



# AUTRES IMAGES

Contribution au débat N°6

JANVIER 2017



Recueil d'analyses du Collectif Formation Société asbl  
janvier 2017  
N°6

*La démocratie c'est quand on donne la parole au peuple, alors, dans notre époque caractérisée par une logorrhée intersidérale, on aurait atteint des degrés de démocratie vertigineux ? Soyons sérieux, donner la parole produit un effet de pouvoir bien plus important qu'interdire de parler. Ce sont les maîtres qui accordent la parole.*

*Ceci n'est pas un recueil de textes sur le cinéma, il n'y a pas de textes de critique cinématographique. Ces textes ont comme objectif de penser un certain nombre de questions qui traversent la société, d'interroger aussi des pratiques présentes dans le travail social, en suivant la pensée de certains cinéastes, notamment celle de Jean Rouch, dans leurs films.*

*Les questions de la participation des gens à la vie publique, de la forme que prend cette participation, le rôle des différentes images liées à ceux qui parlent, la manière dont cette parole est véhiculée, présentée, mise en forme... ce sont des questions récurrentes. Or dans le cinéma ce sont des questions qui sont travaillées depuis le départ. C'est une interrogation à partir de ces pratiques—là, ces images, ces situations, ces points de vue, ces problématiques qui constituent le contenu des textes qui suivent.*

# Sommaire

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Comment mentir                    | 2  |
| Comment devenir fou aujourd'hui ? | 10 |
| La vérité n'est jamais ailleurs   | 17 |
| Éducation populaire et cinéma     | 22 |
| Sans savoir englobant             | 27 |
| Comment devenir étranger ?        | 31 |



# Comment mentir

## Éloge des menteurs et des mensonges chez Fellini

Par 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. Cet autre chose, qui pourrait être une sorte d'éducation populaire, je l'imaginerais à partir des films de Fellini.

### ÉLOGE DES MENTEURS ET DES MENSONGES

Dans une des dernières scènes son film « Intervista », Federico Fellini, accompagné de Marcello Mastroianni (déguisé en illusionniste pour les besoins d'une publicité qu'il est censé tourner par ailleurs), d'un 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 Ekberg, 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 Masina et Marcello Mastroianni, tourné à Cinecitta, raconte les retrouvailles de deux anciennes gloires du music-hall, lors d'une émission de télévision. Connue 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... »<sup>1</sup>. Cette fois-ci c'est la télévision qui se déplace à Cinecitta, pour réaliser un reportage sur Fellini, en train de tourner un film « 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 poêlés 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

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

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 Cinecittà est en train d'être entouré de bâtiments préfabriqués, carrés et gris et elle parle des problèmes techniques liés à 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 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 peut être 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 représentation. 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<sup>2</sup> est un, cohérent, simple.

---

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. Voir « Sans savoir englobant » dans ce recueil pp 27-30.

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

## 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 Cinecitta 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 qui 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 XIXe 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 XIXe 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 y 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-FICTIONNÉE ?

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 télévision<sup>3</sup>. 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 Benasayag<sup>4</sup>.

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 désir »<sup>5</sup>, 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 clôturé, il n'y a pas de hors champs. Par ailleurs l'ensemble des 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...

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.

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-fictionnée 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 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 tout autre chose, penser différemment des managers, se demander qu'est-ce que l'efficacité pour ce personnage ? Devenir Brunilda 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 »<sup>6</sup>. 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 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 tout 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

---

6. DELEUZE Gilles, Cinéma 2. L'image-temps, Les éditions de minuit, 1985, p 196.

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 les 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 des profils : des hommes modulaires comme des meubles IKEA, dont les modules sont des « compétences transversales », c'est toujours la 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.

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.





# Comment devenir fou aujourd'hui ?

Par Guillermo Kozlowski

**R**egarder depuis la folie. Le cinéma a créé plusieurs figures de fou, qui nous amènent dans différents modes de délire, différentes manières de se mettre à délirer notre époque. Nous proposons ici de regarder le monde du point de vue de trois de ces figures : celle du génie du mal, celle du fou prophète capable de voir la réalité derrière les apparences, celle du fou marginal.

## LE DOCTEUR EST FOU

Les films que Fritz Lang a tournés autour du personnage de Mabuse (deux films en 1922, un en 1932 et un quatrième en 1960) sont adaptés d'une série de romans-feuilletons. Les trois premiers films ont été tournés en Allemagne ; le dernier, aux États-Unis. Ils racontent les aventures du docteur Mabuse, un psychanalyste capable de maîtriser la volonté des gens par l'hypnose.

Comme le signale le titre du premier Mabuse<sup>7</sup>, il s'agit d'« une image de notre temps », et on peut préciser : d'une image de l'Allemagne entre la fin de la Première Guerre mondiale et l'arrivée des nazis au pouvoir – grosso modo, « les années folles ».

L'histoire commence par deux mains qui prennent, un par un, des portraits de divers personnages, des hommes dont les caractéristiques évoquent différents milieux sociaux. On peut imaginer une sorte de

catégorisation socio-économique de l'Allemagne des années 1920. Mais ces portraits « sociologiques », on les regarde d'un point de vue subjectif, du point de vue qui correspond aux yeux de celui qui tient les images. Le plan suivant est le contre-champ du précédent : l'homme qui manipule ces images, il les mélange comme s'il s'agissait d'un jeu de cartes. C'est Mabuse, le joueur, et il s'agit d'une image de ce temps-là.

Tous ces personnages, par leurs traits épais, leurs favoris abondants, leurs barbes carrées, leurs regards volontaires, semblent avoir une forte volonté, mais ils sont dans les mains d'un joueur de cartes. On verra plus tard que ces personnages ne sont que les différents déguisements utilisés par Mabuse pour ses actions. Et le joueur de cartes est objet lui-même d'un cinéaste... à moins qu'il ne s'agisse du contraire ? On peut penser à la phrase de Spinoza : « Les hommes se croient libres parce qu'ils ont conscience de leurs volontés, et qu'ils ne pensent pas, même en rêve, aux causes qui les disposent à désirer et à vouloir ».

## Le fonctionnement de la folie dans le film

Après la présentation du joueur et de ses différentes identités, on assiste à une machination ourdie par Mabuse et ses acolytes. Mabuse organise le vol d'un traité commercial ; la nouvelle du vol se répand, les actions de l'entreprise perdent ainsi toute leur valeur.

---

7. Fritz Lang a tourné quatre épisodes du docteur Mabuse, les deux premiers en 1922 : « Mabuse le Joueur, une image de notre temps » et « Inferno, une pièce sur les hommes de ce temps ». Puis en 1932 : « Le Testament du docteur Mabuse ». Il a également tourné un quatrième opus en 1960 : « Le diabolique docteur Mabuse ». Il s'agit d'une traduction très inadéquate du titre original « The Thousand Eyes of Dr. Mabuse », littéralement « Les mille yeux du docteur Mabuse ».

Il achète alors ces titres et restitue immédiatement le traité aux destinataires, l'action remonte et dépasse même le prix affiché au début de la scène.

Il y a un contraste entre ces deux mouvements. D'abord, la machination : tout y est réglé, chaque mouvement s'agence avec le suivant au bon moment. Une montre en gros plan nous suggère à quel point tout est rationnellement organisé. Le montage lui-même est un découpage « chirurgical » de l'action, mouvement par mouvement, presque geste par geste. Il y a très peu de personnages dans chaque plan et la



volonté de chaque personnage est claire. Chacun sait ce qu'il veut et il agit efficacement en conséquence. Ensuite, on se retrouve dans la bourse où la nouvelle du vol est diffusée : tous les agents de change se regardent. Soudain, l'un d'entre eux se lance : il vend. Les autres le suivent, tout devient confusion, folie. Seul Mabuse, sous un deuxième déguisement, debout sur une estrade, attend... impassible. Un plan large montre des dizaines d'hommes en panique, un grouillement de chapeaux hauts de forme. La volonté s'est perdue, les gestes n'ont plus d'efficacité directe. Ce n'est plus une machine, mais une sorte de grouillement organique.

Mabuse utilise la part d'ombre des gens et il parvient à atteindre les limites de leur volonté, à détisser leur prise sur le monde, à les plonger dans la folie.

## La folie dans « Mabuse »

Doué d'une intelligence hors du commun, Mabuse met en œuvre toutes sortes de complots... pour jouer, par amour du pouvoir. Il est l'un des premiers de toute une série de héros du mal au cinéma, plus tard, lui succéderont Dr No, Fantômas ou le Jocker parmi beaucoup d'autres. Ces génies du mal sont une figure récurrente depuis plus d'un siècle, ils sont fous dans leurs objectifs, mais incroyablement efficaces dans la mise en place de complots d'une ampleur inouïe. Ils font le mal rationnellement, ce qui dans l'époque moderne est un paradoxe.

Dans le cas de Mabuse, le paradoxe est renforcé par le fait qu'il est un docteur, la figure la plus importante et surtout la plus incontestable de la modernité, celui qui incarne le bien. D'ailleurs, après la séquence de la bourse, lorsqu'il prononce une conférence sous sa véritable identité de psychanalyste, et sans déguisement (c'est le seul moment où il se présente ainsi), il parle d'une thérapie qui pourra soigner tous les maux. C'était une vaine promesse, puisque lui-même sombrera dans la folie. D'ailleurs, non loin de là, un collègue de Mabuse écrit en 1927 un court ouvrage intitulé : « L'avenir d'une illusion », l'illusion

étant celle d'une société humaine organisée rationnellement. Le constat de Freud est sans appel, on ne peut pas se débarrasser complètement des pulsions : les Hommes ont un corps. « Il faut compter, me semble-t-il avec le fait qu'existent chez tous les êtres humains des tendances destructrices, donc anti-sociales et hostiles à la civilisation, et que chez un grand nombre de personnes, ces tendances sont assez fortes pour déterminer leur comportement dans la société humaine »<sup>8</sup>.

Le constat de Lang est que non seulement la folie ne disparaît pas avec le progrès, mais elle peut très bien se diffuser par la science et la technique. Mabuse est un scientifique et, dans le troisième opus, Mabuse Dr. Mabuse », c'est un dispositif technique de diffusion radio qui sert à transmettre les ordres. Et dans « The

8. FREUD, Sigmund. L'avenir d'une illusion, 1927, Édition Points, 2011, p 41.



« Thousand Eyes of Dr. Mabuse », c'est la surveillance vidéo qui devient l'outil de son action. D'ailleurs, dans le « Le testament... », c'est le dispositif technique lui-même qui semble diriger l'action et mener les hommes vers la folie. Comme Kent, l'un des cadres de l'organisation criminelle, est quant à lui poussé vers le crime par le chômage. Dans l'évolution de la série des Mabuse, le rêve d'un monde façonné par la volonté des hommes s'éloigne de plus en plus, même lorsqu'il s'agit de la volonté du mal.

La folie est toujours inquiétante, souvent liée à la nuit. Elle hante tous les personnages, à quelques exceptions près, l'inspecteur Lohman dans « Le testament... » : il a un bon sens à l'ancienne, à l'instar de la fiancée de Kent. Les autres sont toujours à la limite, leur volonté vacille. La folie apparaît souvent dans le film en surimpression et se transmet par l'hypnose... On peut enfermer les corps qui la contiennent, mais elle est immatérielle, une sorte de fantôme qui hante la civilisation, elle est inhérente à la mécanique de la société.

## LES MAÎTRES SONT FOUS

Le documentaire « Les Maîtres fous » tourné par Jean Rouch au Ghana est sorti en 1955. Le pays est alors une colonie britannique depuis les années 1870.

Cependant, le pouvoir y est largement « africanisé » : le premier ministre N'krumah a été désigné par une assemblée élue en 1951. Il sera réélu lors des législatives de 1956 et, en 1957, proclamera l'indépendance du pays.

Un carton au début du documentaire nous dit ceci : « Venus de la brousse aux villes de l'Afrique noire, de jeunes hommes se heurtent à la civilisation mécanique. Ainsi naissent des conflits et des religions nouvelles. Ainsi s'est formée vers 1927 la secte des Hauka ».

Puis une voix off, illustrée par quelques plans de la ville, nous décrit rapidement la ville d'Accra, l'une de ces « Babylone noires ». Parmi les nombreux immigrants qui s'y retrouvent, la voix nous dit que les plus intéressants sont peut-être ceux qui appartiennent à la communauté des Abramams. Les dimanches soir « ils quittent la ville pour appeler les dieux nouveaux, les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la force : les Hauka ».

Le film nous montre ensuite ces hommes et ces femmes au travail, dans un quotidien tranquille et souriant, en plein jour. La voix off nous dit qu'ils sont dockers, kayakaya (manœuvres), smugly (smuglers, contrebandiers), grass boy, hygiene boy, cattle boy, tim boy, timber boy, gutter boy ou goldmine boy. Bref, des scènes de la vie quotidienne, une ville, ses habitants, leurs occupations. Mais dans cette énumération, il y a déjà toute la folie du colonialisme : à part kayakaya, les métiers exercés sont nommés dans la langue du colonisateur, le contraste avec les images crée immédiatement un malaise. Accentué sans doute par la répétition, presque tous les métiers sont suivis de « boys », garçons, tandis que les images nous montrent des adultes. Ils n'ont pas un métier, mais ce sont des garçons qui ont une tâche, ils ne sont pas « mineurs » mais « goldmine boys », par exemple. On commence à annoncer le problème : il n'y a pas quelque chose de monstrueux, tapi dans la jungle, attendant la nuit pour se manifester... La folie est dans ces images du quotidien, dans la ville, en plein jour. Tout semble être à la bonne place et le problème est justement cette apparence.

