ville, elle est sur un cargo, volontairement éloignée – la nuit qui suit une élection présidentielle, dont l’auteur laisse à ses personnages le soin de tenter de comprendre leur part de responsabilité dans ce qui (les) a conduit(s) à cette débâcle, ce cataclysme. La politique s’invite dans la fiction.

Olivier Desmettre – *Il me semble que vous occupez en tant qu’écrivain — celui pour lequel Parfois j’en ai marre de répondre que oui, l’écriture c’est mon seul et vrai travail — par la diversité de vos champs d’intervention — genres littéraires, journal dessiné², animation d’ateliers d’écriture et de rencontres, statuts sur les réseaux sociaux, etc. — une place originale qui peut se lire (évidemment) comme un engagement total dans la création. L’avez-vous envisagé et le percevez-vous de cette manière ?*

Éric Pessan – Alors que j’écrivais depuis longtemps, je ne m’étais jamais posé la question du métier d’écrivain. Elle est venue à un moment où je me sentais complètement dispersé, à cause de toutes les activités trop différentes que je menais. J’ai décidé de me

recentrer sur la littérature, afin de me laisser la possibilité d’écrire davantage, tout en exerçant des activités liées aussi à l’écriture. En effet, dans ma démarche, tout est lié. On m’a longtemps et souvent posé la question de savoir pourquoi le romancier que je suis écrivait pour le théâtre, et puis pour la jeunesse, et pourquoi je publiais des textes indéfinissables chez de petits éditeurs alors que j’avais « la chance de travailler avec de gros éditeurs ». D’une manière générale le pourquoi m’épuise. J’aime le comment. Je n’ai jamais fait ces distinctions. J’essaye d’être avant tout écrivain. L’animation de rencontres et d’ateliers me permet de lire, car j’aime, pour ces derniers, y associer la découverte d’une littérature contemporaine plurielle et contradictoire, afin de susciter aussi des désirs de lectures. Le dessin, récréation que j’adore, me permet de raconter ce qu’est la vie d’un écrivain, en allant même

sans doute plus loin que ne le ferait un essai démonstratif, trop didactique. Sur les réseaux sociaux on trouve un personnage décalé, presque moi sans l’être vraiment, qui parle là aussi de littérature et de l’actualité du monde, mais dont on ne sait rien de la vie privée.

On retrouve dans *La Nuit du second tour* cette phrase pivot, déjà présente dans *Le démon avance toujours en ligne droite*³ : « *La vie n’est pas possible sans littérature*. » Dans les deux romans les personnages portent les mêmes prénoms. Que signifient pour vous ces correspondances ?

Comme je travaille avec plusieurs éditeurs et dans des genres variés, l’ensemble de ce que j’écris peut paraître extrêmement décousu, alors que pour moi il ne l’est pas. J’ai décidé, il y a longtemps déjà, de créer des passerelles entre mes livres. Tous mes romans jeunesse se déroulent dans le même immeuble, situé non loin d’un centre commercial, lieu d’une de mes pièces de théâtre, qui se retrouvera dans mon prochain roman... Dans *Incident de personne* et *Muette*, des scènes très proches se reproduisent, vues sous un angle différent... Des personnages d’un livre entendent parler d’histoires arrivées dans d’autres livres... Tout cela est très logique pour moi et j’ai l’impression que cela s’emboîte, s’ajuste parfaitement... à l’insu parfois sans doute de ma propre volonté.

Vous êtes aussi, je crois, un des rares à évoquer les conditions d’existence de l’écrivain en *Homo œconomicus*. Cela apparaît par petites touches dans vos carnets, vos fictions, vos commentaires. Une manière d’interroger la place qui lui est faite et d’amener les autres à le faire également ?

Par les ateliers d’écriture, pratique dont les enjeux me passionnent, j’ai rencontré un public différent du public littéraire, celui que le jargon administrativo-culturel appelle public « éloigné » ou « empêché ». Ceux qui pensent que la littérature ce n’est pas pour eux, que lire et écrire, ce n’est pas pour eux. J’ai travaillé avec des éducateurs, dans des hôpitaux psychiatriques, en prison, aussi dans des collèges et des lycées. Dans toutes ces circonstances, je me suis rendu compte du gouffre considérable entre le petit monde littéraire et la manière dont il est perçu à l’extérieur. Par exemple, sujet sur lequel j’aimerais écrire, l’écrivain est toujours représenté au cinéma soit comme un héritier soit comme un nanti, dans tous les cas, sans aucun problème économique dans l’existence. Normal alors pour beaucoup de penser qu’il vit dans une opulence certaine. Or, je crois qu’il faut expliquer cette réalité de l’écrivain, car la méconnaissance est grande, même chez ceux qui ont de l’instruction.

La Nuit du second tour est d’abord une réflexion sur la porosité entre le corps social et le corps humain. En même temps ce livre, publié aujourd’hui, s’il n’est pas la fiction politique que certains s’attendent à trouver, a des résonances politiques qui dépassent son propos principal. Quelle est votre perception de sa réception et des lectures qui en sont faites ?

Au risque de paraître naïf, je ne les avais pas du tout anticipées. Quand l’éditeur a décidé de le publier non loin des élections, j’ai commencé à comprendre comment son aspect politique pouvait constituer une fausse piste de lecture. J’ai accepté cette décision, que j’aurais pu refuser. Sa réception m’intéresse à plusieurs niveaux : certains le lisent pour ce qu’il est tandis que d’autres

y voient un pamphlet ou bien même un oracle. M’inquiètent maintenant ceux qui viennent me voir en attendant la parole d’un expert politique. Cela montre à quel point est recherchée la parole de quelqu’un, indépendamment de ses compétences à la donner. Je le savais mais là, je le touche du doigt ! Bien sûr, l’aspect politique faisait partie de ce dont j’avais envie de parler, mais ce livre n’est pas que cela. Je n’avais pas perçu non plus à quel point ces élections seraient un show médiatique permanent. Tout cela ajoute à la confusion et conduit à chercher dans la fiction des tentatives d’explication. Ces lectures réductrices me gênent, et je n’aime pas être réduit...

Vous avez publié récemment une Lettre ouverte au banquier séquestré dans ma cave depuis plusieurs semaines⁴ et vous travaillez depuis quelque temps déjà sur un livre plus ambitieux, dans sa forme et dans sa composition. De quoi s’agit-il ? Est-il dans une continuité ?

Cette *Lettre*, plutôt autobiographique – même si je n’ai pas de cave –, parle de notre désarroi et de ce que nous pouvons faire face à ceux qui ont le pouvoir. Avec ce livre en cours d’écriture, je me rapproche effectivement de cette *Lettre* et du journal dessiné, où le narrateur s’appelle Éric Pessan. J’y reprends la structure du *Quichotte*, en évoquant une fois encore, face au monde contemporain, un certain désarroi (*grand éclat de rire*), mais aussi la manière dont nous pouvons organiser nos vies en le mettant de côté et en cherchant des solutions par nous-mêmes. C’est aussi et surtout un livre qui parle de littérature, car ma lecture du *Quichotte* est que, loin d’être un vieux fou, par cette incarnation d’un personnage littéraire, il peut enfin vivre une vie beaucoup plus intéressante qu’en restant rentier dans un obscur village de la Manche.

Je lis alors à Éric Pessan la quatrième de couverture de *Parfois* je dessine dans mon carnet, longue liste, d’un subtil humour noir, des nombreuses raisons qu’un écrivain, quand il n’écrit pas, peut avoir de ne plus le faire ; liste qu’il conclut néanmoins en disant qu’il « garde – paradoxalement – l’espoir en la littérature ». Il me dit ne

pas avoir pensé à ce texte et que c’est bien de cela que parle son prochain livre. Je me dis alors moi aussi que tout cela est très logique et j’ai l’impression que tout cela s’emboîte parfaitement.



1. Éditions Albin Michel, 2017 (voir p. 47).
2. *Parfois, je dessine dans mon carnet*, éditions de l’Attente, 2015. Le titre de cet entretien est une phrase extraite de ce journal dessiné.
3. Éditions Albin Michel, 2015.
4. Éditions Le Réalgar, 2016.

Le 20 heures dans les camps (1993) : réseaux et échos politiques avec l’œuvre markérienne

Arnaud Hée

La cause est entendue, l’œuvre de Chris Marker est politique. Elle mêle des films plongés dans des présents brûlants (parmi d’autres : *La Sixième Face du Pentagone* coréalisé en 1968 avec François Reichenbach) et des films mémoriels et réflexifs – à ce titre *Le fond de l’air est rouge* (1977), doté du troublant sous-titre *Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*, fait figure de jalon. Le cinéma de Marker fonctionne comme un réseau vertigineux où circulent des questions politiques ; les engagements vigoureux prennent place dans des recherches formelles et un propos toujours complexe, souvent marqué par l’ironie. Les images politiques produites fondent aussi une politique des images : interrogation des modalités de fabrication ; recherche des conditions d’une production de formes émancipées et émancipatrices ; rôle du commentaire et du son dans la réception des films. *Le 20 heures dans les camps*^{*} (1994) synthétise à certains égards une manière markérienne de fonctionner en réseau, et d’inscrire, de façon polysémique, la question politique.

FAIRE LE VOYAGE

Le 20 heures dans les camps témoigne d’une attitude du cinéaste dont le fondement a été, une bonne partie de sa vie, de se rendre là où le présent crépitait et l’histoire était en train de se faire. Il s’agit d’une attitude déjà politique consistant à éprouver le monde en faisant le voyage, et à ce que ces voyages prennent, souvent, la forme de films (mais aussi de reportages photographiques). Cette veine a engendré notamment *Dimanche à Pékin* (1956), *Description d’un combat* (1960), *Cuba sí* (1961), émanations de périples en Chine, en Israël, à Cuba. Dans ces films pointent l’enthousiasme pour des expériences politiques neuves, ainsi qu’une jouissance liée au fait de les voir et de les représenter avec les moyens du cinéma. Mais en prenant l’exemple de *Dimanche à Pékin*, de multiples contrepoints s’immiscent. « *C’est la Chine comme au cinéma !* » s’emporte le narrateur enthousiaste. Ainsi, bien souvent, de façon sarcastique, le film se moque de son exotisme, de la part irréductible de fantasme dont il se fait le relais ; ainsi, faussement naïf, il semble interroger la difficulté à mettre en scène ce qui est déjà une représentation.

À la différence de ces films, *Le 20 heures dans les camps* documente une tragédie : l’effondrement de la nation yougoslave sous les coups de boutoir des nationalismes. Comme d’autres artistes et intellectuels, Marker sentit que quelque chose du mouvement de l’histoire européenne s’y jouait. Si bien qu’il s’y rendit plusieurs fois

et réalisa deux autres courts dans cette région : *Casque bleu* (1995) et *Un maire au Kosovo* (2000). Comme ceux-ci, *Le 20 heures dans les camps* fait état d’une situation, mais la fonction de témoignage est centrée sur une expérience audiovisuelle.

