Dangereux comme un singe armé d'un couteau

Résistance et répétition

Une étude de Guillermo Kozlowski
CFS asbl – 2025

cfs asbl
COLLECTIF FORMATION SOCIÉTÉ

Ce texte tente de confronter un certain nombre de recherches menées ces dernières années. Un travail sur les conséquences de la numérisation, un travail sur la production de savoirs d'expérience, un autre sur la composition des images et la manière dont elles permettent de penser notre monde. Toujours avec la volonté d'aider à fabriquer des prises pour agir dans nos vies. Il faut le voir réellement comme un essai. Non pas un essai solitaire de ma part. D'abord parce qu'il y a beaucoup de gens qui ont travaillé avec moi. Et, surtout, parce qu'il n'aura de sens que si des éléments de ce que j'écris sont repris et modifiés par d'autres. Tous vos retours sont les bienvenus.

Etude 2025

Collectif Formation Société (CFS asbl) – pôle Education permanente/cohésion sociale
Rue de la Victoire 26
1060 Saint-Gilles

02/543 03 03
ep@cfsasbl.be

Toutes publications sont disponibles gratuitement sur ep.cfsasbl.be
Pour contacter l'auteur : guillermo.kozlowski@cfsasbl.be

Image couverture : détail, *L'aquarium et la nation* de Jean-Marie Straub.

Avec le soutien de

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Francophones Bruxelles

Un homme de la ville de Tlon disait… los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. C'est du moins ce que raconte Borges dans une de ses nouvelles. Le témoignage existait, peut-être, dans un seul des exemplaires du volume d'une traduction espagnole de l'encyclopédie britannique que Bioy Casares détenait dans les années 1940. Cet exemplaire unique comportait quatre pages supplémentaires à propos du monde de Tlon.

Dans notre monde sans beaucoup de certitudes, rien de plus prestigieux que l'originalité et rien de plus infamant que la copie ? Se libérer des tâches répétitives comme objectif de l'humanité et ne copier rien ni personne comme moyen pour y arriver ?

En tout cas cette préoccupation absorbe une bonne partie des imaginaires et sert d'horizon à de nombreuses actions. Une partie importante de la littérature est conçue pour nous guider dans ce chemin. Toutes les publicités pour un nouveau smartphone, toutes les séries de Netflix, l'ensemble des dessins animés de Disney, nous proposent de sortir des sentiers battus en suivant quelqu'un qui devient lui-même en s'affranchissant de tout modèle. Et on marche. Ça nous parle. S'affranchir du quotidien ça nous parle, depuis des siècles.

Aujourd'hui on nous garantit que la vieille promesse se réalisera réellement : l'Intelligence Artificielle s'occupera de répéter, les humains auront la joie de créer. Cette fois-ci la technique va nous permettre d'éviter les pénibles tâches répétitives.

Tout ce que je viens d'écrire est flou, ça aurait probablement l'air de tenir si c'était dit avec beaucoup d'emphase, avec un rythme soutenu, accompagné d'une musique entraînante et illustré par des images décalées. Néanmoins, peut-être aussi, qu'il faut partir de ce flou, parce que c'est bien à partir de sensations un peu floues que nous pouvons penser.

Et, si une mise en scène amène l'impression que ce flou disparaît, plutôt que railler la superficialité de notre époque, il faudrait, peut-être, questionner la formalisation et, voir ce qu'elle implique.

Et si par ailleurs ne pas avoir affaire à ce flou paraît quelque chose de souhaitable, ou de naturel, nous dirons, au moins provisoirement, qu'il s'agit d'un élément de notre problème.

L'HUMAIN EST L'ANIMAL QUI NE REPETE PAS ?

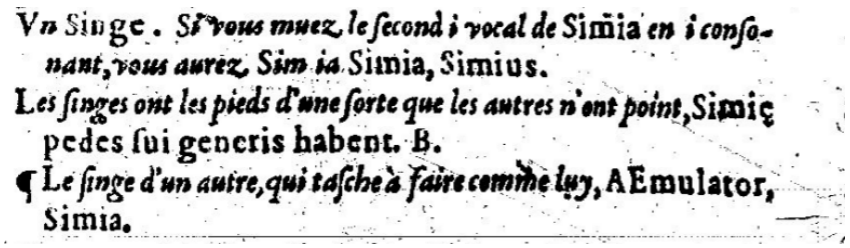
Il y a une histoire de la dévalorisation de la copie et de la valorisation de l'originalité. Il est bien entendu possible d'aller la chercher dans l'importance de plus en plus marquée accordée à la figure du « grand homme » à partir de la renaissance. Leur grandeur étant justement de ne pas copier.

La patrie reconnaît les grands hommes

On pourrait regarder la légende héroïque de toute une série de scientifiques du XVIe et XVIIe siècles, Giordano Bruno, ou Galileo Galilei, par exemple. Ils ont tous les deux rompus avec une tradition. Pour le premier, au prix de sa vie. Ou alors Isaac Newton dont la légende

raconte que face à un événement courant et banal, la chute d'une pomme, il a su voir ce que personne n'avait vu, la loi qui se répète chaque fois qu'une pomme ou n'importe quelle autre solide tombe. Ou alors l'histoire de Christophe Colomb, qui est sorti des routes maritimes connues et a découvert un continent, rempli de peuples humains, ou de beaucoup d'autres colonisateurs qui ont repris son geste criminel. Ou encore les histoires de Leonardo Da Vinci et d'autres artistes désormais canonisés individuellement en tant que génies. On pourrait aussi parler de René Descartes qui voulait fonder une philosophie de toutes pièces, en doutant de tout, ne s'inscrivant dans aucune tradition. Ou mille autres reflets de ces personnages, jusqu'aux super-héros de Marvel dont chacun est un être unique et surpuissant grâce à sa singularité. Ces exemples sont tous valables pour notre problème. Et tous comportent des éléments intéressants, notamment parce que regardés dans le détail, ils sont très loin de dire simplement une rupture avec le quotidien et ils ne permettent certainement pas d'isoler le grand homme des préoccupations de son monde.