## Le fonctionnement de la folie dans le film

Le film nous amène alors en balade un dimanche

après-midi avec les Hauka, d'abord en voiture, puis une heure de marche à pied. On arrive ainsi dans une plantation perdue dans la brousse.

Quelques draps à l'entrée sont « l'Union jack », une termitière peinte en blanc est le palais du gouverneur. Peu à peu certains membres de la secte vont entrer en transe, ils vont être possédés par l'esprit du gouverneur, du général, de la locomotive, de la femme du docteur, du mauvais commandant ou encore du caporal de garde. Écumants de salive, les yeux révoltés, ils vont mimer les scènes du pouvoir colonial. Les colères du général, la marche de parade des soldats britanniques, ou encore les réunions chez le gouverneur. Le film montre ensuite quelques images de ce pouvoir colonial, ses parades, ses tenues d'apparat, ses formations militaires géométriques et chronométrées.

Qui sont alors les maîtres fous ? Les maîtres coloniaux qui veulent imposer un régime fou ou alors les Hauka devenus maîtres dans le domaine de la folie ? Probablement les deux, simplement la folie des blancs est de vouloir bannir la folie du monde, la folie devient alors impensable. La folie des Hauka est au contraire, une manière de penser ; leur délire n'est pas « n'importe quoi ».

### **La folie dans « Les maîtres fous »**

Dans « Mabuse » la folie est une sorte de spectre (souvent Mabuse lui-même en transparence). Ici la folie est au contraire physique, c'est le rejet physique d'un ordre disciplinaire. La différence entre la cérémonie des blancs (la parade militaire) et celle des Hauka est que dans la première, le corps doit disparaître derrière la volonté qui contrôle chaque geste. Tandis que dans la deuxième, on assiste au rejet par le corps de ce contrôle (les convulsions, les saccades, les gestes incontrôlés, les yeux révoltés). La séquence chez les Hauka est filmée avec une caméra à l'épaule, à hauteur d'homme, on sent la présence physique du cameraman. La parade est au contraire filmée avec une caméra sur pied, en plongée (la caméra est en hauteur), c'est le caractère

mécanique qui est accentué.

Ce n'est pas la problématique de Freud, mais plutôt celle du psychiatre antillais Frantz Fanon : politiser la folie. « Il y a donc dans cette période calme de colonisation réussie une régulière et importante pathologie mentale produite directement par l'oppression »<sup>9</sup>. Fanon avait remarqué en Algérie qu'une des réponses efficaces des colonisés est un renouveau dans la culture. « Les conteurs qui récitaient des épisodes inertes les animent et introduisent des modifications de plus en plus fondamentales. Il y a une tentative d'actualiser les conflits, de moderniser les formes de lutte évoquées, les noms des héros, le type d'armes (...) Le colonialisme ne s'est pas trompé qui, à partir de 1955, a procédé à l'arrestation systématique<sup>10</sup> des conteurs. Le contact du peuple avec la geste nouvelle suscite un nouveau rythme respiratoire, des tensions musculaires oubliées et développe l'imagination. Chaque fois que le conteur expose devant son public un épisode nouveau, on assiste à une réelle invocation. Il est révélé au public l'existence d'un nouveau type d'homme. Le présent n'est plus fermé sur lui-même mais écartelé »<sup>11</sup>. Là aussi il est question du corps, de la respiration, des muscles. Et il ne faut pas se tromper, ce n'est pas une catharsis (du moins dans le sens faible qui est accordé au mot couramment), il s'agit d'action et de pensée, d'inventer des moyens pour expulser réellement, et physiquement, le pouvoir colonial d'Afrique.

Il y a un « Happy end » au « Testament du docteur Mabuse », le psychiatre qui prend la relève de Mabuse devient fou à son tour (comme Mabuse lui-même à la fin de l'épisode précédent), la volonté du mal a aussi des limites. Le docteur est à son tour enfermé dans un asile, isolé au milieu d'une forêt en pleine nuit. La victoire n'est certes que provisoire, mais momentanément la folie est contenue, emprisonnée dans un corps, enfermée dans une institution, isolée de la ville. « Les Maîtres fous » finit devant l'hôpital psychiatrique, dehors et en plein jour. Des Hauka que l'on avait vus possédés lors de la cérémonie travaillent à creuser une canalisation, ils sont souriants. Il ne faut pas enfermer cette folie, il y a à apprendre

9. FANON, Frantz. Les damnés de la terre, 1961. Folio actuel, p 301.

10. 1955 est l'année de sortie des « Maîtres fous ». Par ailleurs les Hauka ont fait eux aussi l'objet de plusieurs persécutions sanglantes de la part des autorités coloniales. À ce sujet on peut se rapporter à l'article de Finn Fuglestad : « Les Hauka. Une interprétation historique », Cahiers d'études africaines. Vol. 15 N°58, 1975, pp 203–216 (disponible sur le site [www.persee.fr](http://www.persee.fr)).

11. FANON, Frantz. Les damnés de la terre, op cit, p 288.



de cette folie, devenir un maître fou, dans le sens d'élaborer un savoir à partir de la folie. Il n'y a pas de barrière infranchissable entre la folie et la raison, la limite entre la folie et la raison est perméable, tout comme la limite entre la fiction et le documentaire dans le film de Rouch. Bien entendu la cérémonie Hauka existe, mais il y a une mise en scène de cette cérémonie, le cameraman assume d'en faire partie, le montage est fait depuis le point de vue du réalisateur.

Dans un célèbre tableau de Goya on voit un homme endormi sur un bureau, sur ce même bureau une phrase : « El sueño de la razón engendra monstruos ». On peut traduire cette phrase : « le sommeil de la raison engendre des monstres », mais tout aussi bien : « le rêve de la raison engendre les monstres ». Le film de Fritz Lang correspond plutôt à la première interprétation, celui de Jean Rouch à la deuxième.

## AUJOURD'HUI TOUT EST FOU

Le point de départ de « Pour Ulysse »<sup>12</sup> de Giovanni Cioni, sorti en 2013 est « Un centre de socialisation à Florence, fréquenté par des ex-toxicomanes, des gens sortis de prison, des sans-abris, des personnes avec des troubles psychiatriques » nous dit le synopsis du film. Le réalisateur est arrivé pour animer un atelier vidéo, puis il est resté, et s'est mis à travailler un film avec certains habitants de la maison.

Au début de ce film il y a un homme qui tente difficilement de sortir de la mer, il n'est plus très jeune, son corps porte des marques du temps, des rides, des cheveux blancs, il est un peu bedonnant, on aperçoit quelques vieux tatouages sur son bras. Il se débat, autour de lui les vagues continuent impassibles. La caméra bouge, elle aussi ; et l'image est au ralenti. Il n'y a aucun point de repère fixe : ni Ulysse, ni le contexte, ni le temps. Et par ailleurs ce n'est pas le début de l'histoire, c'est au milieu de l'Odyssée (le chant XIV alors que l'ouvrage en compte XXIV) qu'Ulysse revient à Ithaque.

Ensuite Pénélope raconte qu'elle a cherché Ulysse, c'est une femme entre deux âges qui marche dans une cour. Elle raconte aussi qu'elle l'a laissé partir.

Un homme joue de la guitare, il explique qu'il a été diagnostiqué : « Délinquant habituel, asocial chronique, dangereux pour lui et pour les autres, schizophrène, psychotique et paranoïaque ».

Puis des images de la mer, la couleur est saturée, un bleu électrique, on ne sait pas très bien ce qu'est cette mer. En tout cas, elle n'est pas un point de repère non plus, elle a été trafiquée. Ce n'est pas une mer naturelle, ou alors la nature n'est pas transparente au savoir des hommes.

Puis deux hommes se succèdent, ils témoignent en face de la caméra, devant un mur blanc. Tous les deux racontent des problèmes d'argent. Le premier a eu de l'argent, qu'il a obtenu illégalement, mais il l'a perdu et maintenant il est un « homme normal », il doit travailler. Le deuxième avait réussi à vivre sans travailler, mais maintenant c'est fini, il doit lui aussi travailler. Ils bougent sans arrêt de manière compulsive, ils sortent tout le temps du cadre.

Peut-être que tout est folie dans notre monde.

## La folie dans « Pour Ulysse »

Dans « Les Maîtres fous » la frontière entre réalité et fiction était ténue, ici elle est beaucoup plus complexe. Il n'y a pas deux modes d'appréhender le monde, mais une dizaine de discours différents. Le témoignage, l'analyse, la poésie, des discours scientifiques, mais aussi le mythe d'Ulysse (raconté à la première personne ou inscrit dans des intertitres), des chansons. Aussi toutes sortes de mises en scène, depuis des interviews face à la caméra jusqu'à des moments de fiction pure, en passant par la répétition d'une pièce de théâtre. Ou encore des cartons, tous semblables dans la forme, avec des citations de

---

12. Ulysse est un des héros grecs qui ont vaincu Troie. C'est l'un des personnages centraux d'Homère dans l'Iliade, et l'Odyssée raconte le long périple de son retour. En effet après la victoire, le sort le fera errer d'île en île pendant vingt ans. Homère le caractérisera comme héros d'endurance, la principale force d'Ulysse est la ruse. Pendant son absence c'est sa femme, Pénélope, qui maintient sa lignée au pouvoir dans son île: Ithaque, repoussant jour après jour les avances des divers prétendants. Pour un aperçu passionnant du personnage et des diverses problématiques qu'il pose on peut écouter l'enregistrement de l'historien Jean Pierre Vernant sur France-culture : <http://www.franceculture.fr/emission-archives-des-fictions-de-france-culture-une-histoire-d-ulyse-12-2006-05-17>.

l’Odyssée, des phrases prononcées par les personnages du film et d’autres dont on ne sait l’origine. Tous ces niveaux coexistent, les personnages se racontent avec des fragments de discours de teneur très différente.

Ce n’est plus la fiction ou le documentaire, la raison ou la folie, le vrai ou le faux, le jour ou la nuit, la ville ou la campagne. La raison avec un R majuscule a disparu, il n’y a plus de repères, elle a laissé la place à la raison comme capacité d’inventer une cohérence à sa vie personnelle, ou de raconter que sa vie a une cohérence. Or la vie de chacun de ces personnages ne tient pas dans un discours, les fragments de discours disparates qui la composent ne s’emboîtent pas, les raccords sont trop visibles, il y a trop de détours. Il est trop voyant que leur parcours n’est pas linéaire, c’est là qu’ils sont du côté de la folie. Vers la fin du film certains nous racontent des moments où ils ont été submergés par la folie. Ça peut arriver, ce ne sont pas des gens qui jouent à « faire les fous ». C’est là aussi qu’ils sont du côté d’Ulysse, celui qui prend 20 ans pour rentrer chez lui après la guerre de Troie... alors que son île n’est qu’à quelques centaines de kilomètres.

Ce n’est plus Freud ni Fanon, plutôt Felix Guattari et Gilles Deleuze lorsqu’ils parlent des nomades. Les vrais nomades sont comme les personnages du film, ils changent eux-mêmes en voyageant, ou changent sans même voyager. C’est-à-dire l’exact contraire de ce que le marketing appelle nomadisme : rester soi-même « normal », tout en faisant faire des folies à des avatars qui vous représentent, ou aller partout en se sentant chez-soi, parce qu’on connaît les codes. « ...le nomade n’est pas forcément quelqu’un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes »<sup>13</sup>, disait Deleuze dans une communication sur Nietzsche. Il avait précisé auparavant : « L’intensité a à voir avec les noms propres, et ceux-ci ne sont ni représentations

de choses (ou de personnes), ni représentations de mots. Collectifs ou individuels, les présocratiques, les Romains, les Juifs, le Christ, l’Antéchrist, Jules César, Borgia, Zarathoustra, tous les noms propres qui passent et reviennent dans les textes de Nietzsche, ce ne sont ni des signifiants ni des signifiés, mais des désignations d’intensité, sur un corps qui peut être le corps de la Terre, le corps du livre, mais aussi le corps souffrant de Nietzsche : tous les noms de l’histoire c’est moi... Il y a une espèce de nomadisme, de déplacement perpétuel des intensités désignées par des noms propres, et qui pénètrent les unes dans les autres en même temps qu’elles sont vécues sur un corps plein »<sup>14</sup>. On pourrait ajouter d’autres noms : Pénélope, Ulysse, Hermès... Ulysse comme intensité c’est voyager tandis qu’on est l’objet de vents qui nous sont contraires. Non pas quelques éléments choisis pour nous représenter, mais la complexité d’une situation : ce qui est visible mais aussi ce qui est hors-champ. Dans l’intensité il y a un corps, la représentation c’est seulement quelques éléments isolés de la conscience auxquels il faut se soumettre.