UTOPIES CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES

Le 20 heures dans les camps prend place dans le camp de Roska, à Ljubljana en Slovénie, une structure accueillant des réfugiés. Un atelier y fut mis en place, d’un point de vue logistique (le matériel vidéo) et financier, par l’association Cause commune ; il s’agit pour les réfugiés de produire et diffuser en son sein, quotidiennement, un journal télévisé. Un versant de l’œuvre markérienne résonne fortement ici, le cinéma militant fondé sur des expériences collectives. Le cinéaste fut au cœur de l’aventure des groupes Medvedkine, dont la naissance s’officialise suite à la projection mouvementée d’À bientôt j’espère, coréalisation de Chris Marker et Mario Marret, témoignage de la lutte des grévistes de Rhodia à Besançon en 1967. Montré dans un centre culturel, le film est mal reçu par les ouvriers, qui ne se reconnaissent pas ; certains regrettent des choix de montage, d’autres parlent d’un regard romantique, ou encore d’entomologiste. Chris Marker leur donne raison, répondant en substance que l’on ne peut exprimer réellement que ce que l’on vit. La démarche des groupes Medvedkine sera ainsi fondée sur le fait d’initier les ouvriers aux techniques du cinéma, de lier la prise de conscience et la volonté de changement à une praxis. Ce sont donc des communautés de cinéastes et de techniciens qui vont s’exprimer en s’appropriant les moyens cinématographiques ; un passage de l’autre côté du miroir se produit, on ne se contente plus des images des autres, on s’empare du médium pour assurer sa propre représentation.

Parmi les animateurs de l’atelier mis en place dans le camp de Roska, on note la présence de Théo Robichet, animateur de groupes Medvedkine, actif à Sochaux et Besançon, mais aussi au Chili, réalisant notamment, en collaboration avec Bruno Muel[?], *Septembre chilien* (1973). Si l’expérience des Groupes Medvedkine n’a pas perduré, l’esprit est en quelque sorte réactivé à Roska, à savoir la production (en passant par la réappropriation) d’images en s’emparant des outils audiovisuels afin de formuler une représentation en dehors de l’assujettissement par les formes dominantes. Il s’agit



Capture d’écran du film : *Le 20 heures dans les camps* / C. Marker

aussi de *faire en comprenant* et de *comprendre en faisant*. Ce sont ainsi des « sujets » de l’actualité – des réfugiés – qui produisent leur propre « sujet » d’actualité.

CHAÎNE DE FABRICATION DES IMAGES

Le 20 heures dans les camps est ainsi une évocation de cette chaîne d’information du camp. Le film imbrique deux récits : des témoignages où les participants formulent avec simplicité de tragiques destins et la restitution du processus de fabrication de ces informations télévisées. Une autre utopie markérienne pointe ici, laquelle animait aussi les groupes Medvedkine. Avant la formation de ceux-ci, Marker était allé présenter *Le Bonheur* (1935) d’Alexandre Medvedkine à des grévistes (à Besançon mais aussi aux chantiers navals de Saint-Nazaire) et évoquait à cette occasion les ciné-trains dont le cinéaste soviétique fut l’initiateur. En 1971, Marker réalisa *Le Train en marche*, témoignage de cette épopée où une locomotive et des wagons sillonnaient la jeune URSS, pourvus d’une armée d’opérateurs, d’un laboratoire de développement, de plusieurs stations de montage, d’un banc-titre, de projecteurs et d’écrans provisoires. Soit l’utopie d’un cinéma de combat perpétuellement en train de se faire (et de se projeter) à propos d’une révolution en construction. Si l’atelier journalistique du camp de Roska n’a pas l’ambition, démesurée, du ciné-train medvedkinien, une dimension utopique y est inscrite, avec comme fondement l’idée d’une unité audiovisuelle autonome et autosuffisante. Malgré sa forme élémentaire et plutôt impure, une émouvante beauté se loge dans *Le 20 heures dans les camps*, résidant dans la noblesse de l’amateurisme qui en émane : la conviction et la concentration lors de l’enregistrement d’une voix, la méticulosité d’un caméraman pour faire le cadre, etc. Ce système de résonances entre *Le 20 heures dans les camps* et l’ensemble de l’œuvre de Marker s’apparente à un es-

saimage de sa propre pratique au sein de cet atelier – lui-même devenant à partir des années 1980 une sorte d’ermite entouré de machines dans son laboratoire vidéo-informatique. « Le présent, c’est déjà du passé », entend-on dans *Dimanche à Pékin*, et il s’agit bien ici de convoquer les moyens audiovisuels non pour figer le présent mais pour façonner une mémoire de celui-ci. Il règne aussi dans cet atelier une atmosphère un brin flibustière puisque l’on repique allègrement les images des chaînes d’information du câble. Or on sait combien Chris Marker s’est intéressé aux images des autres, au fait de remonter des images, de ré-énoncer plutôt que d’énoncer lui-même. Il met ainsi en valeur la fiction contenue dans toute image, autant à la prise de vue que dans son organisation en un récit – en témoigne suprêmement la supercherie que constitue *L’Ambassade* (1973). Ici, les membres de l’atelier mettent en œuvre une politique des images, ils se les approprient, les déplacent de leur sens initial par le (re)montage et l’écriture d’une voix-off, comme autant d’actions émancipatrices.



1. Film disponible chez Arte Vidéo avec *Casque bleu* et *Un maire au Kosovo*, sous l’intitulé « La Trilogie des Balkans ».
2. On peut lire le beau témoignage de Bruno Muel dans « Les riches heures du groupe Medvedkine », *Images documentaires*, n° 37-38, 1^{er} et 2^e trimestre 2000, pp. 15-36.

Arnaud Hée est critique de cinéma, membre du comité de sélection du festival Cinéma du réel à Paris, enseigne l’analyse et la culture cinématographique à la Fémis et intervient dans les réseaux d’éducation à l’image.

□ L'IMAGE MANIPULÉE

« Ce n'est rien, une image »

Marie José Mondzain / *Propos recueillis par Christophe Dabitch*

La philosophe Marie José Mondzain est spécialisée dans l'étude du rapport aux images. La place du spectateur est pour elle une question politique et dans son dernier livre, après l'expérience de Nuit debout, elle entend se réapproprier le terme de « radicalité » aujourd'hui confisqué pour un usage unique¹.

Christophe Dabitch – Plutôt que de parler d'images, vous évoquez les « opérations imageantes ».

Marie José Mondzain – Les opérations imageantes ne recouvrent pas que le régime visuel. Il y a des images mentales, des images littéraires, des opérations imageantes autour du sonore et de la musique. C'est ce qui chez tout sujet précède dans la constitution subjective les opérations langagières, qui leur ouvre la voie, qui permet d'accéder à la création imaginaire, à une vitalité imaginaire. Il y a un déploiement dans le champ visuel de ce qu'on appelle des images et par tradition, ce mot a été fortement orienté sur les opérations visuelles. Les arts visuels ont été convoqués au nom des images pour parler des opérations imageantes et il va de soi que toutes les productions audiovisuelles relèvent du vocabulaire dit des images. Dans son travail sur le cinéma, Serge Daney avait fortement distingué l'industrie de production audiovisuelle de l'art de montrer. Il réservait le nom d'image à l'art de faire voir, de faire entendre, de faire aimer, de faire comprendre, etc. Il s'agit d'ouvrir le champ de la liberté sensible chez chacun d'entre nous.

Comment décrire les images qui ne relèvent pas de cette approche ?

La production audiovisuelle, tout ce qui relève plutôt des industries et de plus en plus du marché, fait plus appel aux désirs pulsionnels du spectateur et aux opérations marchandes qu'à son énergie libre. Une grande œuvre peut provoquer chez le spectateur une rencontre émancipatrice du regard, c'est une opération complexe dans le registre émotionnel. Ces rendez-vous parviennent à émouvoir et à mouvoir. Guy Debord a eu une intuition parfaitement juste avec *La Société du spectacle*. Il a saisi et dénoncé ce qui du capitalisme a fait de l'image un instrument d'asservissement, de conditionnement et de communication dans le marché. Propagande, vente et achat. Les publicitaires les plus talentueux sont ceux qui justement négocient de façon subtile la dimension esthétique, un plaisir libre, avec celle d'une information asservissante. Mais quand on voit les régimes de publicité aujourd'hui ou ceux de propagande politique pour la présidentielle, c'est d'une indigence visuelle affligeante. On vend les gens et les idées comme on vend des produits. Tout ça devient « marrant », l'image ne relève que du divertissement mercantile. On retrouve la même chose dans les gestes cinématographiques entre gestes d'art ou geste télévisuel, dans l'usage des écrans et des images comme sur Internet. Il circule des choses extrêmement médiocres comme d'autres tout

à fait intéressantes. Il faut vraiment une éducation du regard pour saisir ces dimensions, dès la maternelle. J'ai écrit un livre : *Qu'est-ce que tu vois ?* avec des enfants de primaire. C'était extraordinaire. C'est eux-mêmes qui disent qu'apprendre à voir, c'est apprendre à parler.

Vous écrivez que la place du spectateur est une question politique.

Strictement. La place du spectateur m'indique nettement le degré de liberté que celui qui fait voir veut construire ou solliciter dans l'adresse qu'il fait au regard d'un autre qu'on appelle le public, le spectateur, etc. Quelle énergie émancipatrice est libérée par la vision ou l'écoute d'une œuvre ? C'est décisif. La question du cadre, du montage, de la place de la caméra sont des décisions politiques, comme la construction du hors-champ. Par décision politique, je parle de la liberté, du pouvoir ou de la puissance d'agir libérés chez celui à qui on s'adresse, ou pas.

Concernant les images d'horreur ou de terreur qui circulent, à propos du 11 septembre 2001, vous dites que le réel est devenu une performance.

En soi, le 11 Septembre aurait pu être assimilé à un accident d'avion. Pourquoi cela a pris cette dimension emblématique dans l'imaginaire collectif ? Parce que c'est un véritable coup de génie de la part de ceux qui l'ont organisé. Je ne rends pas hommage évidemment mais c'est coup de génie au sens où Stockhausen l'a vu. Ils ont construit le spectacle emblématique, faire tomber la tour du commerce dans le pays qui avait amené la guerre chez eux. C'est une concentration de significations. Le schéma du terrorisme kamikaze y est inscrit en effet d'annonce : désormais, on va vous faire ce que vous nous avez fait. En pire. Vous faites le plus grand mal en ayant le souci de sauver vos vies, on vous fait du mal en n'ayant plus ce souci. On est prêts à crever pour vous faire crever. C'est une sorte de scène primitive de ce qui se passe depuis plus de quinze ans. Le noyau détonateur a été la guerre en Irak mais c'est l'aboutissement, depuis les accords Sykes-Picot, d'un enchaînement d'exploitations, d'humiliations, de guerres, d'enjeux économiques et de phénomènes de colonisation. Comme une pièce de théâtre annonciatrice. La guerre est déclarée entre l'Orient et l'Occident, entre les cultures, etc. C'était ce que racontaient les néoconservateurs aux États-Unis. L'esclave a dépassé le maître.