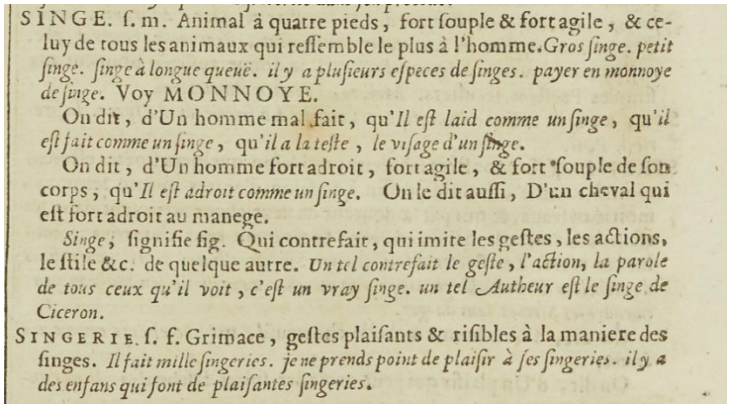
Néanmoins, suivant la piste évoquée par Borges c'est au fond d'un volume improbable d'une encyclopédie que peut exister un monde de pure singularité[1]. Nous irons chercher cette histoire dans un des lieux où elle s'est construite, dans les dictionnaires. Il faut ce langage sans éclat, cette exhaustivité un peu morne, pour fabriquer le contraste nécessaire aux histoires de grands hommes.
Dans les définitions du dictionnaire celle du singe est particulièrement intéressante, parce que parmi les caractéristiques les plus remarquées des singes il y la capacité de copier, de singer, doublé d'une autre copie : la ressemblance avec les humains. Le singe est en quelque sorte l'opposé du Grand homme, son double.


Vn Singe. Si vous muez le second i vocal de Simia en i consonant, vous aurez Sim ia Simia, Simius.
Les singes ont les pieds d'une sorte que les autres n'ont point, Simię pedes sui generis habent. B.
¶ Le singe d'un autre, qui tasche à faire comme luy, AEmulator, Simia.

Cette histoire-là commence d'une certaine manière avec ce *Dictionnaire francois-latin auquel les mots françois, avec les manieres d'user d'iceulx, sont tournez en latin* par Jacques Dupuys, revue et augmentée par Jean Nicot, paru en 1573. Le premier dictionnaire à donner des définitions des mots en français. L'entrée « singe » indique que les singes possèdent des pieds étranges et ont une grande capacité d'imitation, par association, les humains qui imitent d'autres font le singe. Ce sera une constante, les définitions ne s'intéressent pas beaucoup aux singes, elles indiquent à peine qu'il est quadrupède et agile. En revanche elles développeront toutes sortes d'aspects liés à la ressemblance ou la dissemblance des singes avec les humains, bien avant la naissance de Darwin. Certes c'était une image, mais du coup aussi quelque chose de proche du vécu quotidien des gens, de leur perception du monde.

[1] Ce monde où quelqu'un déclarait que : *la copulation et les miroirs sont abominables, parce qu'ils multiplient le nombre d'hommes.*

En 1694, dans la première édition du dictionnaire de l'Académie Française, la ressemblance avec les singes est injurieuse pour les humains lorsqu'elle se situe dans la tête et particulièrement le visage, en revanche quelqu'un de fort adroit avec son corps aussi est assimilé à un singe. Chez les enfants les « singeries » sont amusantes.


SINGE. ſ. m. Animal à quatre pieds, fort ſouple & fort agile, & celuy de tous les animaux qui reſſemble le plus à l'homme. *Gros ſinge. petit ſinge. ſinge à longue queuë. il y a pluſieurs eſpeces de ſinges. payer en monnoye de ſinge.* Voy MONNOYE.

On dit, d'Un homme mal fait, qu'*Il eſt laid comme un ſinge*, qu'*il eſt fait comme un ſinge*, qu'*il a la teſte, le viſage d'un ſinge.*

On dit, d'Un homme fort adroit, fort agile, & fort ſouple de ſon corps, qu'*Il eſt adroit comme un ſinge.* On le dit auſſi, D'un cheval qui eſt fort adroit au manege.

Singe, ſignifie fig. Qui contrefait, qui imite les geſtes, les actions, le ſtile &c. de quelque autre. *Un tel contrefait le geſte, l'action, la parole de tous ceux qu'il voit, c'eſt un vray ſinge. un tel Autheur eſt le ſinge de Ciceron.*

SINGERIE. ſ. f. Grimace, geſtes plaiſants & riſibles à la maniere des ſinges. *Il fait mille ſingeries. je ne prends point de plaiſir à ſes ſingeries. il y a des enfans qui font de plaiſantes ſingeries.*

Plus tard apparaît un aspect intellectuel : singer la parole de quelqu'un, être le singe d'un auteur classique, par exemple. Jusqu'à la fin du moyen âge il était courant, voire nécessaire, de s'inscrire dans le prolongement ou le commentaire d'une autorité reconnue, répéter la leçon d'Aristote, Homère, Hippocrate ou Galien. Désormais ce n'est plus le cas.

Il est important de noter que le média aussi évolue, à la fin du XVIIe siècle l'entreprise de créer un dictionnaire n'a déjà plus rien de modeste ou de confidentiel, à partir de cette époque l'enjeu dépasse très largement les problématiques des savants qui les écrivent ou les consultent.

Au début du XVIIe siècle, cette langue est encore en pleine évolution, très fluctuante sur certains points : verbes passant d'une conjugaison à une autre (recouvrer/recouvrir), genre des mots non fixé, morphologie flottante (hirondelle, arondelle ou erondelle), prononciation variable.

Si le XVIe siècle s'accommodait de ces variantes et flottements, la tendance au XVIIe siècle est à l'unification dans un langage « moyen », qui soit compréhensible par tous les Français et par tous les Européens qui adoptent de plus en plus souvent le français comme langue commune.

Ce dessein, exprimé par le poète Malherbe, est repris par de nombreux grammairiens et gens de lettres (Vaugelas), qui se rencontrent pour œuvrer en ce sens. Le pouvoir royal, à travers le gouvernement de Richelieu, y voit un des instruments de sa politique d'unification du royaume à l'intérieur et de son rayonnement diplomatique à l'étranger. L'Académie française est donc créée en 1635, pour conférer un poids officiel aux travaux des grammairiens [2].

