

Télévision et vérité

Guillermo Kozlowski

La télévision est... elle est ce qu'elle est. Et les conséquences de la télévision telle qu'elle est sont ce qu'elles sont. Tout cela a déjà été assez abordé pour que chacun ait son point de vue. On m'a posé une autre question : quelle télévision alors ? Je ne sais pas ce que doit être la télévision, et si elle disparaissait ce ne serait pas forcément un problème. La télévision a été depuis le début la voix du pouvoir, pas seulement par ses messages (c'est surtout cet aspect qui est pointé par ce qu'on appelle la critique des médias ou simplement par la critique citoyenne), mais surtout par son langage, par la manière de s'adresser aux gens. Peut-être qu'aujourd'hui, devenue un peu ringarde, dépassée par le langage du Web et ses algorithmes capables de fabriquer plus de cerveaux encore plus disponibles à moindre coût, elle pourrait offrir un peu de place pour autre chose. Cette autre chose, qui pourrait être une sorte d'éducation populaire, je l'imaginerais à partir des films de Fellini.

Dans une des dernières scènes son film, *Inervista* Federico Fellini, accompagné de Marcello Mastroianni (déguisé en illusionniste pour les besoins d'une publicité qu'il est censé tourner par ailleurs), d'une fausse équipe de télévision japonaise, du protagoniste de *l'Amérique* de Kafka qu'il devrait être en train de tourner, et d'une partie de son équipe, vont rendre visite à l'actrice Anita Ekberg. Cette scène a lieu presque trente ans après leur rencontre dans la *Dolce vita*. Ils sont tous bloqués devant le portail, la comédienne ne veut voir personne. Fellini lui parle alors par l'interphone.

« *Fellini* : -Anita. Salut, c'est Federico, je suis avec des amis, tu peux m'ouvrir un petit moment ?

Anita (à l'interphone) -Federico, quel Federico ? Qu'est-ce que tu fais là, toi, menteur ?... »

Un peu plus tard ils rentrent, Mastroianni sort de la voiture.

« Anita -Un autre grand menteur ! »

« Menteur » c'est bien entendu un compliment, elle fait semblant de s'offusquer, pour la simple raison qu'elle aussi est une grande menteuse.

Le cinéma ment, ceux qui font du cinéma sont tous des grands menteurs, et c'est Anita Eckberg, la grande actrice de cinéma, qui le dit. Qui, à la télévision, peut dire je suis un menteur ? John Cleese certainement, mais c'est une exception... Dire de quelqu'un de la télévision qu'il est un menteur est une insulte, une faute professionnelle. À la télévision il faut être crédible, le langage du pouvoir ne peut se détacher de la vérité, parce que sa fonction est justement de produire la Vérité. On pointe régulièrement les mensonges ou les inexactitudes de la télévision comme son défaut principal. Mais le souci est peut-être qu'elle prétend l'existence d'une Vérité.

Peut-on imaginer un présentateur de jeux télévisés dire : je suis un menteur ? Un journaliste ? Un expert en télé-réalité ? Un commentateur sportif ? Même un scénariste de série télévisée ? Poussés à bout, ils diront peut-être qu'ils « fabriquent du rêve », mais c'est encore pire. Le rêve est le contraire d'un artefact, on ne peut pas le fabriquer, il se fait lui-même. En fin de compte, ils veulent juste étendre leur vérité jusqu'aux rêves, « -Voici ce que vous rêvez en vérité ! -Nous l'avons fabriqué pour vous ».

Mais il faut revenir à Fellini, parce que ce n'est pas si simple, il y a menteur et menteur, tous les mensonges ne se valent pas. Ce n'est pas une question de communication, tout n'est pas une simple question de récit. Deux des derniers films de Fellini, dont l'arrière-fond est la télévision, peuvent nous servir de guide dans cette enquête.

Plusieurs histoires

Ginger and Fred, est sorti en 1986, dans un contexte où la télévision est au sommet de sa puissance. Depuis déjà six ans la télévision italienne est en train de passer dans le domaine privé. Silvio Berlusconi notamment possède au moment de la sortie du film trois chaînes hertziennes en Italie et une en France.

Le film, interprété par Julietta Massina et Marcello Mastroianni, tourné à Cinecitta, raconte les retrouvailles de deux anciennes gloires du music-hall, lors d'une émission de télévision. Connus dans les années 1950-1960 (les dates ne sont jamais précisées) pour un numéro inspiré par Ginger Rogers et Fred Astaire, le couple s'est séparé depuis 25 ou 30 ans et a été complètement oublié.