Vous écrivez que « l'extrémisme se fait bourreau dans la langue de ses maîtres ».

On a dit que c'était comme Hollywood et des gens se sont même demandé si les films de Hollywood avaient influencé. Oui et non. Ces films ne faisaient que construire le lexique dans lequel ils voulaient déclarer la guerre au monde. Avec cette culture de la catastrophe dans laquelle le plus fort, l'Américain, gagne. Et si c'était le contraire ? En l'état actuel des choses, personne n'a gagné, c'est une paralysie généralisée. Pour Daesh, je ne suis pas d'accord avec l'analyse de Jean-Louis Comolli les présentant comme ayant pris l'initiative d'une crise tout à fait singulière dans le cinéma. Non, ils n'ont rien inventé. Le cinéma n'a fait que montrer des exécutions capitales. Dès le début, il y a eu cette fascination. Non seulement c'était comme en place de Grève en 1789 mais on pouvait garder, regarder et re-regarder. Il y a une fascination anthropologique pour cela.

Que produisent ces images d'horreur sur le spectateur ?

Si le spectateur les voit par hasard et les refuse, ce sera une répulsion, une angoisse, une terreur, ce que le terrorisme cherche à produire. Inversement, d'un point de vue métapsychologique, dès qu'il y a de l'angoisse, il y a en même temps une fascination et une addiction à la violence. Chez ceux qui cherchent à attraper les images de Daesh avant qu'elles soient interdites, il y a une fascination et donc de la jouissance. C'est une érotisation et une pornographie du pire. Voir l'interdit, la transgression, y assister sans la culpabilité d'en être l'acteur et en s'imaginant en jouir tout en étant à l'abri. Cette consommation est très pulsionnelle. Comme l'effet de répulsion peut avoir un effet négatif, tout cela est envoyé à des rythmes de plus en plus accélérés qui font que l'on n'a pas le temps de prendre conscience du caractère pornographique ou sadique de certaines situations ni de la jouissance. On est déjà passé à autre chose. Tout cela se dépose inconsciemment. Ensuite, on ne comprend pas, quand il y a une scène de violence dans la rue, que personne ne bouge. C'est une paralysie parce qu'on est cautérisé par rapport au pire. C'est pour cela que je parle de confiscation du temps. La patience et la décélération sont capitales.

Concernant la censure, vous écrivez qu'il est « plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser ».

Le combat politique consiste à se battre pour qu'il y ait une vraie éducation du regard. Cela suppose de prendre en charge très sérieusement un enrichissement du langage. Plus on peut nommer de choses dans ce qu'on voit, plus on a les moyens de construire un jugement sur ce qu'on voit.

Est-ce que vous croyez à la guerre des images, dont on parle beaucoup ?

Il y a des guerres de communication. Ce ne sont pas les images qui sont en guerre. Les pauvres images ne peuvent rien ; ce n'est rien, une image. Mais à partir du moment où vous la chargez de



Marie José Mondzain - Photo : Judith Baudinet, 2015

discours de communication et que vous en faites un usage balistique, l'image peut devenir une arme, bien sûr. Cela suppose déjà qu'elle est construite selon des critères que les gens de la publicité connaissent parfaitement, selon les mécanismes de fascination et de répulsion. Le nazisme a été l'antichambre de tout cela.



Lire l'entretien intégral sur : <http://eclairs.aquitaine.fr>

Bibliographie sélective

L'image peut-elle tuer ? Bayard, 2002.
Le Commerce des regards, Seuil, 2003.
Homo spectator, Bayard, 2007.
Qu'est-ce que tu vois ? Gallimard, 2008.
Confiscation, des mots, des images et du temps, Éditions Les liens qui libèrent, 2017 (voir p. 47).



Pierre Carles - Photo : Cyrille Choupas

Attention danger images !

Pierres Carles / *Propos recueillis (extrait) par Mélanie Simon-Franza et Cyrille Choupas pour la revue Ballast**

Si certains diront de lui qu’il est un dénonciateur, Carles répondra que ce n’est pas lui qui dénonce, mais ses images. Ce qu’il souhaite avant tout, c’est montrer une réalité qu’il juge mal cadrée. De Pas vu, pas pris (1998) à On revient de loin (2016), les documentaires de Carles donnent à penser autrement les jeux de pouvoir et de domination de nos sociétés, tout en laissant s’exprimer les minorités et leurs alternatives.

Mélanie Simon-Franza et Cyrille Choupas – Dans vos premiers films, vous mettez à nu les structures médiatiques en montrant les coulisses des médias dominants, des images « volées » ou « pas vues »...

Pierre Carles – Je vous arrête... en réalité, il y a peu d’images « volées » dans mes films. En revanche, dans mes premiers reportages ou enquêtes, ce que j’ai pointé du doigt, c’est l’hypocrisie de la télévision, qui prétend être libre de tout raconter notamment sur les hommes de pouvoir et qui vante les mérites de la transparence sans se l’appliquer. La discussion « off » entre Étienne Mougeotte et François Léotard¹ censurée par Canal+, et qui fut à l’origine de mon premier long-métrage *Pas vu pas pris*, montrait bien cela. Pas question pour la chaîne dite « insolente » du paysage audiovisuel français de donner à voir la proximité entre un patron de média et un homme politique influent. En revanche, aucun problème pour filmer en caméra cachée les trafics des petits dealers, les paumés des sectes ou pour laisser les faibles, les

pauvres, les dominés, étaler leur intimité dans certains reportages. Je ne suis pas forcément pour tout montrer à l’écran. Mais lorsqu’on survalorise les « coulisses » ou que l’on affirme que rien ne doit rester hors champ, il faut aller jusqu’au bout de cette logique, sinon ce n’est pas cohérent. Ne cherchez pas cependant une philosophie du *off* dans mes films. L’image est « pauvre », elle est la plupart du temps réductrice. Il ne faut pas croire que, lorsque la caméra a cessé de tourner, le masque tomberait et surgirait alors une sorte de vérité, un « pour de vrai », qu’on réussirait à saisir en caméra cachée à l’aide de ruses ou de subterfuges.

Peut-on parler de votre travail de création comme d’un travail de contre-image ?

J’assume le terme « contre » qui peut à la fois signifier « en opposition » mais aussi « tout près de ». J’ai fait des films « contre » Pierre Bourdieu ou « contre » Georges Bernier (alias le professeur Choron), soit au plus près d’eux. Mais j’ai aussi fait des films « contre » des représentations dominantes, pour combattre

ce qui me semblait être des clichés dans tout un tas de domaines. Quand, avec Georges Minangoy, je réalise un film sur Action directe² (*Ni vieux, ni traîtres*), il s’agit de donner une version de l’histoire de ce groupe armé, différente de la version officielle, celle ressassée par la télévision. Que racontait cette version ? Que des dingues et des décérébrés avaient commis d’ignobles assassinats dans les années 80 en France. [...] Nous avons donc essayé de faire entendre un autre son de cloche en donnant la possibilité à certains membres d’Action directe d’expliquer pourquoi ils avaient commis des attentats. [...] Contrairement aux reportages télé, nous ne présentions pas les « terroristes » comme des fous furieux mais comme des êtres humains, comme des gens doués de raison. Ça ne signifiait pas pour autant qu’on adhérerait à leur position sur la lutte armée, mais au moins, pouvait-on entendre leur point de vue resté inaudible jusque-là. [...]

Autre exemple : le documentaire que je tente de réaliser depuis plusieurs années sur le conflit armé en Colombie. Il s’agit de raconter l’histoire de la guérilla des Farc³, le plus vieux maquis communiste de la planète, sans pour autant condamner d’emblée. Dans les années 2000, les Farc étaient généralement considérés comme des monstres ou des criminels parce qu’ils avaient enlevé la « sainte » Ingrid Betancourt⁴... On peut voir les choses ainsi, mais ce serait bien aussi de savoir que les Farc sont au départ un maquis d’autodéfense paysan. C’est-à-dire une organisation politico-militaire qui se bat depuis les années 60 pour une meilleure répartition des terres dans un pays très inégalitaire. [...]

Vos films ont eu un impact, ne pourrait-on pas dire que vous faites également de la propagande ?

Oui, il ne faut pas le nier, et c’est quelque chose que j’ai mis du temps à comprendre. [...] Il n’y a pas de scrupules à faire de la propagande, dans le sens de propager des idées minoritaires, celles des points de vue de dominés. J’espère toutefois que nos films laissent un peu plus libre le spectateur que certaines œuvres propagandistes traditionnelles, qu’ils sont moins contraignants que certains programmes de télévision... [...]

Dans *Attention danger travail*⁵, les discours de « déserteurs du marché du travail », comme on les qualifiait, divulguaient là encore une forme de propagande, au sens de « propager » un discours sans qu’il puisse être contesté. Il nous semblait important de donner la possibilité à ces contestataires de la guerre économique d’exprimer leur point de vue. Et pas question de redonner la parole à ceux que l’on n’entendait que trop, à savoir les représentants du patronat, le Medef, des chroniqueurs économiques de la radio ou du petit écran... [...]

Quand je réalise un portrait plutôt admiratif du sociologue Pierre Bourdieu ou du professeur Choron (avec Éric Martin), clairement, on ne se préoccupe pas de donner la parole aux détracteurs de Bourdieu ou de Choron. On cherche d’abord et avant tout à permettre aux voix de ses deux-là de se faire entendre. Rien ne s’oppose à ce que, dans un deuxième temps, d’autres procèdent au travail critique et critiquent même éventuellement notre boulot. Mais nos films n’ont pas du tout la même exposition que les JT ou les émissions de Pujadas, ils ne passent pas à la télévision et donc n’ont pas la même influence. Il n’y a guère de risque que notre point de vue devienne hégémonique.

En fait, le fond du problème dans cette affaire, c’est ça, c’est l’hégémonie d’un point de vue : l’hégémonie du point de vue du pouvoir politique, la plupart du temps sous influence du pouvoir économique, et dont les médias se font porte-parole. [...]

Vous considérez-vous comme un cinéaste militant ?

Le terme « militant » permet d’étiqueter les personnes, c’est un qualificatif qui vise souvent à dénigrer ou à relativiser notre travail et au final, à justifier le fait qu’il ne puisse pas passer à la télévision, puisque donné comme partisan. Mais qui n’est pas militant ou partisan ? Ceux qui présentent le journal télévisé ne militent-ils pas pour imposer une vision du monde, la leur ? Ils cherchent à imposer leurs idées sur la mondialisation, le libre-échange économique, l’extension du domaine de la prison et de la police pour régler des problèmes avant tout sociaux. Eux aussi se comportent comme des militants.

[...] On peut dire que mes films sont militants, mais il y a grosso modo deux types de films militants : les films « militants-militaires », c’est-à-dire ceux qui voudraient que les spectateurs marchent au pas, comme c’est le cas des films de Michael Moore. Ils nous dictent comment voir les choses, comment les penser. J’espère que les films que je réalise ou coréalise avec d’autres compagnons ne sont pas des films militants-militaires. On essaie de fabriquer des films plus « libertaires » qu’« autoritaires ».