Dans le film on assiste aux répétitions d’une pièce de théâtre, une femme proclame qu’elle se sent motivée, qu’elle ressent une force intérieure qu’elle ne peut expliquer... elle a besoin d’un centre de réinsertion. Une voix lui répond, sortie de nulle part, quelque chose entre une déesse et une présentatrice de télévision, c’est son assistante sociale : « T’as été choisie parmi plus de mille entretiens ». Elle est heureuse, elle est prête, elle crie de joie. Maintenant en pleine extase : « J’ai terminé mon parcours. Je suis une autre femme. Il ne me manque qu’un travail », elle est dans une représentation. C’est une pièce de théâtre, c’est cette pièce qu’on demande de jouer à tous les pauvres : acceptez de jouer le rôle, apprenez les codes, autrement vous relevez de la psychiatrie<sup>15</sup>. Qui sont les maîtres fous ?

Alors, qu’est-ce qu’une vie cohérente ? La réponse est en creux : un bon CV, un bon profil. C’est-à-dire une vie qui peut s’écrire avec un seul mode de discours, où « l’essentiel » est représenté et ce qui est hors-champ n’y a pas sa place.

13. DELEUZE, Gilles. « Pensée nomade » in Nietzsche aujourd’hui Tome 1 : Intensités, éditions 10/18, 1973, p 174.

14. DELEUZE, Gilles. « Pensée nomade », op cit, p 169.

15. C’est explicitement ce que dit la catégorie de MMPP. « MMPP est un sigle qui a été utilisé pour la première fois, en Belgique, par le FOREM, en 2010, pour désigner une partie de la catégorie de chômeurs la plus éloignée du marché de l’emploi. Il est formé des initiales de ‘Médical’, ‘Mental’, ‘Psychique’ et ‘Psychiatrique’ ». Source : Wikipédia.

Au fond, le seul signe de trouble psychiatrique inquiétant est de ne pas s'adapter, du coup on est tous fous puisque personne n'est complètement adapté. Dans un monde où la moindre marginalité est vécue douloureusement comme un échec, la folie est un échec plus ou moins important et une menace qui plane sur tous.

Ce n'est plus folie et raison, c'est folie et utilité, la folie est une perte de temps. De ce point de vue, la folie est un parcours non linéaire, une vie qui n'est pas « un projet de vie ». À moins que la folie ne soit, au contraire, l'idée qu'il existe un discours qui rend nos vies cohérentes, comme un parcours linéaire, comme une carrière bien menée, comme une histoire qui se raconte avec un seul type de discours.

À la fin du film on revient au quotidien, la plage, des baigneurs, certains des personnages qu'on a croisés au long du film sont là. Dans « Les maîtres fous » la folie était le reflet du quotidien, mais d'un quotidien un peu exceptionnel, puisqu'il s'agissait d'un quotidien dominé par un pouvoir colonial. C'est-à-dire



d'un pouvoir venu d'ailleurs, dont on espérait la fin prochaine. Mais ici c'est le quotidien qui est tissé de folie.

## CONCLUSION ?

Aucun des trois n'est un film sur la folie ou les fous. Mais la folie est un élément moteur des trois films, et c'est par la folie que tous les trois sont profondément liés à leur époque. Il n'y a pas une évolution, chacun des trois films délire son époque, explore les limites à travers des figures différentes. Lorsque le cinéma montre le monde du point de vue de la folie, rentrer

dans un film c'est en quelque sorte devenir fou. Être physiquement ailleurs. Non pas juste regarder un monde différent depuis chez soi mais participer physiquement d'un autre monde. En ce sens la folie n'est pas une perte de réalité, ou en dehors de la réalité, elle est une manière de penser.

Les époques ne sont pas équivalentes, parfois il est plus facile, plus joyeux, de délirer, et parfois non. D'autres questions s'ouvrent ; la question « comment devenir fou aujourd'hui ? » ne se pose plus : on est déjà fous. Mais comment faire quelque chose avec cette folie ? C'est-à-dire, comment devenir maître fou ? Comment sortir de cette raison qui nous pousse à devenir des petits gestionnaires de nous-mêmes comme des petites entreprises ? Comment retrouver d'autres dimensions que l'utilitarisme ? Comment activer, comment penser, aussi avec ce qui est hors champ ? Comment vivre les détours de nos vies sans sombrer dans la tristesse, le désespoir ou la folie ? Comment ne pas oublier Pénélope, qui objectivement n'était pas la plus belle des Grecques, et qui n'est plus toute jeune, dans les détours du chemin ? Comment attendre Ulysse, alors qu'il y a de bien meilleurs partis et que rien ne dit, objectivement, qu'il va revenir, en vivant sa vie, sans sombrer dans un espoir messianique ? Comment garder le cap vers Ithaque, qui n'est objectivement qu'un caillou misérable, malgré tout ?

# La vérité n'est jamais ailleurs

Par Guillermo Kozlowski

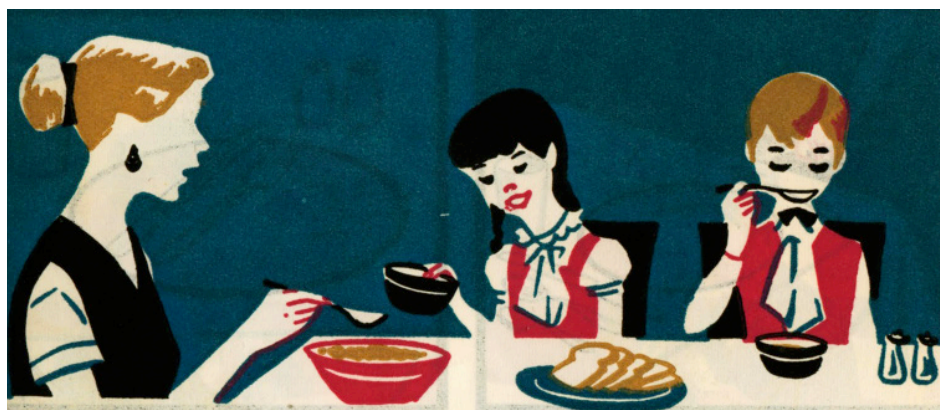
La vérification des discours et des faits, la recherche et le dévoilement de la vérité sont brandis de tous côtés comme une valeur indiscutable. Disons-le d'entrée de jeu : on ne sait pas s'il y a un complot ou pas, ou le cas échéant qui pourrait le diriger et dans quel but... ou quoi que ce soit dans ce genre. Aucune volonté ici de faire la lumière, d'éclaircir les choses, séparer enfin le vrai du faux. Tout ceci dépasse largement nos capacités, d'ailleurs il est difficile de concevoir qui aurait l'autorité morale et les connaissances adéquates pour le faire. On ne peut là-dessus qu'affirmer des banalités : les complots existent, ils ne parviennent pas toujours à réaliser leurs objectifs, la réalité historique est beaucoup plus complexe que n'importe quel complot. Ce dont il est question ici est quelque chose de beaucoup plus restreint, une question marginale dans ce débat. La question du vrai dans l'action politique.

## LE BEAU PARLER DES BEAUX MESSIEURS

« Nombreuses sont les tribus où le chef doit tous les jours, soit à l'aube, soit au crépuscule, gratifier d'un discours édifiant les gens de son groupe : les chefs Pillaga, Sherenté, Tupinamba, exhortent, chaque jour leur peuple à vivre selon la tradition. Car la thématique de leur discours est étroitement liée à leur fonction de « faiseurs de paix », le thème habituel de ces harangues est la paix, l'harmonie et l'honnêteté, vertus recommandées à tous les gens de la tribu. Sans doute le chef prêche-t-il parfois dans le désert : les Toba du Chaco ou les Trumai du

Haut-Xingu ne prêtent souvent pas la moindre attention au discours de leur leader, qui parle ainsi dans l'indifférence générale. Cela ne doit cependant pas nous masquer l'amour des indiens pour la parole »<sup>16</sup>. L'anthropologue Pierre Clastres rapporte dans ses études sur des peuples indiens d'Amérique que les chefs de certaines tribus n'ont pas de pouvoir. Son hypothèse est que ces chefs sans pouvoir servent justement à empêcher qu'un pouvoir centralisé se rabatte sur la tribu. Ce qui nous intéresse ici est que même ces chefs réduits à la portion congrue, voire simplement au rôle de symbole, doivent parler, faire des beaux discours. Ces simulacres de chef sont obligés de parler, et de bien parler.

Il faut commencer par ce que tout le monde sait : tout le monde sait que les gens de pouvoir parlent. Ils ont leurs manières de dire ces choses-là et bien d'autres, en termes galants. Or, les discours ne sont pas seulement un élément décoratif du pouvoir, c'est aussi une manière de fabriquer ce pouvoir. Déjà dans la Grèce antique les précepteurs des jeunes aristocrates étaient des sophistes, qui leur apprenaient à convaincre, à prendre la parole avec éloquence, indépendamment du sujet ou du point de vue sur ce sujet.



16. CLASTRES, Pierre. « Philosophie de la chefferie indienne » in La société contre l'État, éditions de minuit, 1974, pp 28–29.

Parallèlement à l'exercice de parole par le pouvoir, il y a toujours une mémoire populaire qui prémunit, qui nous prévient qu'il faut écouter d'une oreille distraite les paroles des dominants. Il y a toujours, d'une manière plus ou moins implicite, une mémoire de ce dont les puissants sont capables. Leur violence n'a aucune limite : leurs principes, leur éducation, leur culture ne changent rien à l'affaire.

Lors de la brutale répression des années 1960–1970 en Amérique latine contre tous ceux qui contrariaient les plans des oligarchies locales inféodées aux États-Unis, le personnage central était le plus cultivé des conseillers présidentiels : Henry Kissinger. Il avait une culture encyclopédique, était d'une grande politesse, parlait plusieurs langues et connaissait très bien la musique classique. Il ne ressemblait pas à Bush ou à Trump et il était encore plus sanguinaire. En tant que secrétaire d'État (chef de la diplomatie américaine) c'est lui qui justifiera le coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili contre Salvador Allende, l'assassinat de masse, la torture généralisée, etc. La même année il reçut le prix Nobel de la Paix. Comme le signalait la citation produite plus haut sur les discours des chefs indiens : « ... la thématique de leurs discours est étroitement liée à leur fonction de « faiseurs de paix », le thème habituel de ces harangues est la paix, l'harmonie et l'honnêteté, vertus recommandées à tous les gens de la tribu ».

## UNE CULTURE POUR TOUS

La parole n'est pas l'opposé de la violence, les dominants parlent, et ceci ne les empêche pas d'être violents. Souvent cette parole accompagne leur violence et ceci est probablement vrai partout. Parler est indispensable pour fabriquer un pouvoir. Non pas parce que ce qui est dit est vrai, mais parce que cela fixe un certain nombre de problématiques, d'oppositions, de frontières internes à la société, rend légitime un certain mode de savoirs, en délégitime d'autres, produit des filiations historiques, etc. dans lesquelles le pouvoir en place fonctionne. C'est ce que Gramsci appelle l'hégémonie.

En Occident il faut ajouter un élément : vers le XVI<sup>e</sup> siècle, commence à émerger l'idée, très concrète, d'une culture unique : toute la population devrait être

éduquée de la même manière. Il s'agit d'éradiquer les superstitions et la violence, catégories larges, et à géométrie variable, qui concernent toutes sortes de savoirs et de pratiques populaires. Aussi bien les savoirs médicaux, notamment ceux produits et transmis par les femmes, que les fêtes trop violentes organisées par les jeunes, ou les cultes animistes très répandus dans les campagnes européennes. Le programme a des grandes concordances avec le colonialisme, une sorte de colonialisme intérieur (il ne s'agit pas d'une image, simplement les deux colonisations sont contemporaines, et ce sont les mêmes pouvoirs qui sont à l'œuvre).

« Globalement, l'action conjointe de l'Église, de l'État et des couches sociales privilégiées permet de mettre en place, entre 1550 et 1750, un nouveau type de société, qui se révéla hostile aux différences et à la parcellisation du pouvoir. Les sous-groupes, auparavant si puissants, durent perdre leur importance afin que chaque sujet soit désormais hiérarchiquement lié au souverain. Les particularismes, autant que les superstitions, furent attaqués de front. Pourtant, plus que d'une répression cohérente et continue de la culture populaire, il faudrait parler de procédures répressives variées et successives. Encore ces mots ne désignent-ils pas de plans d'ensemble, mûrement élaborés et systématiquement appliqués, qui viseraient un ennemi nommément désigné. Plus simplement, les procédures répressives furent des productions idéologiques du système politique, social et religieux qui se mettait en place »<sup>17</sup>. Ce qui peu à peu s'installe c'est une culture censée être universelle. Les différences dans la culture sont désormais pensées comme des différences de degré de connaissance et d'utilisation de cette culture. Les gens ou les peuples sont plus ou moins civilisés dans une échelle où des gens comme Kissinger sont le sommet. Tous les domaines de la vie quotidienne sont concernés.