Une chaîne de télévision va pourtant se rappeler d'eux et les convaincre de participer à une émission spéciale de Noël. Il s'agit d'une interminable émission de variétés, où se succèdent les personnages d'une gigantesque cour des miracles. Un député en grève de la faim, des nains danseurs, un prêtre amoureux avec sa fiancée, un travesti qui rentre clandestinement en prison pour faire l'amour avec les prisonniers, des sosies de Proust, Marlene Dietrich, Kafka, Kojak..., quelques intellectuels, une vache avec 15 ou 18 pis (les avis divergent). Tous ces personnages pourraient aussi bien faire penser à un film de Fellini, mais ils sont à la télévision. On voit ce que la télévision en fait, mais aussi, en creux, ce qu'elle pourrait faire d'autre.

Un an plus tard, en 1987, Fellini réalise *Intervista*. « C'est une petite équipe de la télévision japonaise qui interviewe Fellini sur le film qu'il est censé tourner et qui lui pose les questions qu'on me pose toujours du pourquoi je tourne en studio, où je trouve ces visages étranges... »¹. Cette fois-ci c'est la télévision qui se déplace à Cinecitta, pour réaliser un reportage sur Fellini, en train de tourner un film sur *l'Amérique* de Kafka.

L'équipe de télévision japonaise ne ressemble pas à la télévision italienne, elle est relativement polie et modeste. Leur présence dans le film est du coup plutôt sympathique. Nous avons en quelque sorte deux versions du documentaire sur Fellini au travail. Le film de Fellini lui-même qui montre son travail, mais aussi, à travers leurs questions, les cadrages qu'on peut apercevoir, les personnages qui les intéressent, les moments enregistrés ou non ; le reportage de la télévision.

Dans les deux films, il est question de télévision et de cinéma. Les deux films sont doubles, chacune des deux situations est regardée par le cinéma et par la télévision.

Comment montrer les fesses de la conservatrice?

Dans une scène très drôle d'*Intervista*, Fellini suggère à l'équipe japonaise d'interviewer Nadia, la responsable de la cinémathèque de Cinecitta. Celle-ci s'était déjà éclipsée en prétextant un rendez-vous avec le directeur du studio, cette fois-ci elle n'arrive pas à échapper. On la voit alors dans un terrain vague, elle se met à cueillir ; des pissenlits. Le journaliste lui pose alors des questions, elle leur parle surtout de la cuisson des pissenlits poilés avec du piment, et leur fait même goûter quelques feuilles qu'elle vient de cueillir, c'est particulièrement amer, ils doivent les cracher. Le cadreur de la télévision est encore plus mal à l'aise : avec sa caméra à l'épaule, il est impossible de filmer cette femme penchée. Impossible de fabriquer une vraie conservatrice de Cinecitta avec ça.

Fellini place sa caméra plus bas, ce qui lui permet de faire un gros plan sur le cul magnifique de Nadia. Parce que c'est bien cela qu'elle fait, elle montre son cul à la télévision et elle sait qu'elle est grossière et excitante et elle leur fait manger une mauvaise herbe amère et elle se marre. Et, en même temps, s'ils veulent regarder, elle leur montre comment Cinecitta est en train d'être entouré de bâtiments préfabriqués, carrés

1 FELLINI, Federico. *Intervista*, Flammarion 1987, p 228.

et gris et elle parle de la conservation de la pellicule, du cinéma, de la télévision... La question n'est plus la vérité, c'est-à-dire la montrer de telle manière qu'elle *représente* une femme sérieuse. On ne peut pas se reposer sur ce qu'elle représente, il faut écouter ce qu'elle dit, regarder ce qu'elle montre, penser avec elle.

Fellini montre son cul en gros plan et pourtant c'est toute l'intelligence de cette femme qui est mise en avant, toute la complexité de son propos. Le cameraman de la télé s'est fait piéger, il pouvait filmer les fesses (c'est probablement ce qu'aurait fait son confrère de la télé italienne), dans ce cas il n'avait plus de vraie conservatrice. Mais comme le problème de la télévision est le Vrai, alors elle serait devenue une vraie « femme désirable ».