Merci Patron, de François Ruffin, c’est un film « militant-militaire » ?

Oui, car il laisse assez peu de place au spectateur. C’est un film qui réunit beaucoup de monde mais qui n’est pas très intéressant par rapport au parcours que l’on fait en tant que spectateur. On n’en ressort pas en se posant un certain nombre de questions, en cogitant. Il ne favorise pas l’esprit critique. [...] Peut-être que, pour attirer du public, il faut faire ce genre de film, des films communions, comme *Demain* par exemple. C’est un film écolo qui nous raconte qu’il suffit d’étendre les expériences alternatives et écologiques comme s’il n’y avait pas de rapports de force dans le monde, comme s’il n’y avait pas de multinationales prêtes à tout pour faire du profit. Il suffirait d’étendre les expériences sympathiques et alternatives à l’ensemble de l’humanité pour que tout aille au mieux dans le meilleur des mondes. C’est d’une naïveté consternante. C’est un bon exemple de film communion, et qui a fait plus d’un million d’entrées.



* www.revue-ballast.fr

1. François Léotard : homme politique français, il fut député du Var, maire de Fréjus, ministre de la Culture (1986-1988), ministre d’État et de la Défense (1993-1995).
2. Action directe : groupe armé rallié à la doctrine anarchiste et au communisme pendant les années de plomb.
3. Farc : les Forces armées révolutionnaires de Colombie/Armée du peuple représentent la principale guérilla en Colombie.
4. Femme politique colombo-française qui a été l’otage des Farc pendant six ans.
5. Film documentaire de Pierre Carles sorti en 2003.

La chasse aux conspiris

Thomas Huchon / *Propos recueillis par Christophe Dabitch*

Sur Spicee.com, site payant sans publicité de reportages audiovisuels, Thomas Huchon anime entre autres « Conspi Hunter », une rubrique de décryptage et de dénonciation didactique des réseaux de conspirationnistes et des faux qui sèment le doute.

Christophe Dabitch – Dans votre parcours journalistique, comment en êtes-vous arrivé à vous intéresser à la « complot-sphère » ?

Thomas Huchon – Je travaille d’habitude sur les vrais complots qui doivent être dénoncés et enquêtés, notamment par les journalistes. C’est notre métier. Les vrais complots ont fait l’histoire, comme celui de la CIA contre Salvador Allende sur lequel j’ai travaillé dans les années 2000. Aujourd’hui, par un retournement un peu bizarre, des gens dénoncent des faux complots et il ne faudrait pas demain que ce soit les faux complots qui fassent l’histoire. En m’intéressant à l’extrême droite à cette époque, j’ai compris que ce qui lie toute cette idéologie sur Internet est à la fois politique et culturel, avec une utilisation de l’humour ou de la provocation, et que cela dépasse complètement le cadre de l’extrême droite tout en véhiculant une bonne partie de ses idées. Au moment de l’affaire Dieudonné, je me suis rendu compte que tout un tas de gens qui veulent répondre à la place des « savants et des sachants » avaient un avantage stratégique parce qu’ils avaient très bien compris comment fonctionnait la machine technique Internet. Quand on pose une question à Google, c’est bien souvent les conspirationnistes qui répondent.

Quelles sont les caractéristiques de cette complot-sphère ?

Un rejet de toute forme d’institution et d’autorité émanant de la démocratie qui est pour eux dévoyée puisque tout est factice. Les gens qui consomment beaucoup ces contenus n’ont souvent pas obtenu la place sociale qu’ils estimaient mériter. Ce petit monde est « viriliste » et antiféministe avec une forme de populisme exacerbé. Pour eux, on nous ment, on nous cache quelque chose et derrière les décisions politiques et économiques, il y a toujours un petit groupe qui se tire la part du lion.

Comment se compose un complot-type dénoncé dans cet univers ?

C’est assez simple, c’est de la propagande. Si on reprend le début de l’URSS, le début du parti nazi ou d’autres régimes, on retrouve toujours la même logique. À partir d’un événement d’actualité réel, l’interprétation et les responsabilités dans la faute commise

sont complètement dévoyées et détournées. Pour que ça marche, on accumule un peu de vrai, de l’invérifiable et de l’improbable. L’absence de preuves est la preuve que le complot a réussi. Il faut juste ne pas se tromper dans les proportions.

Est-ce que le 11 Septembre est un événement fondateur pour une nouvelle complot-sphère liée au développement d’Internet ?

Cet événement géopolitique a marqué notre siècle, il a entraîné en lui-même un bouleversement, un changement dans la société et dans la perception du risque terroriste. Comme les théoriciens du complot ont un petit problème avec l’Amérique, tout ce qui touche au pouvoir américain sert d’épouvantail. En l’occurrence, le pouvoir américain a perdu mais en fait, d’après eux, il a gagné parce qu’il serait capable d’organiser des choses comme ça. C’est la concomitance entre cet événement et le développement technologique et commercial d’Internet qui a permis une nouvelle expansion de la complot-sphère.

Vous avez fabriqué un faux complot sur Spicee et montré qu’il y a dans cette complot-sphère des sites qui relaient sans vérifier et qui en accélèrent la diffusion.

Notre objectif n’était de faire du *buzz* mais de surveiller *in vivo* cet univers dématérialisé sur lequel on avait assez peu d’informations. Les conspiris sont tombés dans le panneau. Ils ont récupéré ce contenu sans vérification pour en faire une arme de plus dans leur arsenal idéologique, comme avec d’autres contenus. Ce sont des sites très bien référencés, qui bénéficient de puissants réseaux de diffusion parallèles via les réseaux sociaux ou les chaînes de mails.

Cela fonctionne en miroir de l’univers médiatique et journalistique.

D’une certaine manière, ces gens-là ont décidé de nous singer et de nous copier tout en expliquant que notre métier est nul.

En faisant ce travail de dénonciation et décryptage, à qui vous adressez-vous ?

Il y a deux blocs aux extrémités de l’échiquier : d’un côté les rationalistes qui ne croient pas aux théories du complot et de l’autre côté ceux qui y croient dur comme fer. Ce que l’on fait ne



Thomas Huchon - Photo : Aurélien Journez

sert ni d’un côté ni de l’autre. Mais entre les deux, 80 % de la population est indécise. C’est à eux qu’il faut parler. Comme le dit le sociologue Gérard Bronner, il faut créer des digues pour les indécis parce que ce ne sont pas des fous mais juste des indécis qui se posent des questions. L’immense majorité des jeunes de moins de 25 ans est par exemple un terreau un peu fertile. Ils ne sont pas complotistes dans leur tête mais ils s’informent majoritairement sur Internet alors qu’on ne leur a pas appris à s’informer sur Internet. Ce n’est pas pareil de lire *Le Journal des enfants* et de taper Google actualités. Il faut d’autres réflexes, il faut vérifier certaines choses.

Cela arrive dans un climat général de scepticisme ?

On est dans un monde où tout est un peu bizarre. On peut rire de tout, écrire n’importe quoi sur les réseaux sociaux, le Twitter, etc. Les frontières ont bougé, elles sont moins établies, on affirme que les journalistes ne disent pas vraiment la vérité parce qu’ils appartiennent à des grandes sociétés et des corporations, etc. Bien sûr, il y a 5 % des journalistes qui sont un peu des salopards et qui ont vendu leur âme mais il y en a 95 % qui travaillent comme des chiens avec des salaires de misère. Ce serait quand même pas mal de reconnaître leur travail ! Quand je vois dans les enquêtes du Cevipof¹ que seulement 22 % des Français croient la presse et qu’ils ne sont que 30 % à croire les politiques, j’ai envie de me pendre.

Vous n’êtes pas épargné sur Internet, vous êtes présenté comme un pur produit du système et des médias tels qu’ils sont dénoncés.

Je suis même juif et reptilien, c’est quand même sympa... Pour le dire de manière élégante, nous n’avons aucun espoir de convaincre ces gens de quoi que ce soit par notre travail.

Il y a des initiatives pour lutter contre les faux, une surveillance journalistique organisée avec Facebook ou Google par exemple.

Visiblement, ces multinationales américaines ont pris conscience de quelque chose, tant mieux. Mais je ne crois pas du tout qu’ils vont changer car leur intérêt économique, le seul qui compte pour eux, est d’avoir des contenus. Pour Google, Facebook ou Twitter, un contenu = un contenu. Mais l’égalité ce n’est pas 5 minutes pour Hitler et 5 minutes pour les juifs... Ils refusent en fait le rôle de médias qu’ils sont devenus à coups d’algorithmes et de développements technologiques. Ils en refusent la responsabilité même s’ils l’ont et qu’ils le savent. Je ne crois pas à l’initiative de Facebook, au First Draft de Google qui fait de la communication avec les directeurs de journaux. Les journalistes sur le terrain savent que c’est n’importe quoi.

Comment se pose la question de l’interdiction et d’une forme de censure par rapport à ces contenus ?

On est pour la liberté d’expression, ces gens-là peuvent s’exprimer mais en France il y a des lois. Il faut que la loi soit respectée, c’est tout. Les diatribes antisémites, homophobes, les appels au meurtre, au djihad, la décrédibilisation, le harcèlement ciblé etc., c’est simplement interdit. Il ne faut pas attendre quoi que ce soit de ces plateformes pour nous protéger. Elles ne le feront pas.

Leurs procédures internes sont très longues et ils ont besoin de gens qui font des tweets. Ceux qui vous injurient font vingt fois plus de tweets que vous et pour Twitter, c’est génial. Il y a une posture angélique que je trouve de plus en plus désagréable de la part de ces multinationales qui n’ont en fait qu’un intérêt financier. Marc Zuckerberg pleure après l’élection de Trump mais au mois d’août 2016, Facebook a décidé de supprimer les éditeurs de contenus en interne pour les remplacer par des algorithmes. Deux jours après, le Top ten sur Facebook était un faux complot qui disait que la présentatrice vedette de Fox News était un soutien caché d’Hillary Clinton. C’était l’article le plus partagé et recommandé par Facebook à ses utilisateurs. C’est comme si vous disiez à vos enfants que tout allait être décidé par un algorithme. Ce n’est plus un humain qui décidera s’il a le droit de sortir ou non, c’est l’algorithme qui le fera en lui disant : hey, t’assumes ! Ben non, c’est pas ça la vie.



www.spicee.com

1. Cevipov : Centre de recherches politiques de Sciences Po, associé au CNRS : www.cevipof.com

Images de révolution et censure politique

Laurent Garreau

Les événements historiques sont une source d’inspiration artistique à mi-chemin entre fidélité documentaire et imagination créatrice. De ce fait, le point de vue de la censure sur ces images, à portée authentique et probante, nous place devant les enjeux de la politique, de la propagande et de la manipulation des masses, sur la base de fondements historiques. Parmi ces thèmes de l’histoire, au cœur des savoirs scolaires, la question des révolutions est centrale et elle s’avère d’une grande fécondité dans la compréhension de la posture soixante-huitarde, selon laquelle il serait désormais interdit d’interdire, éventuellement...