La mission confiée à l'Académie est claire : « La principale fonction de l'Académie sera de travailler, avec tout le soin et toute la diligence possible, à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences. » [3]. « Instrument politique d'unification du royaume », « création d'un langage moyen et normalisé » : il ne s'agit pas simplement de renseigner sur les usages d'un mot, il est largement question de changer l'histoire.

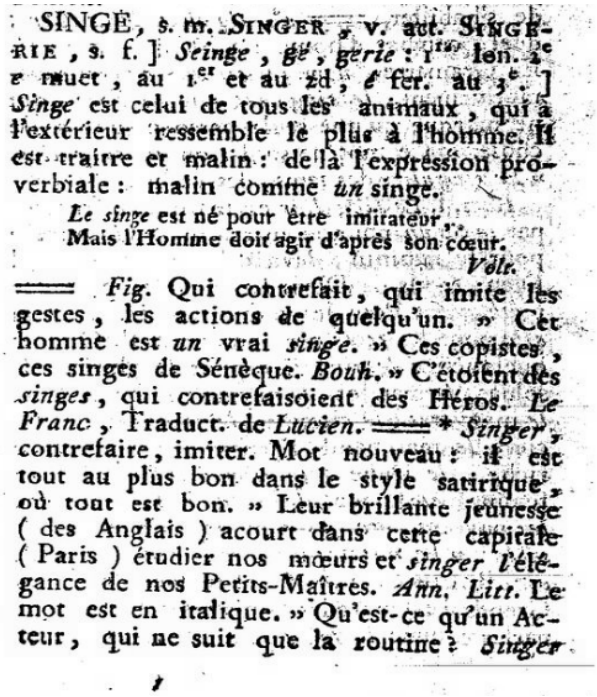
En 1762, la quatrième édition du dictionnaire de l'Académie française ajoute à la

[2] Présentation de l'Académie Française sur son site officiel www.academie-francaise.fr

[3] Article 24 des statuts de l'Académie Française

définition du mot Singe un instrument qui sert à copier mécaniquement[4].

Un an avant la révolution de juillet 1789 dans le *Dictionaire critique de la langue française* (Marseille, Mossy 1787-1788) rédigé par Jean-François Féraud, le singe ressemble aux hommes mais extérieurement. Le singe répète et suivant Voltaire l'homme devrait « agir selon son cœur ». Il faut noter que Voltaire parle de manière métaphorique, le muscle, présent chez un très grand nombre d'animaux, répète sans cesse le même mouvement.


SINGE, s. m. SINGER, v. act. SINGERIE, s. f.] *Seinge*, *gé*, *gerie* : 1re lon. 2e e muet, au 1er et au 2d, *é* fer. au 3e.] *Singe* est celui de tous les animaux, qui à l'extérieur ressemble le plus à l'homme. Il est traitre et malin : de là l'expression proverbiale : malin comme *un* singe.

Le singe est né pour être imitateur,
Mais l'Homme doit agir d'après son cœur.
Volt.

—— *Fig.* Qui contrefait, qui imite les gestes, les actions de quelqu'un. » Cet homme est *un* vrai *singe*. » Ces copistes, ces singes de Sénèque. *Bouh.* » C'étoient des *singes*, qui contrefaisoient des Héros. *Le Franc*, Traduct. de *Lucien*. —— * *Singer*, contrefaire, imiter. Mot nouveau : il est tout au plus bon dans le style satirique, où tout est bon. » Leur brillante jeunesse (des Anglais) acourt dans cette capitale (Paris) étudier nos mœurs et *singer* l'élégance de nos Petits-Maîtres. *Ann. Litt.* Le mot est en italique. » Qu'est-ce qu'un Acteur, qui ne suit que la routine ? *Singer*

Dans ce *Dictionnaire critique de la langue française* apparaît le verbe *singer*, il reprend les éléments précédents, mais avec une valeur nettement négative. A la veille de la révolution, est actée une notion de domination liée à l'imitation. Celui qui singe est dominé par ce qu'il singe. Celui qui suit la routine, celui qui copie, reste à l'état de nature, ne s'élève pas au niveau de la civilisation qui commande la nature. Et par conséquence est l'esclave des civilisés.

Une perspective confirmée en 1798 dans la 5e édition du dictionnaire de l'Académie française, où il est par ailleurs indiqué que le verbe singer est généralement adopté. Ainsi, au fur et à mesure que les dictionnaires se développent, qu'ils deviennent une référence, qu'ils tentent de fixer la signification et l'orthographe des mots, ils proposent une définition de l'humain comme ce qui est original.

Fixer par écrit le sens des mots est une manière de sortir leur sens des répétitions.

En effet, sans référence écrite, c'est dans la répétition d'un mot que se fixe provisoirement son sens, parce que, en même temps, la singularité de chaque situation où il est employé le modifie. Le dictionnaire comme brique de base et l'encyclopédie comme ensemble du savoir sont une manière d'accumuler le savoir, pour ne pas devoir réinventer. Cela établit une sorte de maîtrise sur le sens des mots.

[4] « PANTOGRAPHE, s. m. (Art du Dessein.) le pantographe ou singe, est un instrument qui sert à copier le trait de toutes sortes de desseins & de tableaux, & à les réduire, si l'on veut, en grand ou en petit ; il est composé de quatre règles mobiles ajustées ensemble sur quatre pivots, & qui forment entre elles un parallélogramme. A l'extrémité d'une de ces règles prolongées est une pointe qui parcourt tous les traits du tableau, tandis qu'un crayon fixé à l'extrémité d'une autre branche semblable, trace légèrement ces traits de même grandeur, en petit ou en grand, sur le papier ou plan quelconque, sur lequel on veut les rapporter ». *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Editée de 1751 à 1772 sous la direction de Denis Diderot et, partiellement, de Jean Le Rond d'Alembert et Louis de Jaucourt. L'article complet est disponible ici : https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v11-2573-0/?query=pantographe.