Le problème avec les *vraies* conservatrices, les *vraies* ouvrières, les *vrais* sosies de Kafka, les *vrais* intellectuels ou les *vraies* femmes désirables, c'est qu'ils doivent jouer leur rôle. Ils doivent tenir des propos crédibles, représenter assez bien une image courante pour être crus. Ce sont ces vérités là que la télévision ne peut laisser tomber, du moins elle ne peut le faire lorsque cette vérité qu'elle produit doit correspondre très fortement avec la vérité produite par le savoir dominant. Elle ne cesse de mesurer si untel est un vrai réfugié, si un autre est un vrai chômeur, si celui-là est une vraie victime... c'est-à-dire s'ils représentent bien les chômeurs, les réfugiés, les victimes, les ouvriers dont l'usine va fermer, etc.

Intervista démarre comme une réponse à une question venue de la télévision « Mr Fellini où trouvez-vous ces visages étranges ? ». La réponse de Fellini est très simple, « dans le métro ». La télévision se contente de cette réponse. La caméra de Fellini descend dans le métro, nous montre comment cela se passe, elle suit différents visages, tous ouvrent sur des histoires possibles, tous sont étranges, drôles, inquiétants et ce sont « juste » des gens qui sont dans le métro. Puis on suit son assistant lorsqu'il aborde une femme qui pourrait jouer le rôle de Brunilda dans le film que Fellini est censé tourner. La bonne question n'est pas : qui est cette vraiment cette femme ? Elle n'est certainement pas Brunilda, mais elle peut le devenir. Comment elle peut le devenir ? Quelles peuvent être les questions de cette Brunilda ? Alors, du coup, elle sera une ouvrière qui travaille dans une usine qui produit des chips et Brunilda, dans un vrai faux film.

Lorsque Fellini dit que cette ouvrière est Brunilda, le fait qu'elle est une ouvrière ne disparaît pas, au contraire, la critique sociale est encore plus forte que dans les films officiellement politiques. Parce que la question est celle d'une ouvrière en devenir, on ne sait pas ce que peut cette ouvrière et on ne sait pas vers où elle va, et elle ne se contente pas d'aller sagement à l'usine. On ne sait pas à quel peuple à venir elle s'adresse. Ce n'est pas une double personnalité, une passion cachée, comme la télé-réalité et les séries télévisées les aiment. « -Madame est secrétaire, mais le soir elle est championne de pêche à la ligne en eau douce. -Monsieur est camionneur, mais les week-ends il étudie la philosophie chinoise médiévale. - Ohhhh ». Ici madame est ouvrière dans une usine de chips, mais une ouvrière dans une usine de chips peut faire autre chose que ce qu'on attend d'elle.

La continuité d'une télévision fellinienne serait probablement assurée par un présentateur qui sert à nous perdre, comme le commentateur de *Roma*. Peut-être qu'il dirait sans cesse: « and now something completely different », là où vous voyez une cohérence il n'en est rien. D'ailleurs lui-même est toujours autre, il parle chaque fois d'un lieu différent, il ne représente jamais rien ni personne. Et qui a dit qu'il était un présentateur, et non un anarchiste ou un saboteur payé par une chaîne concurrente ? Une chaîne de télévision qui ne donnerait pas l'impression d'homogénéité, parce qu'elle n'aurait plus à fabriquer le monde cohérent de la représentation². Il y aurait du conflit, pas seulement des avis divergents, mais des langages différents, des styles de narration et des temporalités irréconciliables. Seul le monde de la représentation est un, cohérent, simple.

Cette cohérence est particulièrement liée à un monde sans histoire(s).

2 Dans cette télévision on pourrait par exemple donner une émission à Jean Rouch et sa troupe de comédiens co-réalisateurs de Treichville, qui deviennent Eddie Constantine, E.G. Robinson ou encore Tarzan.

L'histoire du cirque

Dans *Intervista*, Fellini dira à l'équipe de télévision japonaise que sa troupe est un cirque, et c'est une musique de clowns qui va les accompagner quand elle part de Cinecittà en tournage vers des montagnes peuplées de Sioux, dans un faux tram aménagé en studio. On peut penser au dernier chapitre de *l'Amérique* de Kafka, l'œuvre que Fellini est censé tourner : le Grand théâtre de la nature de l'Oklahoma, la seule *machine* qui engage tout le monde, une sorte de cirque gigantesque. Il y a même une place pour le jeune Karl, dont les papiers ne sont pas en règle, qui n'a pas les compétences nécessaires ni des références solides.

Dans *Ginger and Fred*, confrontée au studio de la télévision, Giulietta Massina parlera d'un zoo, chaque personnage est dans sa cage, enfermé par sa « vérité ». C'est l'infinie litanie de personnages qui défilent sur le plateau de télévision. Dans un zoo, il y a une addition de personnages, mais chacun isolé de l'autre. « Le spectacle relie le séparé en tant que séparé ».