Par exemple : « Le comportement à table a retenu longtemps l'attention des pédagogues qui, jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, conseillent surtout la modération, la décence et le respect des commensaux (...) Si Calviac pouvait, en 1559, se montrer informé de la diversité des pratiques nationales, ses successeurs n'ont plus de place pour

---

17. Mouchembled, Robert. Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle). Flammarion, 1978, p 385.

ce relativisme ethnographique, quand bien même ce serait pour le proscrire. Manger en compagnie requiert un contrôle de soi qui fasse d'abord oublier le corps, ses appétits indiscrets, ses fonctions, ses bruits et ses humeurs. Mais il n'y suffit plus : la civilité de la table exige en outre une double technologie du maintien général et de la consommation. Le repas devient une sorte de ballet à l'occasion duquel l'ordre des gestes doit être réglé pour tous, tandis que l'individualisation du couvert et la multiplication des ustensiles de la table – l'assiette, le verre, la serviette, le couteau, la fourchette – supposent l'apprentissage d'un maniement parfait. Quand toutes ces conditions – qui pour nous sont devenues évidentes et normales au point que nous les pensons naturelles – ont été satisfaites, la table peut se prêter à l'exercice d'une sociabilité visible qui est sa véritable fin »<sup>18</sup>.

Les gens sont plus ou moins éduqués, plus ou moins civilisés, c'est-à-dire qu'ils respectent plus ou moins cette manière de faire normale, connaissent plus ou moins les détails et les raffinements. Une bonne manière de parler, une bonne manière d'aménager un habitat (séparer la cuisine des chambres, la chambre des parents de celle des enfants), mais aussi une bonne manière d'être religieux, puisque les usages, les fêtes, les rites, les saints, etc. vont être fixés peu à peu. Ce n'est pas un détail, c'est un pouvoir très concret puisqu'il concerne l'ensemble des relations entre les gens.

Pratiquement tout ce mouvement ne pourrait pas exister sans l'imprimerie : tous ces usages sont fixés par écrit. Le livre d'Erasmus « La Civilité puérile » publié en 1530, explique comment se tenir en société, comment s'habiller, comment se comporter dans une église, comment manger, comment jouer, comment dormir... « À peine publié, « La Civilité puérile » devient un best-seller à la mesure du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle est presque aussitôt réimprimée à Bâle, à Paris, à Anvers, un peu plus tard à Francfort, à Leipzig, à Cracovie »<sup>19</sup>. L'imprimerie permet aussi la diffusion d'un imaginaire uniformisé : ce sont notamment les images d'icônes. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, peu à peu,

les histoires, mais aussi le théâtre et la musique seront écrits et non réinventés, non plus réactualisés par chaque conteur, dans une situation singulière, au contact de son public, mais imprimés une fois pour toutes. Cette question est d'autant plus importante que jusqu'au XIX<sup>e</sup> on sépare très fortement l'enseignement de la lecture de celui de l'écriture. L'écriture est un savoir beaucoup plus rare que la lecture : « En effet, dans les sociétés d'Ancien Régime où l'apprentissage de l'écriture succède à celui de la lecture et ne concerne qu'une partie des enfants »<sup>20</sup>. L'écriture est d'autant moins égalitaire que « ... l'éducation des filles est longtemps pensée comme comprenant l'apprentissage de la lecture, mais point celui de l'écriture, inutile et dangereuse pour leur sexe. Dans « l'École des femmes », Arnolphe veut qu'Agnès lise et s'imprègne des « maximes du mariage », mais il se désespère qu'elle sache écrire – en particulier à Horace, son amoureux »<sup>21</sup>.

Apparaît aussi, progressivement, une bonne manière de faire de la politique : être représenté en tant que citoyen. C'est-à-dire que ce n'est pas des différences réelles qu'il devrait être question, mais de la représentation de ces différences. Il y a désormais une bonne manière de mettre en forme ces différences, de les penser, d'en parler, etc. Cela implique aussi que toute cette emprise concrète sur le quotidien devrait rester en dehors du questionnement politique.

Avec la représentation comme mode de penser la politique il n'est pas seulement question d'écouter d'une oreille plus ou moins attentive le discours des puissants. Il faudra écouter avec attention (forger cette attention est une des missions essentielles de l'école). Mais aussi manger comme les dominants, penser comme eux, parler comme eux, être en représentation pour être représentés. Certes il y a une sorte de droit à la parole, mais d'une certaine manière il fonctionne comme un devoir de parole. Un peu à la manière des chefs indiens dont parlait Clastres, les citoyens ont un devoir de parole; dans l'indifférence générale, cette parole est en général séparée de toute contestation réelle du pouvoir. Chacun doit intégrer

---

18. REVEL, Jacques. Les usages de la civilité. In Histoire de la vie privée, Volume 3 : De la renaissance aux Lumières. Seuil 1985, pp 185–186.

19. REVEL, Jacques. Les usages de la civilité. op cit, p 174.

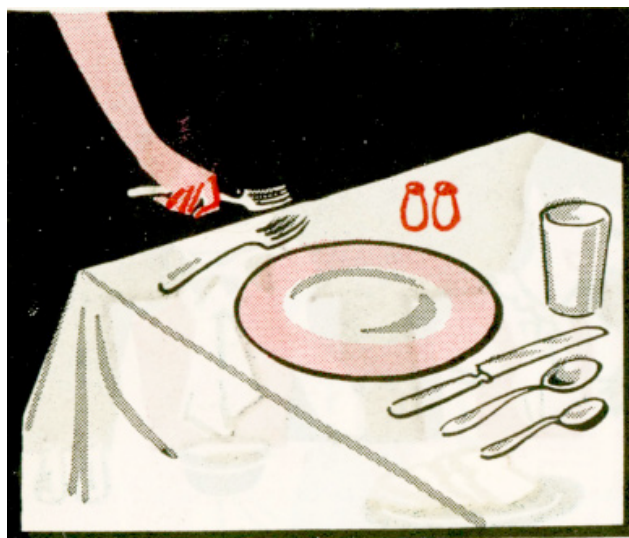
20. CHARTIER, Roger, Les pratiques de l'écrit. In Histoire de la vie privée, Volume 3 : De la renaissance aux Lumières. Seuil 1985, p 110.

21. CHARTIER, Roger, Les pratiques de l'écrit. op cit, p 115.

cette prérogative, penser comme le chef, penser dans les termes du chef et du coup penser dans la logique du pouvoir.

## UNE VÉRITÉ POUR TOUS

C'est avec la question de la représentation en politique, qu'apparaît la question de la vérité. Il n'y a plus de différentes manières d'être au monde, il n'y a plus de conflits. Les différences devraient passer dans un autre monde, être représentées. La représentation fait disparaître la manière dont se constituent les différences. Toutes ces questions essentielles en politique : qui parle ? Depuis quelle histoire il parle ? Avec quel langage ? À quel moment ? Dans quels termes ? À qui il parle ? Comment est produit ce discours ? Comment gagnent leur vie ceux qui le produisent ? Comment ils agissent ? Toutes ces questions sont normalisées, réduites à une simple position, une opinion.



Madeleine sait placer les ustensiles à leur place.

Dans la représentation le problème se réduit à de pauvres questions : Qui représente vraiment ? Est-on vraiment représentés ? Est-ce que celui-ci ou celui-là représente quelque chose de réel ? Que représente-t-il en vérité ? Aux représentations qu'offrent les médias, mais aussi celle des élections, des enquêtes sociologiques, on leur demande d'être vraies, ou on les accuse d'être fausses. Or, de fait aucune représentation n'est vraie. Magritte l'avait

signalé très simplement, un dessin d'une pipe n'est pas une pipe. Dans la représentation c'est toujours le pouvoir qui gagne, parce qu'il n'est pas question des oppositions réelles, mais de leur traduction dans un autre langage : celui du pouvoir.

Cette question n'est pas nouvelle, Antonio Gramsci l'avait réfléchi par rapport au Mezzogiorno, le sud de l'Italie, au début du XXe siècle. Le rapport entre le Nord de l'Italie industriel et le Sud rural n'est pas très différent du rapport entre les métropoles et les territoires coloniaux. Les habitants du sud sont vus comme des arriérés et superstitieux. Le choix très majoritaire dans la gauche de l'époque est d'éduquer les gens du sud, leur apporter la culture. Gramsci soutient en partie cette position, en même temps, dans son travail, il emprunte un autre chemin. « Qu'on imagine du reste la position intellectuelle d'un homme du peuple ; celui-ci s'est forgé des opinions, des convictions, des critères de discrimination et normes de conduite. Quiconque soutient un point de vue opposé au sien, dans la mesure où il est intellectuellement supérieur, sait argumenter mieux que lui ses raisons, l'enfonce logiquement, etc. Faudrait-il que pour autant l'homme du peuple change ses convictions ? Simplement parce que, dans l'immédiateté de la discussion, il ne sait pas se mettre en valeur ? »<sup>22</sup>. Ce texte à presque un siècle aujourd'hui, Gramsci l'a écrit en prison.

Il y a bien entendu la tentation universaliste, dire que les différences sont illusoire entre le Nord et le Sud. Mais il y a aussi le constat que cette frontière interne est bien réelle, que simplement l'ignorer n'est pas une solution. Et surtout il a une vision très claire de ce qu'impliquerait d'écouter les discours « logiques », cela impliquerait d'être ballottés d'un côté et de l'autre, « changer ses convictions ». Gramsci poursuit en expliquant ce qui résiste aux arguments universalistes : « L'élément le plus important est indubitablement de caractère non rationnel, c'est une foi. Mais une foi en quoi ? C'est spécifiquement une foi dans le groupe social auquel il appartient, en tant que ce groupe pense de manière diffuse la même philosophie que lui : l'homme du peuple pense qu'on ne peut pas être si nombreux à se tromper, comme cela en bloc comme son adversaire voudrait le lui faire croire avec ses argumentations »<sup>23</sup>.

22. GRAMSCI, Antonio. Cahiers de prison, Cahier 11 (1932-1933), Gallimard, 1978, p 190.

23. GRAMSCI, Antonio. Cahiers de prison, Cahier 11 (1932-1933), Gallimard, 1978, p 190.

Ce dont il est question c'est un savoir sur le fonctionnement réel de la société, des frontières internes qui constituent une société, un savoir collectif et historique sur ces frontières, et donc sur la société qui les produit. Ce savoir n'est pas une compilation de règles et d'usages, mais une philosophie, avec ses problématiques, ses concepts, etc. Il n'est pas univoque, Gramsci le sait bien, à son époque ce savoir va massivement se brancher sur le fascisme. Mais les savoirs académiques, et le bon sens de la bourgeoisie encore plus massivement, se sont branchés de ce côté.

## **MAINTENANT**

Aujourd'hui, pour des raisons techniques, mais pas seulement, il est beaucoup plus difficile pour le pouvoir politique de produire un discours officiel aussi hégémonique qu'il pouvait l'être il y a seulement 10 ou 15 ans. Ce qui est certainement une bonne chose. Ou plutôt une mutation qui engendre de nouveaux défis. Car le discours officiel du pouvoir avait aussi ses points faibles : notamment il était facilement repérable, or tout le monde sait qu'il faut écouter les dominants d'une oreille distraite. Du coup sa portée réelle dans la conduite d'une population était souvent faible.

Certes il n'était pas simple de répondre à un pouvoir politique dont l'emprise sur les moyens de communication était très forte, mais rentrer en dialogue implique aussi légitimer l'interlocuteur. Les réponses ne partaient pas immédiatement, le pouvoir politique n'avait pas un retour permanent sur son discours, les réponses pouvaient arriver par surprise, parfois être plus sophistiquées ou plus violentes que prévu. Avec le big data c'est une toute autre histoire, parce que le feed-back est permanent. Cela n'a pas de sens de chercher si c'était mieux ou pire, la question est qu'aujourd'hui le discours du pouvoir ne passe que d'une manière de plus en plus marginale par le biais d'un discours politique officiel.

Personne n'a aujourd'hui l'autorité morale pour trier le vrai du faux, et au fond ce n'est pas un problème. Ce n'est pas non plus une victoire de la liberté ou quoi que ce soit de cet ordre. C'est vrai que les représentants politiques sont par exemple largement contestés et dans une certaine mesure cela peut diminuer leur prise, la gouvernabilité d'une population. Cela

conteste en partie la frontière interne qui place l'action politique du côté de la représentation. En même temps la contestation de la représentation se fait souvent dans la croyance qu'une bonne représentation, une représentation vraie, pourrait, ou même devrait être la norme. Non seulement on se met à attendre le bon représentant, mais de fait, les mécanismes concrets qui produisent des effets de pouvoir sur notre vie restent dans un angle mort de la pensée politique.

La question est peut-être non pas comment répondre au pouvoir, mais comment fabriquer d'autres logiques. Faire que le discours du pouvoir soit moins audible, sous sa forme officielle, mais surtout dans la vie quotidienne, dans le travail, l'éducation... Limiter sa portée, montrer comment il ne parle pas des situations concrètes, le délégitimer. Pour cela il ne faudrait pas laisser échapper la production de la vérité, de la réalité de ce qu'on vit. Il ne s'agit pas d'affirmer que la vérité est le sentiment que chacun a de sa vie. Mais de produire un savoir à la fois collectif et historique à partir des situations dans lesquelles nous vivons. Bref affirmer que la vérité est ici...