Filmer une quasi-révolution

En France, Mai 68 fut un moment révolutionnaire, dans ses manifestations concrètes comme dans ses intentions. Rétrospectivement, on admettra qu’on ne peut pas parler de révolution au sens étroitement politique du terme. C’est donc somme toute assez normal que le cinéma porte trace d’un esprit révolutionnaire des mentalités qui n’a que peu à voir avec les vraies révolutions sociales et politiques. Ces révolutions-là sont artistiques et culturelles. Elles introduisent le remue-ménage nécessaire à la réconciliation du peuple avec ses dirigeants. Tous les débats entretenus dans les groupuscules d’inspiration et de vocation révolutionnaires qui ont cru en leur heure, à ce moment-là, ont rapidement perdu de leur acuité et de leur impact du point de vue politique et idéologique. À ce titre, des bouleversements comme Mai 68 s’avèrent rétrospectivement poétiques, à défaut d’être politiques. Mais ils sont aussi très importants. Il peut y avoir de la révolte dans l’air sans une once de révolution. Cette révolte était dirigée contre l’ordre social établi. On n’en était pas à contester le pouvoir exécutif en place.

Les révolutions politiques peuvent donc être déconnectées des révolutions culturelles et sociales. La représentation des révolutions est une affaire de double point de vue. Le point de vue esthétique peut être indépendant du point de vue politique. Il peut aussi être inspiré ou travaillé dans la perspective idéologique qui caractérise le point de vue politique. *Grands soirs et petits matins* de William Klein est un montage d’archives soixante-huitardes. Le film montre des séquences tournées de la même manière que nombre de sujets télévisés. Remarquable montage dans lequel on peut entendre des interventions comme celle d’un jeune qui commente son arrivée au lycée de Rennes en ces termes : « D’abord, nous sommes arrivés au lycée de Rennes. On a demandé justement s’il existait une commission étudiante-ouvrier-paysan. Or il faut bien dire qu’au lycée de Rennes, c’est vraiment... la grève ; ils occupent les locaux mais ils se vautrent sur les pelouses, ils jouent aux échecs et ça s’arrête là... »

Laurent Garreau



Censure et propagande : la révolution sous surveillance

On est donc bien loin de la redoutable efficacité de la propagande à l’œuvre dans *Octobre* de Sergueï Eisenstein et de Grigori Aleksandrov. Là, rien n’est laissé au hasard et chaque scène, voire chaque plan, est conçue pour avoir le maximum d’impact sur les masses. Ainsi, la seule allusion à Trotski autorisée par le régime stalinien sera celle qui le dessert. La censure coupa toutes les autres séquences avec Trotski, à l’exception de cette séquence. Décalée dans *Grands soirs et petits matins*, au millimètre dans *Octobre*, entre le point de vue esthétique et le point de vue politique, la convergence est tout à fait courante dès lors qu’on s’attarde sur des angles de vue d’une caméra pour souligner tel portrait de Mao Zedong (*Platform* de Jia Zhang-ke...), du duc d’Orléans (*L’Anglaise et le Duc* d’Éric Rohmer...) ou d’António Oliveira de Salazar (*Capitaines d’avril* de Maria de Medeiros...).

Le recul historique et la distance géographique qui atténuent la censure

Le film *La Chinoise* de Jean-Luc Godard décrit l’impact du *Petit Livre rouge* de Mao sur la jeunesse française en 1967. Par là même, il témoigne de cette influence de la révolution culturelle chinoise en France et exprimée par les mots de Mao repris dans le film : « La révolution n’est pas un dîner de gala. Elle ne se fait pas comme une œuvre littéraire, un dessin ou une broderie. Elle ne peut s’accomplir avec autant d’élégance, de délicatesse et avec autant de douceur, d’amabilité, de courtoisie, de retenue, de générosité d’âme. La révolution, c’est un soulèvement, un acte de violence, par lequel une classe en renverse une autre. » Ce surgissement de la parole maoïste introduit la rupture politique et esthétique que Godard appelle de ses vœux. Cette imbrication du politique et de l’esthétique peut s’illustrer par l’extrême politisation des *Cahiers du cinéma*, sous influence maoïste de 1969 à 1973. Dès lors, les désillusions et les doutes assiègeront les anciens soixante-huitards, les intellectuels des *Cahiers* comme des militants qui, en mai 68, ont vécu leurs premières heures d’insurrection. Dans *Mourir à trente ans*, Romain Goupil raconte l’enthousiasme de leur engagement lycéen dans le mouvement de la Jeunesse communiste en 68, puis les doutes et désillusions qui assailliront Michel Recanati, jusqu’à son suicide en 1978. Le réalisateur a éprouvé un besoin existentiel de se repencher sur cette aventure qui représentait à ses yeux dix années de compagnonnage, de camaraderie et de fraternité : « En retournant dans son appartement, dit-il en voix off sur des images prises du métro aérien, j’ai retrouvé tous les documents, toutes les notes de Michel, précises, complètes, classées, les résumés des exposés des réunions du comité central de la direction parisienne du bureau politique. » Pour son film sur la Révolution française à ses pires heures, Éric Rohmer a innové en voulant montrer le parcours de son héroïne dans Paris, révélant ainsi la topographie de Paris à

l’époque de la Terreur. Par exemple, pour la place de la Concorde, la place Louis-XV à l’époque, tous les éléments ont dû être rapprochés les uns des autres, pour qu’on les voie d’emblée dans leur ensemble.

La dimension esthétique de la révolution en images

Mais le motif révolutionnaire peut être le vecteur d’une innovation plus radicale que ces performances techniques. Pendant un quart de siècle, le film *La Révolution n’est qu’un début*. Continuons le combat de Pierre Clémenti est resté oublié. Il a été réalisé entre Paris et Rome en mai-juin 68 et il est formellement différent de ce qui a circulé comme images soixante-huitardes et repose sur un travail à même la pellicule. Par le montage ou la surimpression, il appuie sur ces oppositions entre violence et protection. Les mots clés de son message révolutionnaire jaillissent du fond de l’écran comme un feu d’artifice. Par ces contrastes et oppositions, le spectateur navigue en eaux floues entre l’album de famille et le cinétract soixante-huitard, ce qui confère une indéniable originalité au traitement filmique de la révolte. Sur un mode plus satirique, l’héroïne du film *The Raspberry Reich* de Bruce Labruce assène à longeur de pellicule le slogan « *The Revolution is my boyfriend* » pour lutter contre l’hétérosexisme bourgeois et imposer à ses compagnons d’armes une révolution personnelle homosexuelle. Usant du slogan et du message subliminal d’une manière assez proche de celle de Clémenti, le film puise son inspiration dans le modèle des actions de la Bande à Baader, adeptes de la guérilla urbaine que l’on sait.

Les aléas de la censure politique

La censure tient le scandale en horreur. Politiquement, elle est bien obligée de composer avec les représentations historiques du politique, sous risque d’être dénoncée comme une atteinte à la liberté d’expression, d’opinion, de création mais aussi à la connaissance historique. Pour autant, dans les critères que l’on voit à l’œuvre dans les appréciations de la censure, la forme, la composition et les contenus des images ont toujours constitué des paramètres importants pour atténuer ou renforcer la portée et l’impact de ces images dérangeantes du politique.



René Ferracci - Affiche du film *La Chinoise* de Jean-Luc Godard - Photo : Adago Paris



Laurent Garreau est docteur en cinéma, chargé de mission formation au Clémi (Centre de liaison de l’enseignement et des médias d’information), un service du réseau Canopé. Chercheur associé au département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France de 2006 à 2008, il a exploré les fonds de la censure cinématographique aux Archives françaises du film pendant plusieurs années. Il est l’auteur de : *Les Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)* au PUF (voir p. 47).

IMAGES TRANSMISES



Atelier « Pris sur le vif » de Limoges - Photo : Sylvie Texier

Produire du sens partagé

Nicolas Huguenin / Propos recueillis par Delphine Sictet

Nicolas Huguenin fonde en 1997 l’association Hors Cadre qu’il dirige. Spécialisé en développement de projets culturels participatifs à la charnière des mondes de l’éducation et du social, il met en œuvre, en relation étroite avec les acteurs de l’audiovisuel régional, le dispositif national d’éducation à l’image Passeurs d’images¹ pour le Nord-Pas-de-Calais. Après une vingtaine d’années, un nouveau projet, nommé « La République des images », émerge avec l’ambition « d’outiller les jeunes face au monde surmédiatisé dans lequel ils vivent ».

« Le citoyen, c’est la base de la société, sans citoyen, y a pas de société »,

Gabriel, 15 ans, Limoges².

Delphine Sictet – Comment est née La République des images ?

Nicolas Huguenin – Avec la commission citoyenneté des coordinations régionales du dispositif d’éducation à l’image Passeurs d’images, nous avons souhaité amplifier une dynamique d’éducation à la citoyenneté en plus de l’éducation à l’image. Face aux attentats, et suite aux manifestations monstres de janvier 2015, nous voulions agir. Notre objectif était de créer des contenus qui puissent être des contre-feux à ce qu’Internet diffuse de manière récurrente. Faire comprendre par exemple que les actes terroristes, mêmes terribles, mêmes croissants, sont des faits d’exception, qu’il faut éviter les amalgames. Plus les convictions sont ébranlées, plus on perd confiance en l’autre. Une société ne peut fonctionner sur la défiance. La République des images vient compléter le dispositif Passeurs d’images auprès de publics déjà approchés mais sur des contenus pour lesquels il fallait un travail supplémentaire. Globalement, le parti pris de ce réseau est d’avoir

les jeunes aux manettes. On intervient majoritairement auprès des 13-17 ans en hors-temps scolaires. Le dispositif Passeurs d’images touche principalement les publics des quartiers prioritaires dans le cadre de la politique de la ville. Des jeunes souvent impliqués, sincères, et qui ont des choses à dire. La commission a réfléchi à une dynamique qui s’est décomposée en trois modules. L’ensemble de cette dynamique s’est intitulée « La République des images », qui bénéficie du soutien du Commissariat général à l’égalité des territoires (CGET). Dans le contexte si compliqué de la fusion des régions nous avons montré que nous étions en mesure de produire en réseau un cadre structurant. Malgré des temps difficiles, le CGET nous a soutenus dans une dynamique d’expérimentation en 2016.

Quels sont les contenus de ces modules ?

Le premier module, À notre image, est un module de production. Deux axes y sont mis en œuvre :

Pris sur le vif est un micro trottoir qualifié, permettant une première découverte du rapport commun à la citoyenneté. Cet atelier mené tambour battant en une journée en utilisant les ressources de l’éducation à l’image doit permettre d’ébranler les représentations. Celles des adultes interrogeant les jeunes considérés à tort comme peu au fait, comme celles des jeunes qui creusent les éléments d’une citoyenneté parfois mal problématisée ou appréhendent les valeurs de la République. Il est intéressant de mesurer que nous ne sommes pas tous au même degré de connaissance de cette problématique large.