Mais en même temps cela implique copier des dictionnaires, réimprimer la même chose. Or, si nous regardons les photographies et scanners des dictionnaires proposés plus haut, il y a toujours des différences : de polices de caractères, de papiers, de reliure, de mise en page, de type d'encre, de vieillissement. Même quand certaines phrases des définitions sont identiques, il y a des différences. Le caractère physique de la répétition empêche des copies parfaites.

Si nous revenons à la définition du mot singe, il est peut-être intéressant aussi de noter que cette définition passe par une séparation entre l'humain et l'animal et à l'intérieur des humains entre les facultés de l'esprit et celles du corps. Répéter est associé à une nécessité physique, c'est le propre du singe. En revanche, la répétition est jugée comme un symptôme de maladie mentale à partir du XXe siècle pour les hommes. Leur question est de créer à partir des facultés de leur esprit.

Le lien entre les deux doit être de subordination. Il est noble d'inventer des machines originales qui réalisent des copies conformes.

Par exemple, dire d'un film qu'il singe le style d'un autre n'est pas très valorisant mais fabriquer une intelligence artificielle qui copie le style des studios Ghibli à partir d'une myriade de micro récurrences a-signifiantes repérées automatiquement serait une réussite.

C'est dans ce type de démarches que se base la promesse d'un monde définitivement libéré des tâches répétitives.

L'encyclopédie qui ne comporte que des exemplaires uniques.

Une des premières applications des ordinateurs IBM dans les années 1960 était de réaliser les tâches répétitives de la bureaucratie. Des systèmes de fiches perforées qui automatisaient certaines démarches simples.

Pour voir une image de ces machines, il est possible de regarder le film *Welfare* de Frederik Wiseman, sorti en 1975. Ce long documentaire montre minutieusement un gigantesque service d'aide sociale à New York au moment où cette technologie commence à être mise en place. Le film est d'autant plus intéressant que seule une partie des tâches est informatisée, cela permet de faire des comparaisons.

Ces machines sont capables notamment de trier sur base de quelques critères uniformisés, beaucoup plus rapidement que des humains, par exemple produire une liste d'allocataires ayant entre 22 et 27 ans et habitant tel quartier de New York. Ici, la répétition est bien visible et une série de problèmes qu'elle pose aussi. L'âge, le quartier, la situation familiale, etc. peuvent être des informations utiles, mais ce sont des informations relativement vagues. Par exemple, un quartier n'est pas nécessairement homogène, ce n'est qu'un découpage administratif. Si on connait le quartier, il devient nécessaire d'oublier tout ce qu'on sait de singulier. Pour que l'information soit compatible avec la machine, il faut passer outre le fait que dans la commune de Saint Gilles, la place Morichar ou la place van Meenen ou la place Bethléem, sont différentes. Ceux qui connaissent ces endroits savent qu'il y a énormément de différences sociales entre elles. Pour que ces machines puissent répéter leur routine, il fallait oublier des choses que certains savaient et accepter ces imprécisions.

Dans le documentaire de Wiseman, dont le dispositif est de suivre les intervenants du service de Wellfare, depuis

des directeurs jusqu'au personnel de nettoyage ou de sécurité, sans jamais poser une question, cet aspect est très visible. Certes l'informatique apparaît comme une solution pour se débarrasser de toute une série de tâches répétitives et pénibles qui constituent l'examen d'un dossier. Mais le coût est clair, les critères qu'il est possible d'utiliser sont des idées très sommaires. Les personnes sur place mobilisent des savoirs bien plus complexes.

Notons qu'ici aussi, c'est d'un fond homogénéisé qu'émerge la figure de l'analyste, ou du sociologue, celui qui surplombe ces données et surtout ceux qui sont représentés par ces données ; celui qui interprète des données : celui qui, d'une certaine façon, imagine et raconte ce qui s'est perdu au moment de la mise en forme.

Néanmoins entre la machine et l'analyste reste le niveau pratique, celui des travailleurs qui doivent faire avec les deux niveaux. Qui ne peuvent pas se « libérer » des tâches répétitives ni en se laissant aller à des interprétations d'analyste ni en laissant la machine répéter à sa place. C'est ce niveau que les systèmes dits d'intelligence artificielle promettent de faire disparaitre.

Où est passée la répétition dans les technologies qui sont appelées aujourd'hui intelligence artificielle (IA), c'est-à-dire des algorithmes dits génératifs[5]? Dans les systèmes d'imitation du langage, des logiciels capables de générer des réponses écrites vraisemblables à n'importe quelle question, chaque prompt semble produire un exemplaire unique de l'encyclopédie. Pour peu que la demande soit un peu particulière la réponse semble l'être aussi. La répétition n'est pas visible ou, plus difficilement.

En effet, la nouveauté des systèmes auto-apprenants est justement de partir de micro-récurrences. Ce qui se répète est bien plus subtil, en ce sens d'infiniment plus petit. Les éléments pris en compte ne sont plus des catégories un peu encombrantes, un peu artificielles, un peu trop générales.

Jusqu'à il y a dix ou vingt ans, les programmes informatiques partaient des régularités imaginées par les programmateurs pour les appliquer aux bases de données, c'est ce que nous avons illustré précédemment.

Les systèmes d'IA vont au contraire identifier automatiquement des récurrences a-signifiantes, des millions de séries de 0 et 1 qui se répètent dans les différents éléments qui composent leur base de données. D'une certaine manière le souci de chercher ce qui se répète est laissé à la machine. L'esprit humain est très largement libéré de cette tâche, il n'y a plus besoin de formuler les catégories récurrentes. Par exemple, on peut fournir à l'algorithme des millions de photos de chat. Et il trouvera seul des millions de petites suites de 0 et 1 qui sont souvent présentes, ce qui se

[5] Il est nécessaire de préciser les termes dans la mesure où le terme IA est utilisé depuis les années 1950, notamment dans des ouvrages de science-fiction, mais pas seulement. Par ailleurs depuis au moins deux décennies il est courant d'entendre affirmer, à chaque nouveauté informatique, que cette fois-ci la machine pense, voire que désormais la machine pense mieux que les humains. Par exemple lorsque le champion du monde d'échecs Gary Kasparov a été battu par un ordinateur en 1997, or maintenant on ne dirait pas que cette machine, très spécifique, relève de l'IA. Depuis le départ les différentes épiphanies de l'IA la fiction est très présente.

répète. Ensuite, quand on lui fournira une photo, s'il constate la présence d'une grande proportion des suites qu'il avait identifiées, il dira qu'il s'agit d'une photo de chat. Il n'y a aucun besoin de concevoir des suites d'éléments formalisables qui se retrouveraient dans n'importe quelle photo ou dessin de chat pour que la machine puisse trier.