# Éducation populaire et cinéma

## Penser petit à petit

Par Guillermo Kozlowski

« Éternellement récupérés par la bourgeoisie, on la trahira éternellement, immédiatement, dans le même instant (...) Dans la lutte contre le capitalisme l'essentiel c'est éternellement de trahir la bourgeoisie, en employant, si c'est possible, ses propres armes, et là il s'agit de la culture bourgeoise et de la mettre à la disposition de ceux qui luttent contre elle. La notion de « trahison de la bourgeoisie » est la plus importante. Moi je suis un bourgeois qui trahit la bourgeoisie, qui est toujours pour la trahir, et pour la trahir mieux. » François Maspero se tait, sourit : les mots ont peut-être un sens, mais pour cela il faut aussi ce silence, ce regard, ce sourire, les actes et le monde autour.

Extrait du court métrage : « Les mots ont un sens, portrait de François Maspero » réalisé par Chris Marker, 1970.

L'éducation populaire a toujours été ambivalente : éduquer à la culture des bourgeois, transmettre les valeurs et les bonnes manières de la bourgeoisie, ou s'éduquer à une culture populaire ? Le cinéma tout autant : il est un outil essentiel dans l'éducation du peuple à la culture bourgeoise. Il a transmis la valeur essentielle de la bourgeoisie : la représentation. Ce monde unique et unidimensionnel qui dédouble les situations concrètes dans lesquelles nous vivons, et l'idée que c'est dans ce monde-là que nous existons réellement et que l'action est possible. Il a appris concrètement au peuple comment se penser en termes de représentation, c'est-à-dire comment se regarder avec les problématiques et les outils de la culture bourgeoise.

Mais le cinéma a aussi été un lieu privilégié de critique pratique de la représentation. Il a réussi, parfois, à créer autre chose avec des images et l'argent de la bourgeoisie.

Comment trahir la bourgeoisie ? Dans cette problématique le cinéma et l'éducation populaire se rencontrent, notamment lorsqu'ils pensent : comment

mieux la trahir ? C'est cette hypothèse que nous tenterons d'étudier à partir du film de Jean Rouch, « Petit à petit ».

### PETIT À PETIT

En 1970 sort « Petit à petit ». Cette fiction raconte l'histoire des actionnaires de Petit à petit, une entreprise d'import-export nigérienne. Au début du film, réunis dans une petite maison, le siège de l'entreprise, les actionnaires apprennent qu'une entreprise concurrente construira une « maison à étages » : sept ou huit. Ils décident alors de réagir et construire un immeuble encore plus haut : « douze ou treize étages ». C'est avec cet objectif que Damouré, le plus moderne d'entre eux, part à Paris pour apprendre tout ce qui concerne la construction et la vie dans les « maisons à étages ».

Le film a été écrit par Rouch et les acteurs principaux. C'est un film sur l'éducation populaire en ce sens que l'ensemble du film montre des gens en train d'apprendre, de se poser des questions, d'expérimenter. Mais il s'agit aussi d'un film à partir de l'éducation

populaire, parce que c'est d'après ce savoir en train d'être produit que l'on regarde le monde. C'est aussi ce savoir produit au fur et à mesure, qui guide le devenir et les errances des personnages tout au long du film.

Certaines séquences du film semblent trop évidentes, d'autres un peu trop tirées par les cheveux. Or ceci est aussi important : travailler à partir de matériaux moins nobles, produire quelque chose de pas complètement abouti, pourvu qu'il y ait une pensée, une exigence, une inquiétude, un travail. C'est déjà ça trahir la bourgeoisie, déconnecter la pensée de la figure du génie, penser « petit à petit... », d'un petit à un autre petit, penser de petit à petit et sans aucune modestie, qui est encore une valeur bourgeoise. Ne pas penser en termes de résultat final (« Le produit est bon ou pas ? »), mais en termes stratégiques : « Ma question, mon inquiétude, est là ou non ? »

C'est à ce film que nous allons poser deux questions à partir de l'hypothèse précédente : pourquoi et comment trahir la bourgeoisie ?

### **POURQUOI TRAHIR LA BOURGEOISIE ?**

Le film commence par une scène classique au cinéma : un cow-boy arrive au grand galop, il passe devant la caméra et continue sa course, mais au cours de l'action son chapeau tombe. Ensuite des bergers amènent un troupeau de vaches au marché, un troupeau composé de quelques vaches maigres. C'est l'Afrique et non l'Amérique du Nord, il y a bien des grands espaces, mais ce ne sont pas les grands espaces épiques, ce ne sont pas de grands espaces à conquérir, il n'y a pas de pionniers ici. Au contraire, les modes d'élevage sont extrêmement traditionnels, forgés dans la longue durée historique. Les éléments de base sont présents mais l'image n'entre pas dans l'imaginaire du western. Ce sera l'un des ressorts du film, aucune image n'entre dans l'imaginaire qui devrait lui correspondre. Tout est trop petit, trop bricolé : le siège de l'entreprise, le bureau de Damouré au marché, la manière de parler. Mais ce n'est pas une suite de quiproquos, il n'y a pas un décalage volontaire comme dans les comédies de Jerry Lewis. Au contraire, les images devraient pouvoir entrer dans cet imaginaire, dans lequel certains personnages, Damouré en particulier, veulent se mouler.

Simplement ça ne marche pas : elles ne prennent pas l'ampleur nécessaire.

Ce n'est pas seulement l'apparence, il y a un problème plus profond qui sera exposé clairement quelques instants plus tard lors d'une étrange discussion entre Damouré et son conseiller. Un fournisseur lui rapporte qu'ils ont un problème pour la pêche : les hippopotames. Damouré se tourne alors vers son conseiller :  
« Damouré : –C'est quoi, un hippopotame ?  
Conseiller : –Des amphibiens, quadrupèdes, qui causent trop de dégâts dans les rizières...  
Damouré : –Alors le seul moyen est de les prendre et les mettre en prison.  
Conseiller : –Mais leur prison, c'est de les tuer !  
Damouré : –Alors il peut tuer deux hippopotames, je ferai les papiers pour les autorités. »

Pour faire du commerce international, il faut regarder le monde avec un type de savoir international : les hippopotames sont des amphibiens quadrupèdes... Non pas que ce savoir-là, en lui-même, soit un problème, il est adéquat pour un zoologiste, mais on le veut universel... tout comme certaines images. Lorsqu'on tente de ressembler à ces images on est idiot, ou laid. On veut ressembler à un cow-boy, mais on n'a que des vaches maigres... et encore,



pas beaucoup de vaches. Plus encore, on veut certes ressembler à un cow-boy, mais les siècles de culture qui nous précèdent et qui ont façonné notre manière de faire, font que ça ne marche pas. Du coup les actions qu'on entreprend sont à l'avenant : notre chapeau tombe en plein galop, on veut mettre un hippopotame en prison, quelqu'un qui ne connaît rien décide qu'il faut tuer deux hippopotames et fait les

autorisations nécessaires (c'est une réponse chiffrée, elle s'attaque directement au symptôme et elle est rédigée dans un cadre institutionnel). Trahir la bourgeoisie, simplement pour ne pas penser avec son savoir qui rend idiot. Ou, plus précisément, idiot-utile.

Ceci est valable pour les personnages du film, mais la question est redoublée : Rouch, comme Maspero, est un bourgeois qui trahit la bourgeoisie. Ils ont tous les deux une formation universitaire d'ethnologue, une situation, etc. Du coup, pourquoi trahir la bourgeoisie ?

Il ne s'agit pas dans le film de condamner l'ethnologie, ni au profit d'une spontanéité ignorante, ni au profit d'un retour vers des vraies valeurs venues d'ailleurs. Mais d'aller jusqu'au bout de la démarche. Dépasser l'ethnologie comme description colorée des particularismes des autres, arriver à dire que l'Occident aussi est un particularisme. Placer l'Occident, l'humanisme, la bourgeoisie, dans l'Histoire. Se libérer de son pouvoir, surplombant et prétendument en dehors du temps.

## COMMENT TRAHIR LA BOURGEOISIE ?

### Un regard partiel

C'est ainsi que Damouré part vers Paris, accompagné jusqu'à l'aéroport par ses amis, au son d'une petite chanson, collante, rythmée par une guitare au son métallique : « Petit à petit j'aurai mon building, petit à petit je serai en France. C'est un gratte-ciel, que j'aimerais construire... » C'est peut-être de cette manière que se présente concrètement l'appel de l'Occident.

Lors du séjour à Paris pour étudier les « maisons à étages », Damouré Zika, l'enquêteur de Petit à petit, s'adressera au chauffeur de taxi comme à un « informateur » qui lui donnera de précieuses informations sur la culture locale. Avec une poésie<sup>24</sup> habituelle chez les ethnologues, il conclura que « les chauffeurs de taxi sont des dictionnaires vivants ». Plus tard, armé de différents outils d'anthropométrie, il parcourra l'esplanade des Droits de l'homme, derrière la tour Eiffel, mesurant les crânes, les hanches ou le cou des Parisiens, et les poitrines des Parisiennes. Comme l'avaient fait les explorateurs européens autrefois. Un

peu plus loin, il demandera aux passants d'ouvrir la bouche pour compter leurs dents saines. Au détour d'une balade dans un marché, il apprendra qu'en Europe on n'égorge pas les poulets, mais qu'on les tue avec une décharge électrique. Ensuite, il sera rejoint par un autre associé : Lam, beaucoup plus méfiant envers la modernité, venu avec l'espoir de remettre un peu d'ordre dans cette aventure. Ensemble, ils achèteront une voiture décapotable de collection. C'est ainsi qu'ils vont rencontrer Safi, une Sénégalaise, puis une amie à elle, Ariane, française et blanche. Ils constateront que les arbres sont enfermés dans des parcs entourés par des grillages en fer. Ceci à cause des immeubles, dont les profondes fondations exigent de couper les arbres. Après ils porteront quelques regards désapprobateurs sur les robes trop courtes des Parisiennes. Ils prendront un téléphérique à Paris pour arriver en haut du mont Blanc enneigé, et se retrouveront sur un port lorsqu'ils redescendent. C'est le port de départ de Christophe Colomb pour son voyage en Amérique. Damouré explique que les Européens avaient déjà des « maisons à étages » mais après, en Amérique, ils ont construit d'autres immeubles, encore plus grands. Alors ils partiront à New York visiter des maisons à étages énormes, où on vit comme dans des boîtes à sardines, c'est trop grand.

Après l'arrivée de Damouré à Paris, le film se compose d'une série de séquences relativement autonomes, sans beaucoup de transitions, il semble de plus en plus désarticulé, les séquences se succèdent souvent sans logique de continuité. Encore une fois, concrètement, c'est peut-être ainsi qu'on apprend. C'est la première manière de sortir de la représentation. Dans le monde de la représentation tout est cohérent, tout a sa place, tout se tient. Lorsqu'on expérimente les choses, lorsqu'on les étudie, alors c'est cette cohérence de surface qui disparaît. On ne retrouve pas le grand discours de l'Occident sur lui-même, l'Occident tel qu'il se représente, mais une poussière d'éléments qui le composent, d'autres liens.

Chaque séquence est trop petite, les questions, les bouts de savoirs sont trop partiels pour être rattachés à la représentation comme discours englobant. Le récit est d'autant moins présent que les personnages africains n'utilisent pas les mots qu'il faudrait

24. On peut notamment penser à la critique géniale qu'avait faite Henri Michaux dans son « Voyage en grande Garabange » (1936).

pour le composer, poussent leurs accents, tordent la langue dans tous les sens. Le plus évident est « maison à étages », mais dans l'ensemble du film le langage est un langage d'étrangers. Ce langage paraît d'autant plus artificiel qu'il est postsynchronisé.

Dans leurs incessants commentaires qui accompagnent ce voyage d'étude, on n'entend pas la modernité, le progrès, la puissance libératrice de la technique. Certains éléments sont présents, la voiture par exemple, mais la voiture qu'ils achètent est une voiture de collection, ils ne comprennent pas l'intérêt d'une voiture rapide et puissante. Les explorateurs semblent, au contraire, se moquer en permanence, sans jamais comprendre l'importance de ce qu'ils regardent, même s'ils peuvent trouver Paris très beau. Ils ne donnent pas importance à la grandeur de la capitale, la « Ville-Lumière » et tout l'imaginaire qui l'accompagne. Ils ne comprennent jamais la valeur de l'argent. Le discours sur la grandeur et la puissance de l'Occident et de sa technique existe hors champ, pendant tout le séjour en Occident on attend qu'il prenne sa place au centre, mais dans les choix de réalisation et dans les actions des personnages, il y a toujours de nouvelles astuces pour le laisser hors champ, pour ne pas se laisser coloniser. Ce discours reviendra même dans la dernière partie du film : un expatrié bienveillant tentera d'expliquer le capitalisme à Damouré lors de son mariage. Mais encore une fois, comme un mauvais élève doué, Damouré se désintéressera poliment mais avec fermeté de ses explications, sans trop argumenter, donc sans donner prise.