« Un citoyen c’est quelqu’un qui habite en France, une personne... Comme un chien... c’est pas un citoyen ?... Si ?... Non ? »,

Lelia, 14 ans, Aubenas.

« La citoyenneté c’est respecter les lois, se respecter »,

Victor, 14 ans, Outreau.

« C’est vivre ensemble, c’est mettre en place des choses qui nous permettent de vivre ensemble en se respectant mutuellement »,

Michel, 60 ans, Limoges.

Portrait citoyen est un deuxième axe d’approfondissement. C’est le portrait fouillé d’une personnalité identifiée. On va filmer un acteur local reconnu pour sa démarche utile au cœur de la citoyenneté : un bénévole d’association d’entraide, un acteur de l’éducation populaire... L’important est de recueillir des témoignages qualifiés et de multiplier les regards sur les questions de citoyenneté. Cet entretien, mené par les jeunes, se fait en adaptant un questionnaire proposé par la commission citoyenneté. Cette connaissance ne doit pas revêtir la forme d’un cours magistral. Il s’agit d’éprouver soi-même la citoyenneté acquise d’un tiers, d’appréhender la citoyenneté dans une dimension plus active. Ce dispositif pousse les jeunes à mesurer les réponses, à s’adapter, à réfléchir, à intégrer. Notre objectif est de proposer une petite série thématique avec un générique commun.

Qu’en est-il du second module ?

Le deuxième module est un module de diffusion qualifiée qui n’est pas encore développé. Il s’agira notamment de débats organisés sur des sujets spécifiques liés à la citoyenneté. Dans les territoires, beaucoup d’initiatives visent à s’interroger sur ces enjeux. En territoires sociaux, les questions sur l’égalité et le traitement des inégalités font l’objet de beaucoup de demandes de structures qui travaillent avec des jeunes qui vont entrer dans une citoyenneté active via, notamment, le droit de vote.

Et le troisième module ?

C’est un module de formation qui va s’organiser sur les territoires en corollaire avec la formation « Valeurs de la République » que le gouvernement a mis en place depuis une petite année auprès d’animateurs et d’éducateurs pour que le discours sur le terrain soit plus qualifié. Il faut éclairer un certain nombre de jeunes, et faire un rappel du cadre légal. Il faut ponctuellement poser des jalons. La justice en est un. Quand la justice est passée, le citoyen n’aurait normalement pas à s’inquiéter. Il faut lutter contre ce

ressenti qu’elle ne fait pas son travail. Les formateurs trouveront intérêt à notre travail car nous fournissons des ressources de terrain. C’est pour faciliter ces réappropriations que nous récoltons les droits à images valables pour toute diffusion. C’est un processus lourd mais une coordination locale impliquée peut garantir cette condition.

Aujourd’hui, quels sont les territoires qui mettent en œuvre ce dispositif ?

Douze régions – selon l’ancien périmètre – ont expérimenté le dispositif en 2016. Les coordinations se sont investies et ont adapté le projet à leur territoire, à leurs acteurs locaux. On est moins sur une dimension purement artistique que sur les questions relatives à l’image, à ses contenus, à ses modes de construction et à ses effets sur ceux qui la fabriquent ou sur ceux qui la voient.

« Des gestes citoyens, c’est au travail d’essayer d’être le plus créatif possible, le plus imaginatif, un peu comme vous là avec ce que vous faites, aller à la rencontre de l’autre et essayer de créer des choses nouvelles, ne pas se contenter de répéter, de vouloir être violent et de dominer les autres »,

Laurent, 45 ans, Limoges.

Quelles sont les premières tendances des retours des expérimentations ?

Nous sommes aux prémices de la collecte mais on mesure par exemple que les jeunes sont un peu plus sensibles à l’égalité qu’à la liberté. La liberté apparaît moins forte car considérée comme acquise tandis que l’égalité réelle est à gagner. La fraternité, on en parle mais les jeunes sentent confusément que c’est plus idéaliste alors que l’égalité semble atteignable par des voies juridiques ou réglementaires.

« Pour moi l’égalité, pour l’instant c’est l’école, on y a tous accès mais on n’est pas tous égaux, certains sont plus délaissés que d’autres, ce qui n’est pas très égal »,

Emma, 16 ans, Saint-Égrève.

Comment voyez-vous la suite ?

Il y a eu une prise de conscience des enjeux, ce qui est très positif. Maintenant que nous travaillons sur les premiers bilans, nous espérons vivement une extension nationale du dispositif. Nous cherchons aussi des financeurs privés, comme des fondations sensibles ou impliquées sur le sujet, ainsi que des diffuseurs citoyens capables de donner du poids aux productions du réseau. Et puis, l’élection présidentielle fait évoluer la notion de citoyenneté, les logiques de citoyens. Voyez les primaires, celles des partis comme les primaires citoyennes. Ce sont des manifestations intéressantes. Ce bruissement est le signe d’une société qui vit et d’une nouvelle dynamique à conforter ou à co-construire. Nous ne sommes pas seuls.



1. www.passeursdimages.fr
2. Verbatim issu des premières expérimentations de La République des images

L'image de l'autre

Benoît Labourdette & Serge Tisseron / Propos recueillis par Sébastien Gazeau

Le réalisateur Benoît Labourdette et le psychanalyste Serge Tisseron ont réuni leurs expériences pour permettre à des jeunes déscolarisés ou en voie de radicalisation de changer leur regard sur eux-mêmes, avec les autres.

Sébastien Gazeau – Pour quelles raisons le recours à l'image est-il particulièrement intéressant pour mener un travail de prévention à la délinquance et à la radicalisation ?

Serge Tisseron – Cette formation destinée aux éducateurs de rue s'appuie sur une théorie que j'ai développée il y a longtemps autour du fait que l'image est inséparable du geste qui lui donne naissance, et du désir d'en parler. Autrement dit, il faut toujours penser le corps, le langage et les images en même temps. Les ateliers de pratique audiovisuelle animés par les éducateurs de rue que nous formons s'adressent à des jeunes déscolarisés ou en voie de déscolarisation, des jeunes qui ont un rapport assez problématique au langage. D'un côté, ils ont de la peine à se reconnaître dans le discours de leurs enseignants, d'un autre, au quotidien, ils réduisent le langage à quelques lieux communs qui leur permettent de souder leur groupe. On s'est donc dit que c'était important de contourner la difficulté du langage parlé et écrit, et de passer par les images.

Benoît Labourdette – Serge et moi nous retrouvons autour de pratiques et de pensées qui questionnent les manières de se ré-approprier le langage au sens large du terme, c'est-à-dire sur les façons de s'exprimer, de vivre en société, de s'y intégrer en empathie (pour reprendre un terme cher à Serge) avec l'espace social.

S.T. – Notre objectif est d'arriver à faire en sorte que des jeunes ayant une identité flottante et qui sont prêts à adhérer à n'importe quelle théorie du complot, ou à entrer dans une bande qui leur attribue une identité, puissent trouver à l'intérieur d'eux-mêmes les ressources qui leur permettront de se construire une identité personnelle. Un certain nombre de jeunes manquent de repères identitaires. Le premier de ces repères, c'est le visage de l'autre. Or beaucoup d'enfants ont grandi ou grandissent devant la télévision, ce qui les amène à avoir beaucoup de difficulté à se créer une représentation de l'autre en interaction. Un deuxième repère, c'est l'histoire familiale. Pour beaucoup de jeunes issus de l'immigration, c'est le *black-out* total. Ils tentent alors de compenser cette absence par une adhésion à une cause ou à un groupe qui les enferme dans un rôle rigide, et qui peut les amener à la radicalisation.

Votre ambition serait-elle de faire de l'éducation par l'image plutôt que de l'éducation à l'image ?

S.T. – Tout à fait. J'ai toujours opposé les images que l'on consomme à celles que l'on fabrique. La seule manière d'être maître de ses images intérieures, c'est de fabriquer ses images matérielles.

B.L. – Éducation à l'image et par l'image, c'est aujourd'hui la

même chose. Si on fait de l'éducation à l'image via l'analyse de séquences, cela signifie qu'on envisage les gens comme de simples spectateurs de films. Alors que les gens, et les jeunes en particulier, sont aujourd'hui aussi producteurs et diffuseurs d'un très grand nombre images, d'eux-mêmes (les *selfies*) ou de moments du quotidien.

S.T. – Notre proposition se situe du côté de la possibilité de se découvrir soi-même, c'est-à-dire de ressentir à nouveau ses émotions. Ce n'est pas un problème propre à ces jeunes. Beaucoup de gens enterrent leurs émotions et finissent par en perdre le chemin. Avec les techniques et les exercices que nous avons mis en place, le but est de se découvrir soi-même autrement, de découvrir d'autres liens possibles avec les autres (à travers le fait de faire un film ensemble en l'occurrence) et de développer avec eux des liens empathiques, c'est-à-dire des liens qui prennent en compte les attentes, les émotions, les relations au monde des autres, qui sont différentes des miennes.

Comment travaillez-vous la forme de ces images pour dépasser le selfie ou le simple enregistrement du quotidien ?

B.L. – Un exercice consiste par exemple à proposer à chaque membre d'un groupe de filmer un objet avant de passer la caméra à son voisin sans interrompre l'enregistrement. C'est un plan-séquence qui implique non seulement de mettre de l'attention à ce qu'on filme mais aussi de veiller à la façon de passer la caméra à son voisin. C'est une manière d'aborder la question du montage. Mais ce que je propose surtout, c'est d'anthropomorphiser chaque objet : chacun fait parler son objet. S'il est par exemple question d'aborder le problème de la radicalisation, je vais proposer d'imaginer que chaque objet est en phase de radicalisation et se pose des questions sur le sujet. Chaque personne va ainsi pouvoir imaginer la voix de l'objet et le faire parler. Cela donne un film ludique mais aussi, à travers la projection sur un objet extérieur à soi, la possibilité de dire des choses bien plus profondes que celles que l'on pourrait exprimer soi-même face à la caméra.

Cet exercice rejoint ce que vous disiez tout à l'heure, Serge, à savoir que l'image est un geste. Avec en plus cette dimension, me semble-t-il, qu'un groupe se met en place, un groupe qui aide à se découvrir soi-même...

B.L. – Absolument. On découvre l'autre et on se découvre à travers l'autre, sachant qu'il se passe beaucoup de choses entre le moment du tournage et celui du visionnage...