Les systèmes d'imitation du langage fonctionnent sur le même principe. A partir du prompt qui est introduit, ils vont chercher un premier mot ou signe qui serait le plus probable, puis un deuxième, etc. Ils vont ainsi produire une sorte de montage de syllabes et de signes grammaticaux dans lequel nous verrons peut-être un sens. A la différence des enfants humains (ou des singes qui apprennent la langue des signes) ils ne copient pas une manière de faire, mais constituent une suite à partir de micro-répétitions qu'ils ont repérée dans leur phase d'apprentissage. Il s'agit d'une sorte de machine à monter du langage. La répétition n'est plus visible parce qu'elle est en grande partie à l'intérieur de la machine et par ailleurs liée à des éléments tellement insignifiants qu'ils sont impossibles à repérer.

La question de la répétition disparaît dans la demande, parce qu'on n'a pas besoin de poser une question formatée en fonction de la machine. Et, elle disparaît aussi dans la réponse, puisque celle-ci est statistiquement calculée à partir de la question particulière. L'encyclopédie à exemplaires uniques ?

UNE DANSE (DOCUMENTAIRE)

Les Hauka "singèrent", "copièrent", les institutions françaises. C'est ainsi que des titres comme "gouverneur", "commandant de cercle", "commis", "capitaine", etc., furent décernés aux membres les plus influents de la secte. Ces termes s'appliquèrent également aux divinités ou "génies" Hauka. Il semble même que certains administrateurs -dont M. Croccichia commandant de cercle Niamey- furent élevés au rang de divinités. Quant à l'armée française, elle fut imitée ("singée" d'après les rapports de l'époque) par des bandes de jeunes gens qui s'exerçaient avec des fusils de bois[6].

Dans les années 1920, les membres d'une nouvelle secte, les Hauka, active entre le Niger et Ghana, copient les colons.

Il ne s'agissait plus, pour les Français, de faire face des manifestations religieuses étranges et "bruyantes", doublées d'une opposition particulièrement nette égard de la chefferie traditionnelle. Ils se trouvaient plutôt en présence d'une dissidence ouverte, une société dont les membres faisaient fi du système social religieux et politique en vigueur (...) Les représentants de l'autorité, indigène ou française, qui s'y aventurèrent, furent arrêtés et rossés[7].

Dans cette copie, il n'est apparemment pas question d'adopter le modèle des colonisateurs, ni de leur rendre hommage, ni de perpétuer mécaniquement une pratique ancestrale. Le documentaire *Les Maîtres fous* réalisé par Jean Rouch, en 1955, au Ghana permet de se faire une image des pratiques Hauka, à condition notamment de prendre en compte que la situation est différente de celle décrite ci-dessus située au Niger dans les années 1920 qui par ailleurs

[6] Fuglestad Finn. Les Hauka. Une interprétation historique. In : Cahiers d'études africaines, vol. 15, n°58, 1975. pp. 203-216 ;1975.

[7] Ibid

est une analyse proposée par un chercheur norvégien en 1975. Pour s'approprier les images tournées et montées par Rouch, il faudra aussi intégrer que ces rituels de possession ne sont qu'un aspect de cette copie. Et surtout accepter que la compréhension que nous pouvons avoir est certainement lacunaire, voire complètement ratée.

Il n'y a pas d'encyclopédie commune possible entre les Hauka et le chercheur qui a écrit sur les Hauka, le réalisateur de *Les maîtres fous*, l'historienne Alice Gallois, l'auteur de ce texte et ses lecteurs.

Dans le documentaire, nous voyons un groupe de Hauka (originaires du Niger) immigrés au Ghana qui se rend tous les dimanches dans un domaine situé dans la forêt. Une partie d'entre-eux entre en transe. Chacun des possédés copie avec des mouvements répétitifs : compulsifs, écumants de salive, yeux révulsés, les gestes d'un colon (le caporal, le commandant, la femme du médecin, la locomotive…). Ils reprennent les relations entre ces personnages, interprètent leurs rituels, captent leur logique, les agencements, les hiérarchies, les temporalités, leurs manières de générer leurs valeurs. Ils imitent les officiers qui imposent brutalement la discipline aux soldats, les allées et venues imperturbables de la locomotive, la très sérieuse conférence de la "round table". Dans ces cérémonies les Hauka ont affaire aux dieux nouveaux, les dieux de la force, les dieux de la technique.

Ces « dieux de la force » se font en effet remarquer par la violence de leurs crises et par leur attitude provocatrice lors des danses de possession : incarnés dans les danseurs, ils se tiennent les jambes raides et écartées, les poings sur les hanches, et ondulent de droite à gauche. La danse, inséparable de la musique, se borne à deux mouvements : une sorte de course en rond très rapide où les possédés se baissent et se relèvent successivement et des phases de danse solitaire, plus ample. Tous ces mouvements sont réglés par des coups de sifflet qui renvoient directement à la hiérarchie militaire européenne. Le phénomène de possession diffère de celui des autres génies : elle est particulièrement brutale et spectaculaire (émission importante de salive, grognements, etc.)[8].

Dans cette copie, il ne s'agit pas de choquer, ce n'est pas une caricature, il n'y a pas un jeu de miroir ni une volonté de leur renvoyer une image. Le rituel n'est simplement pas destiné aux colons.