## SANS MIROIR

Commence alors la troisième partie du film. Lam et Damouré retournent en Afrique avec Safi, Ariane, et un clochard devenu ami de Lam. Comme les explorateurs de jadis, ils reviennent donc avec quelques spécimens des territoires parcourus. La société Petit à petit fait construire sa maison à étages et Damouré se marie avec les deux jeunes filles ramenées d'Europe.

Mais peu à peu les choses se dérèglent, vivre dans une maison à étages, travailler dans une société capitaliste, implique tout un mode de vie. Si le voyage en Occident va dissoudre le discours de l'Occident sur lui-même, le retour en Afrique et l'utilisation de certaines techniques, modes de faire, types de

connaissances, va au contraire montrer que ceux-ci impliquent tout un mode de vie. On ne peut pas garder une vie similaire lorsqu'on habite un building, on ne peut pas prendre seulement le « bon » côté des techniques. On peut par ailleurs remarquer que la maison à étages de Petit à petit ressemble beaucoup à un HLM. Ceux-ci étaient pensés comme une solution technique parfaite, mais vivre dans ces ensembles « fonctionnels », conçus de toutes pièces dans les années 1960, s'est avérée très difficile (« L'Amour existe » de Maurice Pialat). Défaire la cohérence du récit permet de comprendre les liens concrets dans la pratique.

À la fin du film, Safi et Ariane vont partir vers le Sénégal en stop, le clochard prend une pirogue en direction du Québec. Alors Lam et Damouré décident de tout laisser et de partir vivre dans une hutte traditionnelle en paille. Ils abandonnent la société Petit à petit qui ne leur convient plus, elle est selon eux devenue Grand à grand. Ils fondent à deux une nouvelle société : la Société des vieux cons, qui n'a besoin de rien. Cette société se donne pour mission de « créer quelque chose de nouveau ici », au Niger.

## CINÉMA ET ÉDUCATION POPULAIRE

Damouré et Lam passent leur temps à Paris à essayer de comprendre... et ils semblent ne pas comprendre grand-chose. Difficile d'évaluer quelles « compétences » ils ont « acquises » ! Peut-être justement parce qu'ils ont bien appris. S'ils retournent vivre dans une hutte en paille, ce n'est pas pour vivre comme avant. Ce qu'ils n'ont pas compris, ou ce qu'ils n'ont pas accepté de comprendre, c'est la « nécessité » d'être dominés. Pour obéir, il faut comprendre au moins les ordres du maître, savoir reconnaître le maître, partager les rudiments de son mode de savoir. Inversement, une fois qu'on accepte de comprendre, il est plus difficile de ne pas obéir. Un ouvrier qui comprend la logique du management, dans les mêmes termes que son patron, pourra difficilement contester les évaluations que celui-ci impose, ou le type d'efficacité qu'il induit. C'est en ce sens que les savoirs populaires sont des savoirs à produire dans chaque situation. C'est aussi en ce sens qu'ils sont toujours créateurs de conflit. Il ne s'agit pas de comprendre les choses puis d'avoir « son » avis sur elles, mais de comprendre quelle est la problématique qui constitue notre situation et ensuite

comment les choses s'y agencent. Par exemple, il ne s'agit pas d'apprendre ce qu'est le capitalisme et ensuite d'avoir un avis dessus, mais de déterminer quelle est la problématique du Niger au lendemain de son indépendance, comment le capitalisme vient concrètement jouer dans cette situation, comment ils nous affecte là où nous sommes. C'est à partir de ceci qu'on peut produire un savoir populaire. Environ un siècle plus tôt, Marx avait fait quelque chose d'équivalent, lorsqu'il refusait de comprendre le capitalisme dans les termes de l'économie politique bourgeoise, et proposait un point de vue de classe sur la question. Tout en prenant certains éléments des économistes bourgeois, il refusait leur problématique.

Le film de Rouch n'est pas une manière alternative de représenter les Africains ou les Européens, mais un point de vue singulier sur le post- (ou néo ?) colonialisme. Encore une fois, c'est une autre problématique et non un avis différent sur une même question.

« Non pas le mythe d'un peuple passé, mais la fabulation d'un peuple à venir. Il faut que l'acte de parole se crée comme une langue étrangère dans une langue dominante, précisément pour exprimer une impossibilité de vivre sous la domination... On objecte que Jean Rouch peut difficilement être considéré comme un auteur du tiers monde, mais personne n'a tant fait pour fuir l'Occident, se fuir soi-même, rompre avec un cinéma d'ethnologie, et dire « Moi, un noir » au moment où les Noirs jouent des rôles de série américaine ou des Parisiens expérimentés. L'acte de parole a plusieurs têtes, et, petit à petit, plante les éléments d'un peuple à venir comme le discours indirect libre de l'Afrique sur elle-même, sur l'Amérique ou sur Paris<sup>25</sup>. »

La rencontre entre cinéma et éducation populaire pourrait passer par là : produire des savoirs minoritaires qui puissent servir comme outils pour un peuple à venir. La solution de Rouch, celle du discours indirect libre<sup>26</sup>, peut être un outil efficace dans ce cas. Dans le film ce sont Lam et Damouré : tous les savoirs partiels qu'ils produisent, les impasses qu'ils rencontrent, les expériences qu'ils tentent.

Il ne s'agit pas de parler à propos du peuple, ni de se proclamer l'avant-garde du peuple. Non pas raconter ou montrer les histoires glorieuses du peuple, ni informer où est aujourd'hui le peuple. Dans le style indirect libre le sujet de l'énonciation n'est pas le narrateur. Néanmoins le narrateur doit penser avec l'exigence de tenir compte du point de vue du personnage. Dans ce discours il y a deux discours (au moins), celui du narrateur et celui du personnage, le narrateur doit intégrer d'autres discours dans son propre discours. Ainsi il peut sortir de lui-même, trahir la bourgeoisie, ne pas être à sa place à lui dans la représentation.

Ce n'est pas une simple question de formulation, ni une solution magique : l'important est la problématique. Par exemple : ce n'est pas la même chose de rapporter un dialogue avec un chômeur, de décrire ce qu'il dit ou d'intégrer ce qu'il dit dans ce qu'on pense. Le rapport à ce qui est dit n'est pas le même : « Le chômeur dit, je bosse beaucoup dans une boîte d'intérim. » Ce chômeur est encore là, il est encore en train de dire, il n'y a pas de distance, il faut penser aussi avec ce qu'il dit. Dans ce cas ce qu'il dit n'est pas une information, c'est un acte. On n'a pas le même rapport avec une information qu'il faut traiter qu'avec une action avec laquelle il faut composer.

Un grand merci à M. Ba

---

25. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 L'image-temps*. Éditions de Minuit, 1985, p 290.

26. Le discours indirect libre est un mélange de discours direct et indirect. Le discours direct serait : « Damouré – Je pense que dans les gratte-ciels on vit comme dans une boîte de sardines. » Le discours indirect serait : « Damouré pense que dans les gratte-ciels on vit comme dans une boîte de sardines. » Le discours indirect libre : « Damouré pense, dans un gratte-ciel on vit comme dans une boîte de sardines. »

# Sans savoir englobant

## Regarder comme Rouch

Par Guillermo Kozlowski

**Q**u'est ce que connaître quelque chose ? C'est une question simple dont bien entendu la réponse est difficile. Énumérer les éléments qui la composent ? C'est le parti pris de beaucoup de reportages et documentaires notamment. C'est souvent le rôle assumé par la voix-off, sa manière de parler, d'organiser les choses en pérennant la place de la voix de la conscience ou de la voix de la raison.

C'est aussi plus largement la manière majoritaire de penser en Occident. Du coup on retrouve cette approche par exemple dans le travail social : séparer les publics avec des critères plus ou moins socio-économiques ou socio-économico-culturels, avec aussi des critères d'âge, etc. Bref bâtir des publics cible et des acteurs spécialisés. Quitte, dans un deuxième temps, à faire des réunions communes pour organiser un travail transversal, etc.<sup>27</sup>

Comprendre c'est dans ce cas « avoir un tableau », voire, de plus en plus, produire un modèle. Les tableaux énumèrent les différents éléments, tandis que les modèles ajoutent des simulations des interactions entre ces éléments. Les modèles simulent ainsi la réalité, ils ne peuvent que simuler, parce que dans la réalité les relations entre les éléments sont complexes. C'est-à-dire que les relations déterminent les règles du jeu. C'est pourtant par ce jeu de simulations que se bâtit le regard objectif des gestionnaires sur la société. C'est ainsi que sont contextualisées les questions sociales.

Il y a pourtant d'autres manières de penser, mais c'est partir dans d'autres aventures dont le journal de bord ressemble moins à un dossier d'évaluation. C'est la démarche que nous avons tenté de mettre en évidence dans le regard cinématographique de Jean Rouch.

### « MAMMY WATER » (1953)

L'un des premiers courts métrages de Rouch, « Mammy Water », commence par une voix off : « La mer, le long du golfe de Guinée appartient aux génies des eaux et à leurs alliés, les surf boys ». On rentre ainsi dans un mythe, dont on ne sortira à aucun moment. Les surf boys, les pêcheurs, sont confrontés à un problème pratique : la pêche est mauvaise. La cause est simple : la grande prêtresse de la mer est décédée. Alors, pour rétablir la situation, ils vont accomplir un rituel, que l'on suivra tout au long du court métrage. C'est dans ce point de vue que le film présente toute la complexité de la situation. Il n'a pas besoin de placer le mythe dans un cadre, de nous expliquer ce que ce mythe signifie, de le traduire dans un langage socio-économique. Ce que le film nous montre est un problème et la manière de le penser de ceux qui y sont confrontés. À travers les images on est toujours situés. Les bateaux à rames des surf boys contournent des gigantesques cargos en acier. La procession passe devant les forts construits par le colonisateur portugais. Les libations se font avec du gin. Les images n'illustrent pas le mythe, mais montrent le rituel en tant qu'actualisation du mythe, c'est-à-dire une pensée en acte. Cependant, dans

---

27. Guy Debord disait que « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé ». La société du spectacle, Gallimard, 1967, paragraphe 29.

ce film, la camera est encore extérieure à l'action. Plus tard, à partir des « Maîtres fous » (1955) notamment, la camera sera elle-même à l'intérieur de l'action, deviendra un élément à l'intérieur du rituel<sup>28</sup>.

Le commentaire de « Mammy Water » ne sort pas du point de vue du mythe, mais il est ponctué par certaines accentuations qui marquent des points « remarquables ». Il pose des questions, mais toujours à l'intérieur de la logique du mythe, des enjeux temporels, politiques, que le rituel intègre. La voix off n'est pas surplombante, elle n'incarne pas la conscience de ce qu'on regarde, mais fonctionne comme un point de vue, parmi d'autres.

Le mythe n'est jamais placé à l'intérieur d'un contexte, il n'y a pas de distanciation, il n'y a pas de point de vue extérieur ou englobant du mythe, mais tout au long du film on voit comment les éléments du contexte font partie du rituel. On ne nous explique pas quelle est la place de ce rituel, quel est le sens du mythe, quelle est la composition sociologique des participants, ou le PIB de la région. On voit, toutes sortes



d'enjeux, dont ceux que nous venons d'énumérer, qui rentrent d'une manière ou d'une autre dans le rituel, qui sont pensés avec le rituel. Mais ces enjeux ne sont pas énumérés les uns à la suite des autres, ils existent ensemble dans la complexité des images et du son. Ils ne sont pas isolés mais apparaissent en même temps, parce que c'est ainsi qu'ils existent, dans des interactions complexes. C'est là que le temps existe, les choses n'existent pas isolées mais dans une interaction singulière, valable à ce moment-là.

Ce mythe constitue l'ensemble du cadre, mais dans le cadre qu'il constitue, on peut trouver d'une manière singulière toute une série de dimensions qui conformement le paysage de ce lieu, dont une partie

est hors champs du point de vue du film. Ce qu'on voit ce n'est pas un rituel archaïque, existant hors du temps, mais la manière dont ce rituel est actualisé en 1953, avec tous les enjeux, avec toute la complexité des dynamiques à l'œuvre dans cette situation. Loin d'être hors du temps, le film comporte différentes temporalités : le temps long dont est issu le mythe, le temps moyen qu'est la problématique de la colonisation, le temps court dans la question immédiate de la nourriture.

### « MOI, UN NOIR » (1958)

« Moi, un noir » commence par une présentation un peu sociologisante. « Chaque jour des jeunes gens semblables à ceux de ce film arrivent en Afrique ». Une voix off volontaire et compétente, nous dit la vé-

rité. Elle parle des jeunes immigrés nigériens à Abidjan, de ces jeunes qui « sont l'une des maladies des villes africaines : la jeunesse sans emploi... ». Et l'image illustre un tel propos : on nous montre quelques jeunes couchés sur le trottoir, tantôt amorphes tantôt hilares, ils arrivent péniblement à s'asseoir, ce qui permet de montrer

que leurs vêtements sont entièrement déchirés. Ils sont là, « là » étant un lieu informe, les faubourgs informes de quelque part. Les images correspondent parfaitement au discours, si on parle de cette manière, si on pense dans ces termes, si la vérité est fabriquée ainsi, l'image qui correspond est celle qui est projetée, on ne pourrait regarder autre chose. Avec ce savoir-là on produit ce genre d'images.