S.T. – Ce que j'ai découvert avec Benoît, c'est que le phénomène de fabrication des images prend une dimension nouvelle avec l'image

animée. Comme il vient de l'expliquer, on peut faire un plan-séquence à plusieurs. Cela relève d'une logique complètement différente de celle que j'avais théorisée auparavant à propos de l'image fixe, et plus particulièrement de la photographie. Les images faites à plusieurs créent une relation entre les membres du groupe qu'ils n'avaient pas auparavant. Ce qui va leur permettre de se découvrir originaux les uns par rapport aux autres. Le grand problème de la bande, comme de l'armée ou de l'entreprise d'ailleurs, c'est qu'elle fournit aux personnes ce que j'appelle une « identité en prêt-à-porter ». On s'identifie à un rôle en perdant toute distance par rapport

séance de projection collective, qu'ils ont une action bien réelle. Sur les réseaux sociaux, on peut facilement diffuser une image qui sera vue par des milliers de personnes. Mais le fait de faire une séance collective, de s'y préparer en envoyant des invitations, en en parlant avant à ses parents et à ses proches, et même de faire des gâteaux que l'on servira après la projection, c'est une tout autre expérience de vie. On ressent très fortement, à ce moment-là, que l'image est importante. Il n'y a pas besoin de dire que les images peuvent être dangereuses ou qu'il faut faire attention. Ça ne sert à rien d'expliquer ces choses-là. En revanche, le faire éprouver,



Photos : Olivier Sarrazin - www.oliviersarrazin.fr

à ce rôle. Ce phénomène guette tout le monde mais ne conduit pas toujours à la radicalisation... Dans le cas des jeunes en situation de préradicalisation, le problème c'est que s'ajoute, à l'identité d'emprunt qu'ils trouvent auprès de bandes ou dans des théories du complot, l'impossibilité de se rattraper, à côté, à des repères identitaires familiaux et sociaux vivants et authentiques.

Dans les formations que vous dispensez, vous insistez énormément sur le moment et sur les conditions de la projection des films réalisés. Pour quelles raisons est-ce aussi important de veiller à la mise en partage et à la diffusion des images produites dans le cadre de ces ateliers ?

B.L. – Si on sait dès le départ qu'on fait un film pour le montrer à d'autres, alors l'atelier parle à la réalité des personnes et prend du sens. Ce que l'on fait devient important et participe à la constitution d'un espace social. Il ne s'agit pas de « valoriser » les gens mais de leur faire ressentir, à travers l'organisation d'une

c'est proposer une expérience littéralement extraordinaire, une expérience qu'on ne connaît pas au quotidien lorsqu'on diffuse ses images, comme tout le monde, sur les réseaux sociaux.

S.T. – Les réseaux sociaux sont des machines à écraser l'originalité des personnes. On y diffuse les images dont on sait qu'elles pourront intéresser un maximum de gens. Les réseaux sociaux ne sont pas un espace de relation à soi-même. Ce sont uniquement des espaces de relation aux autres. Avec les exercices que propose Benoît, l'activité est autant tournée vers une découverte de soi que vers la création d'un lien aux autres.





Isabelle Martin

Pour ne pas laisser les images penser à notre place

Isabelle Martin / Propos recueillis par Romuald Giulivo

Le Centre de liaison de l’enseignement et des médias d’information (Clémi), créé en 1983 dans la lignée de l’association Régions Presse Enseignement Jeunesse lancée plus tôt par Jean-François Lemoine du journal Sud-Ouest, s’occupe depuis plus de 30 ans désormais de promouvoir l’éducation aux médias et à l’information (EMI) dans les écoles, collèges et lycées.

Si pendant longtemps son action s’est concentrée sur la Semaine de la presse, ce sont aujourd’hui de multiples initiatives de formations et de pratiques que l’opérateur du ministère de l’Éducation nationale anime sur le territoire. Isabelle Martin, délégué académique au rectorat de Bordeaux, nous en dit plus sur l’histoire du Clémi et ses nouveaux enjeux.

Romuald Giulivo – Quelles sont aujourd’hui les grandes lignes de l’action du Clémi sur l’académie de Bordeaux ?

Isabelle Martin – Elles sont nombreuses, diversifiées et souvent aussi novatrices. Cela est dû beaucoup à notre histoire. En 2008 en effet, soit bien avant la loi sur la refondation de l’école¹ qui, cinq ans plus tard, a inscrit l’EMI au cœur des programmes de classe, l’académie de Bordeaux a été choisie comme académie pilote afin de tester et développer plusieurs dispositifs d’éducation aux médias de l’information. Nous avons ainsi commencé très tôt

à mettre en place un réseau de professeurs référents dans les établissements, quand à l’époque il n’y avait ni référent culture ou numérique ou relations internationales comme cela existe aujourd’hui. Cette année par exemple, ce sont 670 professeurs – enseignants documentalistes ou de discipline – qui sont identifiés en tant qu’interlocuteurs privilégiés sur l’académie. Nous travaillons ensemble dans un dialogue régulier. Je leur envoie environ trois fois dans l’année un certain nombre de propositions ou de liens ressource. Eux font remonter les bilans des projets qu’ils mènent en classe, mais nous signalent également tous les

médias qu’ils créent avec leurs élèves (webradio, journal papier, blog, etc.). Ce lien nous permet d’avoir une très bonne visibilité de ce qui se fait dans les établissements scolaires. Nous avons été également les premiers à créer des classes PEM (classes à projet d’éducation aux médias), des dispositifs où sont réunis jusqu’à six ou sept enseignants autour d’un projet commun visant à faire de l’EMI une voie traversante des disciplines fondamentales. Nous suivons ces classes innovantes – au collège Dupaty de Blanquefort par exemple –, nous les accompagnons tout au long de leur travail. Nous pouvons apporter des ressources, une action de conseil ou de facilitation, mais aussi parfois une aide financière pour une sortie, un achat de matériel, ou encore des moyens sous forme de vacations supplémentaires pour les enseignants engagés dans les projets.

Depuis la loi sur la refondation de l’école de 2013, les ateliers pratiques – que ce soit pour l’EMI mais aussi l’action culturelle – se multiplient dans les classes. Pensez-vous réellement que : « pratiquer, c’est comprendre ? »

Oui, je suis persuadée que c’est le b.a.-ba. Historiquement, nous avons travaillé avec la presse écrite, la radio, la télévision, bien évidemment sur des activités de décryptage, mais aussi très vite sur des activités de production. Nous avons eu par exemple un partenariat avec France Bleu Gironde pendant presque dix ans : les élèves profitaient chaque semaine d’une heure d’antenne, dans les studios de la radio. Aujourd’hui, nous nous sommes tournés vers de nouveaux médias, vers Internet, vers la webradio, le streaming, mais la pratique demeure notre cheval de bataille. À titre d’exemple, nous collaborons depuis des années avec France 3 sur un dispositif nommé « Vidéo Bahut, dans lequel les élèves fabriquent des reportages d’information, qui ont été un temps diffusés directement dans le journal télévisé et désormais sur Internet. La participation à cette opération a certes pour objectif de susciter une réflexion concrète sur le traitement de l’écriture audiovisuelle de l’information, mais, en amont et avant de produire, nous formons les enseignants aux mécanismes, aux codes de l’outil par des activités d’analyse. Si la pratique est fondamentale pour comprendre, elle ne suffit évidemment pas et c’est là le rôle de l’enseignant de sensibiliser les élèves à la matière qu’ils sont amenés à traiter.

Avez-vous noté ces dernières années des évolutions notables dans les demandes des enseignants, notamment en lien avec les actions qu’ils souhaitent mener sur l’éducation à l’image ?

Nous travaillons sur toutes les images d’information. Ceci dit, depuis les événements de Charlie, nous avons beaucoup d’enseignants qui nous ont transmis l’envie de revenir aux fondamentaux, notamment le dessin de presse et les projets sur le sujet se sont bien évidemment multipliés. Ce qui est assez nouveau pour nous également, et que nous appelions depuis longtemps de nos vœux, c’est le travail entrepris avec le premier degré depuis la loi sur la refondation de l’école. Nous formons les professeurs des écoles, notamment à la lecture

d’image d’information en tant que représentation de la réalité, et nous estimons cette avancée cruciale. Nous pensons qu’il est important de commencer le plus tôt possible avec les enfants cette éducation. Il y a enfin des champs complètement nouveaux à explorer, la datavisualisation² par exemple. Nous avons lancé plusieurs projets en lien avec cette nouvelle façon de présenter l’information, nous travaillons dans plusieurs établissements de l’académie, accompagnés par deux spécialistes du sujet, Armelle Gilliard, médiatrice de la donnée, et Suzanne Galy qui anime le datajournalismelab de l’école de journalisme de Bordeaux. C’est une autre piste pour explorer et interroger les images.

Aujourd’hui, alors que l’image d’information est de plus en plus utilisée, voire instrumentalisée, comment fait-on pour former à son usage et son décryptage sans prendre parti ou position ?

On essaie d’abord d’être pluraliste dans le choix des sources utilisées. C’est une règle fondamentale, qui permet de plus d’aborder le sujet de la subjectivité, de l’opinion. Après, dans certains cas, par exemple ces derniers mois avec l’administration Trump qui vient de s’installer à la Maison-Blanche, il est parfois difficile de ne pas avoir un discours critique. Nous avons ainsi proposé cette année, dans le cadre de la Semaine de la presse, tout un dossier sur le fact-checking et il y est beaucoup question de la campagne présidentielle américaine. Après, il est aussi je crois de notre mission d’alerter, ou tout du moins de donner les outils pour appréhender des situations qui semblent très problématiques...



1. La loi pour la refondation de l’école, votée le 8 juillet 2013, a inscrit l’éducation aux médias d’information de

manière transversale dans les différentes disciplines au cœur des programmes, ainsi que dans le socle commun de connaissances, de compétences et de culture.
2. « La datavisualisation est l’étude, la science ou l’art de représenter des données de façon visuelle. Cela peut se concrétiser par des graphiques, des camemberts, des diagrammes, des cartographies, des chronologies, des infographies ou même des créations graphiques inédites ou des photos. La présentation sous une forme illustrée rend les données plus lisibles et compréhensibles. » - Source : pardaja.net

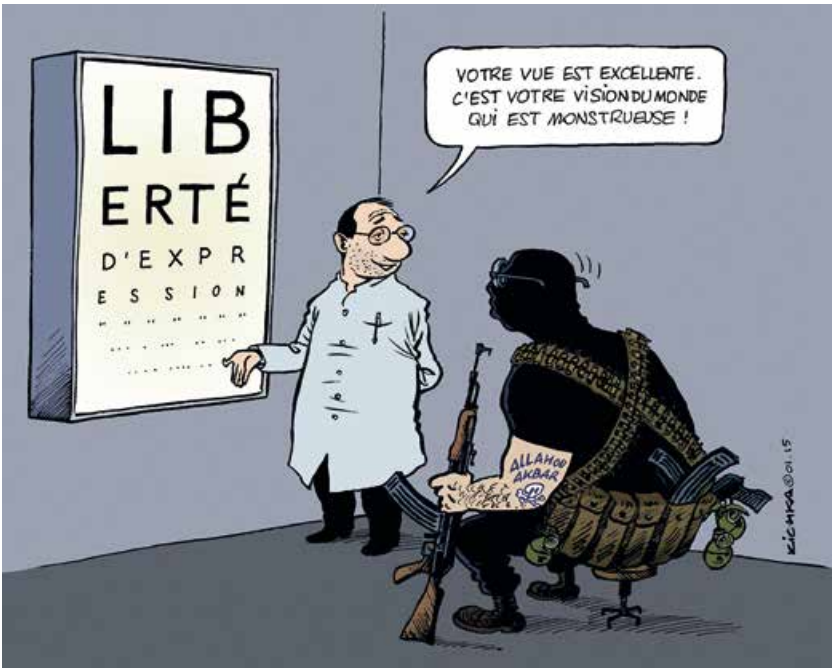
Semaine de la presse et des médias dans l’école 2017 / Dossier pédagogique :



Le dessin et l’humour comme armes

Mark Gore / Propos recueillis par Catherine Lefort

Cartooning for Peace/Dessins pour la paix se définit comme « un réseau international de dessinateurs de presse engagés qui combattent, avec humour, pour le respect des cultures et des libertés ». Par le dessin et l’humour, il œuvre pour la liberté d’expression, la tolérance et la démocratie. L’association mène aussi un travail salutaire de médiation et de pédagogie.