Dans un cirque, le temps ce sont les dizaines de générations de saltimbanques se retrouvent dans les expressions d'un clown. Fellini en a réalisé un documentaire, *I clowns*. Le temps existe comme épaisseur, il y a à la fois toutes sortes de dimensions et les liens, les rencontres, les conflits. Dans un zoo il n'y a pas de temps, les animaux n'ont pas d'histoire. Leur histoire est purement individuelle, une histoire marchande (ils ont été achetés et vendus) et une histoire médicale. On ne raconte pas l'histoire de pourquoi on s'est mis à construire des zoos au XIX^e siècle, de ceux qui ont bâti des zoos, de ceux qui les financent, de ceux qui ont forgé les cages, de la manière de les soigner... alors le temps c'est seulement les signes de décrépitude dans les corps des animaux.

Un lion enfermé n'est *vraiment* un lion que pour le savoir zoologique du XIX^e siècle. Dans cette conception un lion peut être lion sans savane, sans d'autres lions, sans antilopes, sans chasser... Ce qui s'oppose à la vérité comme représentation n'est pas une autre vérité cachée, *plus vraie*, mais l'histoire de la vérité, une histoire qui raconte « comment arrive-t-on à telle ou telle conception de la vérité ». Ce sont ces histoires qu'il faut raconter.

Dans *Ginger and Fred* c'est la télévision qui se rappelle des deux personnages, elle met en scène une sorte d'hommage à un vieil amiral, le couple de danseurs de claquettes sert à rappeler l'époque de son exploit largement oublié. La télévision ne cesse de jouer avec la mémoire et le passé, elle le fait d'autant plus volontiers que maintenant, elle fait elle-même partie du passé immédiat ; elle a des archives, c'est pratique et bon marché. Mais le passé à la télévision est toujours ce qui n'est plus, ou ce qui est dépassé. C'est toujours une mise en scène qui rappelle les signes d'une époque (une coiffure, des vêtements, un certain type de voitures, un style de musique), toujours des éléments isolés. Du coup, la satisfaction un peu malsaine de ne pas en faire partie, et la distanciation : « on n'est pas comme les deux ringards qui dansaient des claquettes dans les années 1950 ». En tant que spectateurs, on est là pour juger.

Lorsque dans *Intervista* Fellini réunit à nouveau Marcello Mastroianni et Anita Ekberg, ce sont là aussi des retrouvailles, mais c'est autre chose qui se passe. Il y a une émotion, certes le temps a passé, mais le temps est un mouvement, pas un instant, le présent est dans ce mouvement. Alors le passé, les différents passés, sont une dimension du présent, une dimension active. Anita et Marcello n'ont pas la même beauté que dans la *Dolce Vita*, mais ce n'est pas un problème parce qu'ils ne représentent rien ni personne. Ils ne sont pas une mauvaise représentation de la beauté de leur jeunesse, il y a la beauté de ce qu'ils sont devenus depuis, et les images dans la fontaine de Trévise en font partie.

Lorsque la question n'est plus celle du Vrai, on peut travailler dans le temps, sortir de cet éternel présent rempli de tristesses, de frustrations et d'impuissances. Retrouver l'épaisseur du temps. C'est peut-être d'autant plus intéressant que la télévision est une présence quotidienne. Il y aurait peut-être une place pour présenter des idées en train d'être travaillées. Fonctionner à partir de lieux singuliers, et non de cases dans une programmation. Le travail en cours, pas encore abouti, qui n'est pas du tout la même chose qu'un travail bâclé. Un film ou un livre est une œuvre finie, mais à la télévision il pourrait avoir une place pour du « pas fini », qui présente un intérêt particulier. Penser c'est aussi prendre en compte les voies qu'on a laissées de côté.

Une télé-fictionné ?

Maintenant, avec les pistes proposées par Fellini, on peut regarder la télévision telle qu'elle existe aujourd'hui. La télé-réalité est probablement la seule invention de la télévision³. Apparue dans les années 1990 elle ne cesse de se poser la question que le néolibéralisme a imposée partout à la même époque, celle de l'adaptation. Quelle que soit la « réalité » choisie, quel que soit le personnage observé, la question est la même, comment s'adapte-t-il ? Le dispositif est immuable : le spectateur regarde le monde vrai, à l'intérieur de ce monde un personnage est lâché avec ses limites et sa subjectivité.