Ceci dure 40 secondes. Après Jean Rouch explique à la première personne ce qu'il a fait : « Pendant six mois j'ai suivi un groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle. Où ils auraient le droit de tout faire et de tout

28. Plus tard encore, dans « Tambours d'avant » (1971), non seulement Rouch filme de l'intérieur du cercle où le rituel a lieu, mais la camera et Rouch font déjà partie du rituel. En effet il est devenu un personnage pour ceux qui participent au rituel. À cette occasion c'est en voyant qu'il continue à tourner avec sa caméra que les joueurs de tambour poursuivent la cérémonie qui semblait avoir échoué. Quelques instants plus tard, les premiers possédés commencent à se présenter.

dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film », et il passe la parole à l'un des personnages qu'il filme. Ce personnage, surnommé E.G. Robinson (le surnom vient de la ressemblance avec un boxeur célèbre de l'époque, il ne dira pas son vrai nom), nous accueille à Treichville. « Nous vous montrerons ce que c'est que la vie à Treichville et ce que c'est que Treichville en personne » nous dit-il, devant un panneau de signalisation qui indique Treichville. Ensuite on l'entend chanter une chanson pendant qu'on le suit dans les rues d'Abidjan. On l'entend réfléchir sur son manque d'argent, regretter son choix de partir vivre à Abidjan, se plaindre de sa vie en tant que manœuvre journalier, raconter la différence entre ceux qui habitent d'un côté ou de l'autre de la lagune d'Abidjan, chanter à nouveau, nous présenter son ami Tarzan...

Robinson invente la voix off en regardant les images de lui et de ses amis montées par Rouch, sa voix off est faite de réflexions, remarques, explications, chansons qui coexistent avec les commentaires de Rouch. Dans cette voix off il y a donc plusieurs registres différents, mais placés sur un plan d'égalité. Une fois que le savoir socio-économique du départ est contesté dans sa volonté hégémonique, il peut être un élément de dialogue. Les commentaires qui contextualisent sont maintenant situés, ne sont plus qu'un élément parmi d'autres, ni plus légitimes ni plus pertinents. Alors d'autres images sont possibles. La camera bouge, on suit Robinson dans différentes dimensions de sa vie et de celle de ses amis dont on ne connaîtra non plus que leurs surnoms, Tarzan, Eddie Constantine alias Lemmy Caution (du nom du comédien américain et de son personnage le plus célèbre), Doroty Lamour, leur travail, leurs rencontres, leurs rêves ; le film peut commencer.

Bien entendu les images ne sont pas des illustrations de la voix off, ni la voix off une explication des images, mais une fois qu'on n'a plus cette première voix off dans la tête, on peut regarder.

## **SORTIR DU CADRE DE LA REPRÉSENTATION**

Dans les deux exemples précédents, le cadre est fabriqué par le contenu et non l'inverse. Dans le premier, le cadre est le mythe. Dans le deuxième, on nous montre un cadre auquel les personnages devraient s'adapter, comme les Africains devraient s'adapter à la modernité dans le discours néocolonial. Mais ce

cadre de départ est explosé au bout de 40 secondes, c'est un essai nécessaire, dont le résultat est une impasse. Le cadre présenté s'avère trop pauvre, on n'y voit rien, on ne comprendra rien en suivant la voie qu'il propose. Dans les films comme « Chronique d'un été » ou Pyramide humaine, le cadre est construit au fur et à mesure par expérimentation. Dans « Chronique d'un été », par exemple, Jean Rouch et Edgar Morin lancent une enquête, mais ce n'est pas non plus de la sociologie en ce sens que les gens ne constituent pas un échantillon représentatif. Ils sont questionnés, ils questionnent d'autres à leur tour, ils évaluent tous ensemble les enseignements du film... mais chacun est chercheur, et tous apportent un savoir. Or ce que chacun apporte garde une certaine autonomie et du coup façonne à sa manière la forme du film. Dans « Chronique d'un été » tout résonne, certains savoirs se rapprochent plus entre eux, il a y un certain malaise de vivre qui apparaît, dont on sait, grâce au film, un peu plus. Mais le savoir produit sur ce malaise dans la civilisation n'est pas totalisant, il n'y a pas de synthèse entre les différents personnages. La situation est compréhensible aussi par des points de vue irréconciliables de ceux qui participent à la recherche.

Dans les films de fiction comme « Petit à petit », la fiction est racontée et co-écrite avec les comédiens qui sont aussi les vieux complices de toujours.

D'une manière générale, dans tous les films que nous avons évoqués, ceux qui participent ne le font pas en tant que producteurs de données, d'avis, de représentations, mais en tant que fabricants de savoirs. Robinson nous dit qu'on est à Treichville accoudé à un panneau de signalisation qui fournit déjà cette information (information qui par ailleurs avait été donnée auparavant par la voix off du début du film). Mais dans sa manière de nous recevoir chez lui, de se placer, de bouger il y a beaucoup d'autres éléments. Il y a déjà des mouvements, comment on habite à Treichville, comment se constitue Treichville. La différence est que le savoir, contrairement aux informations, fabrique aussi son cadre : ses problématiques, ses oppositions avec d'autres savoirs, ses contradictions internes, son domaine de validité.

Il n'est pas question ici de savoir ce que les gens représentent, c'est-à-dire la place qu'ils occupent dans un grille qui leur échapperait. Mais comment ils produisent un savoir qui leur permet d'agir dans le



monde, et quelles sont les problématiques à l'intérieur de cette production de savoir, quelles grilles ils produisent et comment ils existent dans ces grilles. Il n'y a pas deux mondes : le monde qu'on regarde et le sens de ce monde. C'est dans chaque situation qu'il faut chercher comment est produit le sens et la vérité de cette situation.

Contrairement à ce qu'affirme la télévision, la vérité et le sens des actions ne sont jamais ailleurs. Alors, dans les films de Rouch :

« –La fiction n'est pas métaphore, elle ne suggère pas d'autre chose.

–Le mythe n'est pas évalué, il n'est pas contextualisé, au contraire, on regarde comment le contexte rentre dans le mythe.

–Le dispositif n'est pas un modèle. Ce n'est pas un monde simplifié, mais un regard sur la complexité du monde.

– Le documentaire n'est pas une enquête sociologique. »

Du coup, on ne se demande pas qui est vraiment E.G. Robinson. On ne se demande pas ce qu'est vraiment un immigré nigérien à Abidjan dans « Moi un noir ». On ne se demande pas ce qu'est le bonheur dans « Chronique d'un été ».

La question est comment ? Comment ça fonctionne ? Comment vit Robinson ? Comment il pense sa vie ? Ou alors, êtes-vous heureux ? C'est-à-dire comment vous pensez le bonheur ? Comment la problématique se constitue elle-même...

Le rapport étroit signalé par Michel Foucault, savoir/pouvoir, est souvent compris comme une question d'information, connaître certaines informations ou les ignorer serait un avantage décisif. C'est pourtant rarement le cas, nous sommes débordés d'informations sans savoir comment agir. La question centrale ce n'est pas l'information mais le savoir, un savoir est toujours dans l'action. C'est le type de savoir qui détermine les actions. Un savoir gestionnaire ne produit que de la gestion quelles que soient les informations qu'il récolte, sa manière même de récolter des informations produit de la gestion. C'est pourquoi « Il ne s'agit pas d'affranchir la vérité de tout système de pouvoir – ce qui serait une chimère puisque la vérité est elle-même pouvoir –, mais de détacher le pouvoir de la vérité des formes d'hégémonie (sociales, économiques, culturelles) à l'intérieur desquelles pour l'instant elle fonctionne »<sup>29</sup>.



29. FOUCAULT, Michel. « La fonction politique de l'intellectuel » in Dits et écrits II, Gallimard, 2001, p 114.

# Comment devenir étranger ?

Par Guillermo Kozlowski

**A**ctuellement, il est beaucoup question de traduire la parole des gens. Ce qui me semble intéressant dans le cinéma de Jean Rouch est que la question devient plutôt « apprendre une autre langue ». Ou même, dans les mots de Gilles Deleuze, « être dans sa propre langue comme un étranger ».

## COMPRENDRE SON MONDE

Une fois que le savoir totalisant est marginalisé<sup>30</sup>, lorsque le regard de la caméra est un point de vue situé dans l'action et non le regard omniscient de Dieu, lorsque la voix off n'est pas La voix (de la conscience ou de la raison), alors, on ne peut plus poser une grille et séparer simplement le vrai du faux, le savoir de la croyance, la technique de la superstition... Bref tous ces concepts qui structurent le savoir occidental sont eux aussi situés, historiquement et géographiquement. Du coup, si on les déplace, il est possible de regarder des manières de penser le monde qui impliquent d'autres concepts.

Dans « Chasse au lion à l'arc » (1967), au cours d'une séquence qui dure un peu plus de 15 minutes, Rouch suit, étape par étape, la préparation des arcs et des flèches pour la chasse au lion chez les Gao. On voit les chasseurs Gao choisir une branche adéquate pour un arc, donner une forme propice à cette branche sur des piquets enfoncés dans la terre, on suit une expédition qui va chercher les baies dont on extrait un poison, un forgeron forge les pointes des flèches en fer pour 5 francs cfa chacune, Tairu, le chef des chasseurs, fabrique le poison Naagi par décoction dans une grande marmite... On voit aussi les chasseurs présenter leur arc à la brousse, ou chanter une incantation lors de la fabrication du

poison. On apprend en même temps que le poison doit être fabriqué en brousse, parce que c'est dans la brousse que se fabriquent les choses méchantes, et que c'est une femme particulièrement jalouse qui doit puiser l'eau pour faire bouillir le poison.

Cet inventaire semble un peu étrange, il serait tentant de séparer ce qui relève de la technique (forger la pointe en acier de la flèche, tordre le bois de l'arc), ce qui relève de l'économie (le prix de la flèche), ce qui relève de la superstition (présenter l'arc à la brousse, chanter les qualités du poison...).

C'est encore plus flagrant, à la fin de cette séquence : tout est prêt et soudain un vieux du village lit l'avenir dans les coquillages et dit : « Malheur ! Malheur ! La chasse sera mauvaise, le chemin que vous allez entreprendre sera mauvais ». On s'attend dans le commentaire à entendre un ton un peu moqueur, un bon mot, un reproche savant..., ou alors à voir dans l'image un cadrage un peu différent, un effet de montage... Bref, on s'attend à quelque chose qui



30. Cf. notre texte « Sans savoir englobant », dans ce recueil pp 27–30.

disqualifie un peu l'intervention du voyant, qui nous mette un peu à distance de ce qu'il amène. Une sorte de petit coup de coude complice, un clin d'œil pour nous signifier que ceci est un peu folklorique. Or, il n'y a rien de cet ordre, cette intervention est traitée de la même manière que le reste du processus de fabrication, c'est un élément de plus. Du coup le film ne fabrique pas un « Nous » composé de ceux qui savent que le geste du vieux est inefficace, opposé à un « Eux » qui croient...

### COMMENT ON PENSE AVEC ÇA ?

Outre le fait que, mutatis mutandis, la chasse sera par la suite effectivement mauvaise, comme le signifi-  
fiant le vieux, on peut regarder de quoi il est question. D'abord regarder que cette société fonctionne d'une manière particulière, on ne peut comprendre qu'en partie ce qu'ils font. Il y a là une première barrière, elle ne rend pas la rencontre impossible, mais elle ne disparaîtra pas non plus. C'est une des qualités des films de Rouch, de nous montrer qu'on ne sait pas, que ce qu'on peut savoir a des limites. C'est une chose de le dire, mais à travers ce film on arrive à une connaissance plus adéquate des limites du savoir à partir duquel on regarde, à comprendre qu'il y a un hors champs de tout savoir. Non pas que toute compréhension soit impossible ou arbitraire, mais elle est partielle. Rouch ne traduit pas le fonctionnement de cette société, parce qu'on ne peut pas dire ce fonctionnement avec notre langue, il nous transmet des rudiments de leur langue, et il nous prévient que ce sont des rudiments. Pour savoir ce qu'ils font, il faudrait cultiver le mil, chasser les lions, parler leur langue, s'habiller à leur manière... Le savoir, la mémoire, ce sont des choses concrètes.

Ce qu'on peut par exemple comprendre, au regard des images, c'est que le vieux qui dit l'avenir a un effet immédiat sur des jeunes chasseurs très guerriers. Il leur parle de fragilité, de complexité et du coup leur permet d'aller vers d'autres dimensions de la chasse que la virilité et la force. Suite aux prophéties du vieux les jeunes chasseurs se mettent à jouer une musique qui « donne du courage », à entonner des chants. probablement à avoir aussi d'autres pensées.

Plus tard dans le film, lorsque la chasse s'avère mauvaise, les chasseurs ont recours à un deuxième devin. Celui-ci explique la cause du malheur, le film suit ses gestes et rapporte ses propos avec précision. Il explique tout ce à quoi la chasse au lion est reliée. Les gestes du devin, sa manière de tracer des lignes sur le sable pour comprendre, sont eux aussi chargés de sens, tout comme le fait même que l'avenir se lise sur le sable...