Dans la manière de copier, dans les intentions de cette copie, les Hauka ne travaillent pas les problèmes des européens mais les leurs. Le rituel ne veut probablement rien montrer, le documentaire tourné par Jean Rouch (avec l'accord des Hauka) est d'une certaine manière une autre forme de copie qui, avec ses moyens, tente cette aventure. Il n'essaye pourtant pas de représenter le rituel, mais de créer des conditions pour que les forces en action dans ce rituel existent dans un film. Rouch tourne à l'intérieur du lieu où les esprits se manifestent. Sa caméra bouge suivant les mouvements. Le commentaire pris dans une emphase ne cherche pas une distance objectivante. En effet, dans le

[8] Gallois Alice. Migration et mutations du culte des génies Hauka du Niger vers la Gold-Coast (années 1920-1950). In: Diasporas. Histoire et sociétés, n°12, 2008. Dieux-valises. pp. 74-84.

mixage du son la voix off appartient au paysage, ne le surplombe pas, il y a des longs moments où elle est absente. Les explications sont partielles. Par moments elle hésite, n'utilise jamais des mots savants. Il y a aussi un avant et un après cette cérémonie de possession avec les mêmes personnages, qui permettent de la relier à un quotidien et créent un contrepoint avec ce qui est copié par le rituel (des images du défilé militaire britannique dont les Hauka tirent certains de leurs esprits). Tous ces éléments ouvrent, peut-être, la possibilité d'une rencontre.

Dans le film nous voyons les Hauka décrire les forces de leurs ennemis, les dieux de l'Empire britannique (qui sont ceux de l'Occident). Les dieux de surface, les rituels catholiques ou anglicans qui décorent la colonisation du XIXe siècle, ne semblent pas les intéresser. D'ailleurs, dans les différentes sources que j'ai trouvées, il n'y a pas de trace de pasteurs, curés, ou dignitaires religieux de n'importe quel ordre, copiés par les Hauka. Ce qui leur importe de comprendre, ce sont les dieux nouveaux, les dieux vivants et dynamiques dans la culture occidentale, les dieux de la force, les dieux de la technique. Ces dieux particulièrement violents qui réellement commandent les actions des occidentaux, ceux à qui les occidentaux ont laissé le pouvoir de répéter, d'insister, de fixer ce qui importe, de rythmer le quotidien.

Les Hauka ne font pas ce que feraient les critiques modernes, c'est-à-dire dénoncer qu'il y a tromperie, que là où on parle de raison, il y a beaucoup de croyance : ce n'est pas leur problème. Il ne semble pas qu'ils essayent de détourner ces dieux, ni de les amener à produire autre chose que ce qu'ils produisent. On a l'impression qu'ils les respectent, sans pour autant qu'il soit question de soumission.

Les rituels des colons, notamment le défilé militaire britannique présent dans le film de Rouch, sont conçus pour avoir lieu n'importe où, n'importe quand, pour répéter inlassablement que n'importe quel lieu d'Afrique, d'Asie, d'Amérique, d'Océanie fait partie du territoire de l'Empire anglais. Il s'agit de fabriquer un territoire colonial. Les idées occidentales doivent organiser n'importe quel endroit. Ainsi, ce rituel est réglé comme une horloge. Chaque geste d'un soldat est précisément défini comme un article du dictionnaire de l'Académie Française. Le rituel anglais est réussi s'il nous amène à voir des idées en train de défiler. Le problème des Anglais est d'être capables d'écrire un protocole quelque part et de répéter à l'identique le même défilé n'importe où avec n'importe quels hommes, d'affirmer une domination universelle. Faire en sorte que ces protocoles puissent dissoudre toute singularité, pour organiser ensuite un territoire. Les dieux occidentaux sont des dieux de l'organisation, ils organisent des individus disciplinés, des matières premières et plus tard des données brutes. Le rituel des anglais organise des micro-répétitions de découpages analytiques.

La copie Hauka de cette scène, à partir des problèmes Hauka, est réalisée sans ces gestes normalisés, elle ne reprend pas ces micro-répétitions. Ce sont d'autres découpages, d'autres systèmes de répétitions, d'autres intentions, d'autres inquiétudes, d'autres temporalités, qui vont composer la copie. Le regard analytique est remplacé par des yeux révulsés, les déplacements en ligne droite par d'infinies circonvolutions. Leurs différents types de démarches

frottent le sol, soulèvent une poussière qui se colle à leur corps et leurs vêtements, ils tombent, sont en permanents déséquilibres par un terrain irrégulier, rempli d'obstacles. Même les « accessoires », les éléments qu'ils apportent en vue du rituel : un œuf qui correspond au panache des militaires, un bout de tissu qui fait office de drapeau, etc. ne sont pas des outils spécifiques, ils ramènent d'autres histoires, des liens, des filiations, qui rattachent la cérémonie à un territoire singulier. Les scènes issues du défilé ne sont pas séparées, et elles s'entrecroisent avec l'arrivée de la locomotive ou la promenade de la femme du commandant. L'organisation du temps, si importante pour les colons, disparaît. En tout cas, elle n'est pas du tout reprise sous sa forme originale. C'est chaque esprit Hauka qui semble dicter son propre rythme. Et cette temporalité déjà très variable doit composer avec le fait que s'ils ne rentrent pas avant la nuit les transports qu'ils ont loué leur coûtera le double du prix.

Les répétitions qui composent le rituel Hauka ne sont pas des assemblages de micro-mouvements. Ce sont des compositions avec des blocs de perceptions, plus grands et plus complexes, qui sont à l'œuvre.

Les anglais paraissent marcher comme un seul homme, hors du temps, en flottant sur un sol lisse. Chaque geste est parfaitement autonome, et ne rencontre que le minimum possible de résistance. Tout est coordonné à la seconde près, par une même horloge.

La copie Hauka intègre, au contraire, des mouvements contrariés, différents rythmes, une temporalité propre pour chaque esprit Hauka. Nous voyons, par exemple, que certains prennent beaucoup plus de temps que d'autres pour rentrer en transe. D'où le caractère moins fluide de cette cérémonie. Mais aussi le fait que toutes sortes de dimensions du monde existent dans la cérémonie.