Dessin de Kichka (Israël) / Cartooning for Peace

Catherine Lefort – Quel a été le contexte fondateur de l’association créée en 2008 ?

Mark Gore – L’embrasée de violences dans le monde, suite à la publication des caricatures de Mahomet dans le journal danois *Jyllands Posten* en 2005, avait conduit des dessinateurs à s’interroger sur la manière dont le dessin de presse pouvait contribuer à la promotion d’une meilleure compréhension et d’un respect mutuel entre des peuples de différentes croyances et cultures. Dès lors, un congrès fondateur de l’association s’est tenu le 16 octobre 2006 à l’ONU à l’initiative de Kofi Annan, à l’époque secrétaire général des Nations unies, et de Plantu, dessinateur au journal *Le Monde* et à *L’Express* : ces deux personnalités ont réuni douze des plus grands dessinateurs de presse mondiaux pour réfléchir sur le thème « Désapprendre l’intolérance ». Les problématiques qui ont présidé à la création de Cartooning for Peace il y a dix ans sont évidemment et malheureusement plus que jamais d’actualité. Les attentats de 2015 et 2016 et la prise de conscience du fossé qui se creuse entre certaines composantes de nos sociétés font que la création d’un espace de rencontre et de dialogue autour du dessin de presse, comme outil pour débattre entre autres de sujets qui fâchent, reste plus que nécessaire... Ainsi, Cartooning for Peace se développe...

Comment définissez-vous votre responsabilité éditoriale ?

Il est difficile d’en donner une définition succincte : nous défendons la liberté d’expression et la culture de paix. Aucun sujet n’est tabou, dès lors que le ou les dessins utilisés dans nos différentes activités pédagogiques, dans nos publications ou nos expositions ne visent pas à aggraver des fractures existantes. Qu’une caricature fasse grincer les dents, c’est fait pour ! Mais le travail d’explication, de débat, de contextualisation, de médiation, doit permettre à chacun de sortir par le haut des sujets sensibles ou difficiles. C’est un axe central du travail de l’association. Internet et les réseaux sociaux peuvent naturellement « dé-contextualiser » un dessin en un clin d’œil et faire des dégâts chez ceux qui le reçoivent... Nous sommes là pour désamorcer les tensions et faire surgir le dialogue.

Quels sont les grands axes de votre action éducative ?

Nous en avons essentiellement trois. Le premier, le plus développé, concerne les établissements scolaires, les collèges et les lycées. Dans ce cadre nous avons, à titre d’exemple, des partenariats privilégiés, comme avec le Département de la Seine-Saint-Denis, ou nous intervenons dans les collèges depuis deux années. Le deuxième, appelé à se développer en 2017, concerne les prisons, sur la base du volontariat des détenus. Enfin, nous avons des projets qui se dérouleront dans un cadre qu’on pourrait appeler « non formel » dont voici deux exemples : nous allons faire un projet pilote à Bordeaux à l’automne 2017, en faveur des enfants en 3^e cycle (CM1, CM2, 6^e) sur les temps d’activités périscolaires (TAPS) coordonné par les maisons et associations de quartier de la ville ; et nous allons, pour un tout autre public, à savoir les jeunes sous mandat (PJJ) et, en partenariat cette fois-ci avec la Drac Île-de-France, former des animateurs à l’utilisation du dessin de presse dans le cadre de l’encadrement de ces jeunes.



Entretien intégral sur Éclairs : <http://eclairs.aquitaine.fr>

www.cartooningforpeace.org

DES LECTURES



Sous les images, la politique... Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XX^e-XXI^e siècle)

Sous la direction d’Isabelle Veyrat-Masson, Sébastien Denis, Claire Sécail

CNRS Éditions
23 x 15 cm ; 396 p. ; 32 € ; ISBN : 978-2-271-06988-7 ; mars 2014

Les contributions analysent les rapports entre médias et politique et dévoilent les points communs entre médias traditionnels et médias numériques dans leur façon de s’emparer ou d’être saisis par la politique. Du même auteur : *Histoire de la télévision française* (avec Monique Sauvage). Nouveau Monde éditions, 2014



L’Insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions

Dork Zabunyan

De l’incidence éditeur
20 x 14 cm ; 233 p. ; 19 € ; ISBN : 978-2-918193-39-5 ; oct. 2016

En s’appuyant sur les soulèvements arabes en 2011, l’auteur analyse les risques encourus par les personnes qui filment, ce que deviennent les vidéos après leur mise en ligne sur Internet, comment elles deviennent un témoignage d’une histoire contemporaine tourmentée, leur récupération par le cinéma, leur impact dans le monde.



Confiscation : des mots, des images et du temps

Marie José Mondzain

Les Liens qui libèrent
22 x 15 cm ; 213 p. ; 18,50 € ; ISBN : 979-10-209-0469-0 ; fév. 2017

En analysant l’altération du sens qui découle du libéralisme économique et du langage politique contemporain, la philosophe dénonce la manipulation des mots et des images par ceux qui gouvernent, contribuant à confisquer la parole des gouvernés et à délégitimer toute forme de « radicalité » – réduite à des stratégies d’endoctrinement – dans l’action politique. Du même auteur : *L’image peut-elle tuer ?* Bayard, 2015



Daech, le cinéma et la mort

Jean-Louis Comolli

Éditions Verdier
22 x 15 cm ; 115 p. ; 13,50 € ; ISBN : 978-2-86432-888-9 ; août 2016

Daech filme la mort en recourant de manière systématique aux effets visuels les plus spectaculaires, imités des films d’action hollywoodiens. Avec des moyens techniques perfectionnés, l’organisation réalise l’alliance macabre et contre nature du cinéma et de la mort. Du même auteur : *Cinéma, mode d’emploi : de l’argentique au numérique* (avec Vincent Sorrel), Verdier, 2015



Cher pays de notre enfance Enquête sur les années de plomb de la V^e République

Benoît Collombat et Étienne Davodeau

Futuropolis
28 x 20 cm ; 217 p. ; 24 € ; ISBN : 9782754810852 ; oct. 2015

Les auteurs de cet album de BD ont mené une enquête approfondie sur les assassinats de magistrats, de journalistes, de syndicalistes et de ministres dans la France des années 1970 auprès des témoins directs de l’époque et à partir d’archives sur le SAC, la milice du parti gaulliste. Prix du public Cultura du Festival de la BD d’Angoulême 2016.



Politiques de l’image : questions pour Jacques Rancière

Sous la direction d’Adnen Jdey

La Lettre volée / Bruxelles
Sous la direction d’Adnen Jdey
Contributions de Bruno Besana, Lambert Dousson, Jacques-David Ebguay et al.
21 x 16 cm ; 298 p. ; 29 € ; ISBN : 978-2-87317-404-0 ; mai 2014

Pour Jacques Rancière, l’image est un terrain de prédilection pour penser, analyser le visible, les manières de faire ou d’être. Les contributions s’appuient sur ses travaux pour rendre à l’image ses enjeux politiques, qu’il s’agisse de la scission prétendue entre le cinéma classique et le cinéma moderne, de la révolution numérique, de littérature ou d’art, etc.



La Nuit du second tour

Éric Pessan

Albin Michel
21 x 14 cm ; 165 p. ; 16 € ; ISBN : 978-2-226-32870-0 ; déc. 2016

À l’annonce de la victoire du Front national à l’élection présidentielle, la ville s’embrase. La vie de David et Mina, encore sous le choc de leur séparation et en proie à l’impuissance d’aimer, va basculer... L’auteur explore les liens étroits entre la vie intime et le désarroi collectif.



Les Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)

Laurent Garreau

PUF
Coll. Perspectives critiques
Fichier numérique ; 16,99 € ; ISBN : 978-2-13-064099-8 ; sept. 2015

L’histoire de la censure du cinéma français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, analysée à partir d’archives inédites, montre comment elle a participé à la construction d’une identité nationale souhaitée par les pouvoirs publics, en particulier par le gaullisme.



Conjurer la peur : essai sur la force politique des images : Sienne, 1338

Patrick Boucheron

Seuil/Points Histoire n° 505
18 x 11 cm ; 282 p. ; 9,50 € ; ISBN : 978-2-7578-5280-4 ; mai 2015

L’auteur décrypte la « fresque du Bon Gouvernement », peinte en 1338 par Ambrogio Lorenzetti dans une salle du palais communal de Sienne, et la replace dans le contexte de l’époque. Il en livre une réflexion sur le message politique que véhiculent les images.

Photo : Dargaud



Un artiste à l'œuvre : François Ayroles

Éclairages 7 accueille dans ses pages François Ayroles et c'est un pur bonheur. Dès le premier coup d'œil sur la couverture de ce numéro, on est sous le charme ! Le personnage est des plus attachants, affable, pétri de littérature ; il ne faut toutefois pas se méprendre : ses créations, qu'il s'agisse de ses dessins de presse ou de ses albums de bande dessinée, ont l'esprit ravageur. François Ayroles a sur ses congénères un regard plein de malice, voire d'ironie. Mais aussi plein de tendresse. En témoigne son dernier livre : *L'Amour sans peine* (L'Association), où il aborde avec un humour décalé des choses tellement profondes.

François Ayroles s'amuse avec ses personnages, mais aussi avec les formes. En tant que membre de l'OuBaPo, il aime jouer avec les contraintes, les déformations, les détournements... Dans ce numéro consacré aux nouvelles images politiques, il est l'homme de la situation.

Éclairages vous invite à découvrir son travail et il ne faudra pas manquer la carte blanche qui lui est consacrée – avec Daniel Goossens – au festival Regard 9 ce printemps à Bordeaux : www.rgrd9.com



écla

écrit cinéma livre audiovisuel

ÉCLA

Bât. 36-37 - Rue des Terres neuves - 33130 Bègles
Tél. +33 (0)5 47 50 10 00 / Fax +33 (0)5 56 42 53 69

Retrouvez Écla sur :
ecla.aquitaine.fr

ÉCLAIRAGES

est la publication semestrielle
de l'agence régionale Écla :
écrit, cinéma, livre, audiovisuel.