D'un point de vue utilitariste, il serait facile de juger que le résultat est hasardeux, que le lien de cause à effet est faible. Mais ce dont il est question est un savoir sur la chasse, sur la brousse (qui s'oppose au village), sur le mal, parce que la chasse comporte du mauvais – on le verra plus tard lorsque les chasseurs tueront un tout jeune lion, par exemple<sup>31</sup>. Il est aussi question d'un rapport entre les Gao qui sont des cultivateurs et les Peuls qui sont pasteurs et nomades. Car ce sont ces derniers qui appellent les chasseurs de lion lorsqu'un lion s'en prend aux animaux sains de leur troupeau. Il est question ici d'une efficacité beaucoup plus profonde que réussir à chasser un lion. C'est précisément parce qu'elle inclut tous ces éléments que la chasse au lion est efficace. L'ensemble de relations complexes entre les hommes, mais aussi entre les hommes et le monde dans lequel ils vivent, qui sont pensées par cette chasse au lion est impressionnant. C'est là où nous pouvons constater la pauvreté de l'utilitarisme qui réduit tout à un objectif énonçable. L'objectif n'est pas plus tuer un lion que s'allier avec les Peuls, il s'agit d'actualiser un mode d'être au monde. Par ailleurs, si les chasseurs de lion, même avec leurs arcs et leur flèches, laissent de côté toutes ces superstitions qui font obstacles à la chasse, on devine très bien que le résultat serait l'extinction des lions dans la région.

Ce type de fonctionnement est aussi courant dans les sociétés occidentales, lorsqu'un expert quelconque raconte que « le Marché a peur », il est semblable au devin du film, il ne fait que proposer le récit des choses que notre société estime importantes. Comment cela joue sur le sacré ? Quel est le sacré ? Quelles sortes de sacrifices sont de nature à apaiser la divinité ? La flexibilité en sacrifice pour obtenir la croissance que l'on invoque. Les différences sont peut-être la

---

31. C'est un acte que les chasseurs jugent mauvais, mais auquel ils ne peuvent se dérober. Le geste est tellement mauvais que, d'après les chasseurs, il peut entraîner la mort d'un des enfants de celui qui tuera le jeune lion.

pauvreté de ce rapport au sacré (la compréhension du monde des devins occidentaux est pitoyable) ou la violence destructrice de superstitions occidentales, pensées elles aussi en termes utilitaristes. Par ailleurs cette incapacité à penser en termes non utilitaristes implique l'impossibilité de devenir un peu étranger au pouvoir, l'incapacité à ne pas le comprendre tout à fait, et surtout à ne pas lui être transparent.

## UN PEUPLE À VENIR

Comment on pense avec ça ? Avec ce mythe, avec ce dispositif, avec ces conditions de vie. Quelle est la vérité qui les bouge ? Comment cette vérité est-elle fabriquée ? Chercher l'idée vraie de celui qu'on regarde. Comment il est affecté ? Quel savoir il produit sur ce qui l'affecte ? Ce sont ces questions qu'on retrouve dans les travaux de Jean Rouch.

### 1955

Dans « Les Maîtres fous » (1955) on assiste à un rituel Hauka. Les esprits Hauka sont les « dieux nouveaux : les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la force ». Un dimanche matin les membres de cette secte partent de la ville d'Accra, pour réaliser une cérémonie. Dans une concession située à quelques heures de chemin de la ville ils entrent en transe, sont possédés par les esprits des colons. L'un est possédé par le gouverneur, l'autre par le conducteur de locomotive, un troisième par la femme du médecin... Les yeux révulsés, écumant de salive, avec des gestes saccadés, ils miment le pouvoir colonial, exhalent l'emprise de ce pouvoir sur leur corps. C'est un des rares documents qui approche un peu, peut-être, ce qu'a été le colonialisme, et surtout ce que sera le néo-colonialisme. Ce n'est pas une illustration du colonialisme, c'est le fonctionnement du colonialisme tel qu'il est pensé par un groupe de colonisés ; pour penser le colonialisme il faut l'ensemble de cette cérémonie. Ce n'est pas une représentation, c'est le fonctionnement de la chose, c'est important parce que la représentation va changer avec l'avènement des États nationaux, mais les mécanismes de domination vont souvent se renforcer avec le néocolonialisme. Ce n'est pas du passé qu'il est question dans le film ni dans le rituel.

Cette cérémonie est d'une part une manière de se débarrasser du savoir universalisant des blancs et

d'affirmer un autre monde. Tout en y intégrant des éléments du pouvoir des blancs qui permettent de le penser : la force brutale de leur technique, mais aussi la fascination qu'elle peut exercer, les personnages que fabrique leur mode vie. Des éléments qu'il s'agit de penser, puisqu'ils font désormais partie du quotidien de l'Afrique. Le rituel est une manière de réactualiser et inventer des filiations historiques, détruire les causalités des colons, construire les vérités d'une autre manière que les colons.

### 2016 ?

Dans « Les Maîtres fous », comme dans beaucoup d'autres films de Rouch, il est question de pratiques ancestrales confrontées au monde moderne. Mais ce n'est jamais de la nostalgie, il est toujours question de présent et du devenir de ces pratiques. Même lorsqu'elles disparaîtront.



Dans « La chasse au lion à l'arc », les chasseurs racontent aux enfants Gao les histoires de leur chasse, leurs exploits, les animaux qu'ils ont réussi à chasser et ceux qui leur ont échappé. C'est sur ces mêmes images des enfants en train d'écouter les histoires de la chasse que la voix off commence par parler aux enfants africains au début du film, c'est à eux que s'adresse le film. Puis c'est à nouveau la voix off qui revient à la fin « –Les enfants cette histoire vous ne la connaîtrez sans doute jamais ». En même temps il y a bien ces enfants, et ces histoires, la question est comment tout ceci pourra être réactualisé, même lorsque personne ne chassera plus le lion à l'arc.

Dans « Tambours d'avant » (1971) qui montre un rituel de possession, la voix off nous indique que les enfants des écoles (que nous pouvons voir regroupés)

sont venus voir leurs parents et leurs grands-parents. Là aussi la modernité avance. On pourrait penser à une sorte de nostalgie, au constat désabusé que ce monde, peut-être plus riche et infiniment moins destructeur que celui de l'Occident, va disparaître. L'avancée de la modernité, imposée par la colonisation, continuée par le post-colonialisme, détruira inévitablement un mode de vie. Or cette conclusion serait un peu trop simpliste. Dans le rituel de « Mammy Water » (1953) comme dans celui des « Maîtres fous », il est question de penser la modernité. Dans la fiction « Petit à petit », des Africains tentés par la modernité occidentale vont peu à peu comprendre les limites, et passer à autre chose. Il ne s'agit pas de dire que c'était mieux avant, parce qu'on ne peut revenir en arrière. Le propos est différent, le monde est pensable dans d'autres termes que l'utilitarisme. Simplement l'utilitarisme n'est pas un dépassement, qu'on devrait se contenter d'aimer ou haïr. C'est une manière d'être au monde, que l'on peut comprendre et déplacer.

En Europe, la question est peut-être plus difficile parce que l'emprise de l'utilitarisme est plus importante. Même ceux qui le contestent ont du mal à s'en extraire. C'est assez significatif dans les manifestations par exemple, Elles sont peut-être des rituels, mais il est rare qu'elles soient autre chose que des simples marches avec, ici ou là, des mots d'ordre qui ne sont en général que les positions raisonnables à négocier. Souvent, ces mots d'ordre paraissent plus efficaces, demander des choses raisonnables de manière raisonnable, pourtant les mots d'ordre non négociables sont souvent beaucoup plus puissants.

En Argentine les Mères de la place de mai demandent toujours « qu'on leur rende vivants » les enfants disparus pendant la dictature. Tout le monde sait qu'ils sont morts, mais ce mot d'ordre non seulement non négociable, mais impossible, permet de continuer la lutte, de la développer, de la réinventer, parce qu'il est question des 30 000 disparus, de la place que ce manque continue à jouer. Lorsque les Black Panthers adoptent comme slogan « Black is beautiful » ce n'est pas une revendication, ou un objectif. Mais ce slogan fonctionne parce qu'il permet aussi de réactualiser et réinventer leur lutte.

En Belgique, la seule concession accordée à l'utilitarisme est que depuis quelque temps les manifestations

ont tendance à se vouloir festives, c'est à la mode. Chercher un caractère ludique à toutes les activités reste parfaitement à l'intérieur d'un rapport utilitariste au monde : il s'agit simplement de permettre de faire des choses dont on ne cherche pas le sens. Les manifestations en Belgique ne ressemblent pas aux rituels Hauka, non pas parce qu'elles sont en dehors du rituel, mais parce que le pauvre et disciplinaire rituel utilitariste ne ressemble pas au rituel Hauka.

Or, à quoi ça rime de faire la fête lorsque, par exemple, les conditions de travail sont insupportables, que pour les supporter il faut la pharmacopée et les suppressions des droits sociaux en cas de chômage ? Comment peut-on dire dans un langage utilitariste ce que c'est qu'attendre toute la journée pour savoir si on va travailler quelques heures le lendemain ? Si on peut en parler de manière utilitariste, c'est que sur le fond on est d'accord, c'est que raisonnablement on pourrait s'entendre. Pourtant qu'y a-t-il de raisonnable dans le néolibéralisme ?

Non pas qu'on ne puisse être joyeux de manifester, ou que manifester empêche de tenir un discours construit. Il n'est pas possible de réaliser des rites Hauka à Bruxelles, justement parce que ces rites ne sont pas des recettes, ce ne sont pas des outils, ils appartiennent à un autre monde. Mais il est possible de faire des manifestations où il est question de souffrance au travail. Il est possible d'enjamber la frontière avec l'artistique et aller travailler les liens, la forme. Bref s'occuper de la domination concrète et non seulement de la représentation de cette domination. De ce que les travailleurs savent de cette souffrance, de penser ce dont il est question. De ne pas dialoguer avec des patrons, même lorsqu'ils disent que la croissance c'est le bien de tous, même lorsqu'ils sont de gauche, même lorsqu'ils promettent la larme à l'œil qu'ils ne veulent pas des choses telles qu'elles sont. Devenir étranger c'est un peu ça, devenir « étranger dans sa propre langue » pour ne plus très bien comprendre le discours des sorciers dominants, pour que les discours du pouvoir ne nous semblent pas familiers ou pire, normaux. Devenir étranger dans sa propre langue pour inventer un autre discours, dire les choses en cherchant les mots, pour être plus près de ce qu'on est en train de penser. Penser dans des pratiques.

## ILLUSTRATIONS

couverture

Buster Keaton dans « Film » de Samuel Beckett, 1965.

page 1

Alexandre Jacobs, 2016.

page 3 et 6

Anita Ekberg et Marcello Mastroianni dans « Intervista » de Federico Fellini, 1987.

page 8

Equipe de de télévision japonnaise dans « Intervista » de Federico Fellini, 1987.

page 9

« Per Ulisse » De Giovanni Cioni, 2013.

page 16

Penelope dans « Per Ulisse » De Giovanni Cioni, 2013.

page 11

« Le Testament du Docteur Mabuse » de Fritz Lang, 1932.

page 12

Affiche du « Testament du Docteur Mabuse » de Fritz Lang, 1932.

page 17 et 20

Manuel scolaire « Conversation française à l'aide de l'image », Editions Schola, 1949.

page 23

Damouré Zica en train de faire de l'anthropométrie dans « Petit à petit » de Jean Rouch, 1971.

page 28 et 30

Oumarou Ganda (Robinson) dans « Moi, un noir » de Jean Rouch, 1958.

page 31 et 33

Sorcier en train de lire sur le sable, dans « Chasse au lion à l'arc » de Jean Rouch, 1967.

quatrième de couverture

Don Quichotte et Sancho Pança, illustration du roman de Cervantes par Gustave Doré, 1863.

« –Nous ne voyageons pas pour le plaisir, que je sache, nous sommes cons, mais pas à ce point. », Samuel Beckett

# cfs • ep

COLLECTIF FORMATION SOCIÉTÉ  
ÉDUCATION PERMANENTE - COHÉSION SOCIALE

CFS asbl

Rue de la Victoire 26 – 1060 Saint–Gilles

[www.cfsasbl.be](http://www.cfsasbl.be) / [ep.cfsasbl.be](http://ep.cfsasbl.be)

[info@cfsasbl.be](mailto:info@cfsasbl.be)

Tél. : 02/543 03 03

Auteur : Guillermo Kozlowski

Relecture : Philippe Vicari

Mise en page : Marjorie Toussaint

Editeur responsable : Alain Leduc, Rue de la Victoire 26, 1060 Saint–Gilles

Tous les articles peuvent librement être reproduits à condition d'en mentionner la source.

Pour contacter l'auteur : [guillermo.kozlowski@cfsasbl.be](mailto:guillermo.kozlowski@cfsasbl.be)

Avec le soutien de :







« –Nous ne voyageons pas pour le plaisir, que je sache,  
nous sommes cons, mais pas à ce point. »