La copie a une ressemblance avec l'original, mais cette ressemblance existe comme problème. Le fait que le rituel Hauka ressemble au monde des colons pose des problèmes, aux colons, aux belles âmes progressistes et aux tenants d'une tradition fossilisée.

UNE AUTRE DANSE (FICTION)

L'image la plus répandue de la répétition en Occident, est peut-être celle de Chaplin au début des *Temps modernes,* le film sorti en 1936 est contemporain du mouvement Hauka. Un ouvrier travaille dans une chaîne de montage : même lorsqu'il s'arrête de travailler il continue à répéter, de manière compulsive, les gestes qu'il doit réaliser pour serrer deux boulons. Les mouvements viennent d'ailleurs. Le corps est possédé par les mouvements répétitifs imposés par la machine.
Dans ce film, il est clairement question de fiction mais pas du tout de vraisemblance. Le travail à la chaîne n'est montré ni à la manière des réalistes, Chaplin ne joue pas à paraître un vrai ouvrier. Ni à la manière des figuratifs, pas de gros plan sur le visage, les mains, les yeux, pour nous faire ressentir l'emprise de l'usine. Pas de démonstration au niveau du montage non plus. Il n'y a pas de découpage analytique des mouvements. D'autant moins que les boulons qu'il visse n'assemblent rien. Le décor est très austère sans être non plus schématique. Les mouvements de Chaplin débordent, dans tous les sens, la tâche qu'il doit effectuer. Ses gestes vont trop loin, ou pas assez, n'ont pas le bon rythme, ne suivent pas la trajectoire

idéale. Il copie le travail à la chaîne. Il décrit corporellement l'industrialisation non pas pour la rendre jolie, tragique, choquante ou drôle. Justement, dans sa composition, elle est tout cela à la fois. A partir des mouvements, du rythme, de l'équilibre il nous permet de la penser.

Dans un documentaire il est toujours d'une certaine manière question de copie. Il y a quelque chose qui existe matériellement. Même si des choix de montage avec des plans très courts, des voix off très présentes et explicatives, des musiques figuratives, permettent d'organiser les choses ; de dissoudre leur logique ; de nous convaincre que ce que nous voyons représente non une copie mais la définition d'une chose ou un événement.

Avec des fictions, c'est-à-dire des œuvres très liées à l'imaginaire, il est facile de dissoudre les choses pour les organiser de telle manière qu'elles racontent les possibles que nous pouvons imaginer ; de fabriquer des images de manières tellement univoques qu'il ne nous reste d'autre point de vue que celui du bon sens.

Dans *Les Temps modernes,* la fiction est loin d'être seulement une simplification parce qu'elle n'organise pas mais compose. La répétition de la machine est confrontée par Chaplin à une danse qui est une autre forme de répétition, avec d'autres intentions, d'autres moyens, d'autres implications. La machine est prévue pour que l'ouvrier utilise les gestes le plus simples et localisés possibles. La danse, au contraire, compose des mouvements complexes, cherche des équilibres instables qui mettent en jeu l'ensemble du corps, ainsi que les corps des autres danseurs, des éléments du décors et des accessoires. Chaplin copie une chaîne de montage, mais n'intègre pas les micromouvements répétitifs qui se produisent dans une usine réelle et qui regardent la répétition industrielle. Son problème n'est pas le même que celui des ingénieurs, du contre-maître ou du directeur de l'usine.

La fiction permet par ailleurs à Chaplin de refaire danser son personnage dans différentes situations, notamment dans un grand magasin où il parvient à se faire engager comme veilleur de nuit, puis dans un restaurant où il doit exécuter un numéro de music-hall. Cette danse sous-jacente est déjà une manière de relier, par-delà le cinéma, le music-hall et le cirque, dont il est issu. Elle prolonge toute une généalogie.

Les Temps Modernes n'ont pas fait table rase du passé, d'une certaine manière il est toujours question de copier. Dans la scène du restaurant notamment : Chaplin doit chanter une chanson, mais il oublie les paroles. Sa compagne écrit les paroles, mais il perd la fausse manche dans laquelle elles étaient écrites. Ce sera la première scène parlante de Chaplin (la technique existe depuis un moment déjà, mais il l'a refusée), et il ne dira pas des mots, mais chantera un charabia qui accompagne un numéro de danseur, de mime, de comédien du muet. Il réinvente des mouvements pour raconter une scène de séduction totalement stéréotypée entre un gros bourgeois et une jeune fille cupide. Et, magie de la fiction, c'est ça et totalement autre chose qui apparaît. Déjà parce que Chaplin n'est pas un gros bourgeois et que sa compagne n'est pas une fille cupide. Et peut-être qu'en même temps cette relation le concerne un peu, toute ressemblance avec le bourgeois qu'il copie n'est pas à

exclure. La copie est ici aussi un problème.

COPIER POUR QUE QUELQUE CHOSE RESTE (ACTUALITES)

Dans un documentaire intitulé *Iran, l'utopie en marche*, sorti en 1981 (tourné en 1980) la cinéaste Jocelyne Saab filme l'Iran après le renversement du Shah. Dans le documentaire nous voyons toutes sortes de mouvement sociaux et politiques se déployer. Tous ont des propositions qui semblent cohérentes pour l'avenir du pays. Tous ont l'air déterminés. Tous sont capables de mobiliser beaucoup de militants et de sympathisants.
Il y a pourtant une différence qui apparaît très clairement dans le documentaire : la capacité à prendre en charge le quotidien des Mollah. Nous voyons notamment un Mollah s'occuper de la justice (les tribunaux civils, trop liés à l'ancien régime, ne sont pas en fonctionnement). Ce que le film nous montre très clairement c'est qu'il y a un dispositif qui fonctionne : la façon de traiter les parties en conflit, les mots, les gestes, la manière de les placer autour de lui pour les écouter sont reconnus, paraissent légitimes, pour faire justice.

Autour de cette séquence, le documentaire change un peu de nature. Nous sortons de l'actualité pour remonter plusieurs siècles en arrière et comprendre la formation de ces Mollahs, leur enracinement historique en Iran. C'est le seul moment où cette profondeur historique est nécessaire, peut-être parce qu'elle y est particulièrement active.