Les personnages (les fauves en cage) sont toujours confrontés au même défi : passer outre sa subjectivité, ses tropismes, son histoire, pour trouver un/une partenaire, pour gagner de l'argent, pour être reconnu, pour « survivre ». Toujours le même défi : est-il assez flexible pour s'adapter ? Au fond tout ce qui constitue sa personnalité est gênante, l'idéal serait un homme caméléon, un homme modulaire selon l'expression de Miguel Benasayag⁴.

Le spectateur (celui qui regarde du point de vue du directeur du zoo) omniscient évalue la capacité, les compétences qu'un personnage met en œuvre pour s'adapter à un objectif : il est le manager.

La situation (une cage, plus ou moins dorée) dans laquelle il est placé est toujours simplifiée. Ce sont des situations sans histoire, toujours au présent, seul un passé immédiat joue parfois. Et, surtout, ce passé est réduit strictement à de l'interpersonnel. Du coup ce sont des situations sans conflits, saturées d'affrontements. Tout se joue dans ce que René Girard appelait le caractère mimétique du désir⁵, tout le monde désire la même chose, et rien ne rend l'un ou l'autre plus légitime. D'où des interminables controverses, ponctuées de « crises sacrificielles » dans lesquelles quelqu'un, chargé de tous les travers, est éliminé d'une manière ou d'une autre, pour nettoyer magiquement la communauté entière.

La situation existe comme un monde clos, une fois le périmètre défini, il est clôture, il n'y a pas de hors champs. Par ailleurs l'ensemble de personnages sont sur le même plan, tous en gros plan, tous en pleine lumière. Or les personnages secondaires sont des ouvertures, des lignes de fuite vers d'autres histoires qu'on devine, les enlever, loin de produire une multiplicité, rabat tout sur une seule histoire. Une histoire un peu compliquée certes, mais une histoire unique.

Ce monde fonctionne comme un modèle mathématique : les éléments sont individualisés, le nombre d'interactions pertinentes est réduit et défini à l'avance, l'influence extérieure évaluée comme négligeable.

Le personnage doit s'adapter, comme n'importe quel travailleur doit s'adapter aux modèles d'évaluation d'une entreprise, sous le regard d'un manager fabriqué avec les mêmes critères que le modèle lui-même. Ou un chômeur qui doit s'adapter au modèle d'évaluation d'actiris, sous le regard d'un assistant social soumis au même modèle d'évaluation. Ou un élève qui doit s'adapter à un référentiel de compétences...

La télé-réalité nous a appris à penser comme des managers, à penser en termes de management. Une sorte d'éducation populaire, dans le style de Paulo Freire, passerait probablement par la critique de ceci, mais une critique en acte. Quelque chose comme une télé-fictionnée qui s'opposerait à la télé-réalité. Une télé faite à partir du savoir populaire opposée à cette télévision qui sert à juger le peuple avec la Vérité du pouvoir.

Une télé-fictionné ferait peut-être ce que Fellini fait dans le métro, il croise une ouvrière qui travaille dans une usine de chips et lui propose de jouer le rôle de Brunilda. Le quotidien comme point de départ pour des histoires. Non pas modéliser le quotidien et l'évaluer, ce n'est pas une histoire de cendrillon, il ne se demande pas si elle veut devenir une star (c'est-à-dire si elle est adaptée pour représenter quelque chose). Il se demande, quelles sont ses questions. Comment on voit le monde avec ses questions ? Avec son visage, avec son corps, avec son histoire...Vers quels voyages on part avec ça ? Quels sont les problèmes dans ce

3 Les séries existent très tôt au cinéma, dès 1915 Louis Feuillade réalise *Les Vampires*, une série composée de 10 épisodes de 45 minutes.

4 Cf, *Organismes et artefacts*, La découverte, 2010.

5 Cf, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

monde-là ? Non pas qu'est-ce qui ne va pas dans ce monde, mais qu'est ce qui nous inquiète dans ce monde ? Qu'est-ce qui est relevant ? Qu'est-ce qui fait penser ? Dans la télé-réalité on n'arrête pas de se demander si un personnage est efficace, ici il faudrait laisser de côté cette question, regarder une toute autre chose, penser différemment des managers, se demander qu'est-ce que l'efficacité pour ce personnage ? Devenir Brunilde avec cette femme-là. Passer d'une histoire soumise à la Vérité, à une vérité dans l'histoire.

« Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légèreté », et contribue ainsi à l'invention de son peuple. Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais qu'il réunit dans le passage d'un état à l'autre. Il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. Et le cinéaste de son côté devient un autre quand il « s'intercède » ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs fabulations. Tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple »⁶. Inventer un peuple ne veut pas dire fabriquer des utopies, dire comment le monde devrait être pour qu'il soit bien. Mais inventer des manières de « tenir mal son rôle », comme disait Aragon et pour cela il fallait « n'y comprendre rien ». Inventer des pratiques où on ne fait pas ce qu'on attend de nous. Inventer des manières de penser, des histoires, des concepts qui permettent de ne pas comprendre très bien ce que veut le management par exemple. Comprendre sa logique certes, mais pour pouvoir s'en décoller. Pour ne comprendre rien aux injonctions idiotes des managers, même lorsqu'on les accepte, les accepter seulement parce que le rapport de force est défavorable, surtout pas parce qu'il y aurait quelque chose de légitime. Construire des modes de penser à partir de nos expériences plutôt que juger nos expériences à partir de savoirs extérieurs.

Conclusion, un peuple à venir...

La télévision est aujourd'hui un peu vieillotte, ringarde, elle commence à sentir le moisi, elle est peu moins le langage du pouvoir, elle correspond un peu moins à sa manière de penser, peut-être que ceci ouvrira des brèches. Peut-être qu'il sera moins problématique de chercher autre chose que la vérité des gens, qu'il sera possible d'y travailler avec le temps. Bref de faire autre chose que dire « -ceci est le vrai, et le passé est passé ». Introduire le temps, raconter des histoires qui racontent chacune comment le « vrai » devient vrai dans telle ou telle situation, mentir et montrer en même temps que tous les mensonges ne se valent pas.

L'offre de cerveau disponible d'internet promet d'être : moins chère, de meilleure qualité et intarissable. Elle fonctionne d'une toute autre manière, il n'est pas question de statistiques, mais de ce qu'on appelle « big data ». C'est-à-dire de profils établis à partir des métadonnées des internautes. Concrètement on va établir des profils à partir des sites visités, du temps de visite, du type de navigateur utilisé, du type d'ordinateur utilisé, du système d'exploitation de son ordinateur, des données de géolocalisation, des archives des achats réalisés précédemment, des amis facebook ou des suiveurs sur twitter, etc. Contrairement au « public cible » de la télévision, ces profils ne sont pas socio-économiques, ils sont individuels et recomposables de toutes sortes de manières. Ou, plutôt infra-individuels (Deleuze employait le néologisme de « dividiuels ») puisque ce sont des éléments d'un individu qu'on va prendre en compte, et chaque individu peut correspondre à un grand nombre de profils, suivant les critères pris en compte par les algorithmes qui l'établissent.

La télévision fabrique des spectateurs : des individus consommateurs et leur apprend que les questions importantes doivent être traitées dans l'autre monde : celui de la représentation.

Sur internet on fabrique profils : des hommes modulaires comme des meubles IKEA, dont les modules sont des « compétences transversales », c'est toujours la représentation, encore plus de représentation, une représentation avec encore plus d'intermédiaires, parce qu'elle passe à travers toutes sortes d'algorithmes. Mais les profils c'est économiquement mieux que les spectateurs parce qu'ils sont plus détaillés, et surtout produisent (des savoirs sur eux-mêmes) en même temps qu'ils consomment.

6 DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*, Les éditions de minuit, 1985, p196.

Le big data se veut plus « vrai » parce qu'il prend en compte des éléments plus inconscients, plus nombreux, impossibles à manipuler de manière consciente par un individu. C'est peut-être vrai, mais en même temps c'est au niveau du choix de données pertinentes et de l'interprétation que l'arbitraire s'accroît, lorsqu'il faut transformer ces données asignifiantes et objectives en leur donnant un sens. Là aussi il y a une histoire de cette vérité, une histoire de comment on se met à chercher la vérité dans ce coin-là. Comme on fabrique ces modèles, comment on vit avec ces modélisations, il faudrait aussi raconter ces histoires. Une télévision intelligente pourrait produire un regard distancié sur ceci aussi.

Dans les deux cas il s'agit de savoir qui est vraiment quelqu'un, de le jauger avec un modèle. Notre question est peut-être celle d'un peuple à venir. Non pas accumuler des forces pour des lendemains glorieux, mais inventer. Pas créer des zoos, des cages avec des inscriptions sur la vérité sur ce qu'on a enfermé dedans, mais des joyeux cirques où il y a une place pour des devenir.