Ces gestes ne sont pas une « bonne technique » trouvé par un Mollah. Il est questions de réinventer quelque chose qui s'incorpore dans le quotidien. Il ne s'agit pas d'un retour, mais d'une copie qui intègre des blocs de gestes issus de la longue durée historique. Il n'y avait pas de fatalité, d'autres partis auraient probablement pu réinventer d'autres manières de faire. Par ailleurs le changement il faut le comprendre dans un sens littéral, sans aucun jugement de valeur ni de progrès. Ce qui est intéressant ici, c'est d'observer que pour que le changement s'inscrive dans le temps il doit reprendre des éléments existants, copier de manière problématique des éléments qui se sont répétés tout au long de l'histoire du pays.

Le quotidien n'empêche pas une révolution, les choses ont changé, mais elles ont été changées par ceux qui ont pu penser un quotidien, prendre en compte que la vie inclut aussi des répétitions. Le changement ne passe pas par une dissolution généralisée, mais par des réagencements. C'est en quelque sorte l'inversion de la fameuse maxime du Guépard[9] : « il faut que tout change pour que rien ne change ». Peut-être qu'il faut que quelque chose reste pour que des choses changent.

Ceci dit, avec la distance, tant cette histoire que celle des Hauka dont on a (à ma connaissance) très peu de traces ou le film de Chaplin prennent un caractère épique qui implique toujours l'idée d'un au-delà du quotidien. D'où la proposition de regarder quelque chose de définitivement non-épique et révolutionnaire, un aquarium en plan fixe.

[9] *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il existe aussi une version cinématographique éponyme, réalisée par Luchino Visconti.

COPIER POUR QUE ÇA CHANGE

Pas de métaphore

L'aquarium et la nation de Jean-Marie Straub nous propose de regarder des poissons dans un aquarium en plan fixe au cinéma. L'impression immédiate est d'avoir tout compris, ça parlera d'êtres enfermés qui tournent en rond dans un monde terne sans en être conscients. Très vite, il s'agit d'attendre que le plan finisse, ça ne devrait pas tarder mais ça se prolonge. Regarder à nouveau parce qu'on est là et que le plan continue impassible, détourner les yeux, puis revenir parce que c'est toujours là. Accorder, à nouveau, notre attention à l'écran en se disant que, peut-être, il y a quelque chose que nous n'avons pas vu ; derrière l'aquarium on distingue des passants. S'abandonner un peu à regarder, en même temps éventuellement se perdre dans ses pensées. Revenir à soi, reprendre ses esprits, enlever son attention du film en se disant que quand même c'est trop long ; on ne peut discerner que quelques silhouettes floues ; penser à autre chose : les courses, les enfants, la journée du lendemain. Tout ça est ridicule.

On voit aussi, très effacée, l'image de la caméra reflétée. Nous pouvons nous intéresser à certains mouvements qui deviennent un peu plus familiers. Une voix intérieure nous dit que c'est inconcevable que ce plan continue. Suivre l'un ou l'autre des poissons puis, sentir qu'ils (les poissons, le réalisateur, le caméraman, les spectateurs, le programmateur, les propriétaires du cinéma) n'ont pas le droit de faire durer cette histoire, me faire ça à moi. Commencer à regarder un peu autour, se demander si les autres spectateurs vont partir, râler ou rire. Sur la paroi à gauche de l'aquarium il y a un miroir qui multiplie le nombre des poissons. Il n'y a pas de récit là-dedans, peut-être qu'il y a des histoires tout de même. D'un coup les poissons se rassemblent, il s'est bien passé quelque chose mais ce ne sont que des poissons dans un aquarium, difficile de l'affirmer. En même temps il y a toute une série d'histoires amorcées : la caméra, les spectateurs, les passants, la personne qui a aménagé l'aquarium, le lieu dans lequel il est posé, en constituent des éléments.

Ce ne sont que des poissons qui tournent en rond, encore que, après 10 minutes de plan fixe les poissons se sont un peu transformés. Au départ on avait tout compris à la métaphore (être comme un poisson dans un aquarium), mais ensuite c'est devenu une image. C'est loin d'être un jeu intellectuel, il y a une difficulté physique, une sensation très forte d'inconfort, d'inquiétude, dans ce passage où il ne s'agit plus de regarder en imaginant que c'est *comme* une idée. Au début, hors de la métaphore on se sent un peu étouffer, un peu comme des poissons qu'on aurait sorti de leur aquarium ?

La métaphore organisait tout à la manière d'un trou noir, alors que l'image se prolonge dans des hors champs, déborde dans tous les sens. Dans une image il y a beaucoup plus que ce qu'on imagine. Avec une image on ne peut tout voir, et encore moins tout comprendre, il faut prendre le temps de s'y confronter pour voir quelque chose. Ce n'est pas une différence formelle ou anecdotique, ce qui n'était qu'un aquarium est maintenant l'image d'un aquarium. La limitation a disparu, la métaphore nous disait à quel point on ne peut rien faire avec ça, désormais il est question de ce qu'il serait éventuellement possible de faire.

Bien entendu le plan de l'aquarium nous invite à tenter d'interpréter une métaphore servie sur un plateau. Mais qu'interpréter sinon l'impasse d'une répétition stérile et inutilement longue : un aquarium n'est qu'un aquarium, ce n'est qu'un aquarium, ce n'est… vu qu'il n'y a rien d'autre à refléter dans la métaphore. Justement si nous nous abstenons d'interpréter nous pouvons expérimenter, nous devenons un peu des poissons dans un aquarium. Si ce que nous regardons n'est pas le niveau « méta » d'autres choses, nous avons la possibilité de commencer à regarder ce qui s'y passe, ce qui est possible d'y faire, comment on nous montre la chose, à quoi elle est reliée, comment nous affecte cette image, ce que peut un groupe poissons dans un aquarium.

C'est probablement un des sens de cette expérience, la démarche revient d'ailleurs dans beaucoup des films de Danielle Huillet et Jean-Marie Straub[10]: un homme qui conduit dans les rues de Rome pendant 10 minutes (entre autres une manière de faire exister la matière, c'est la durée d'une bobine de pellicule) avant de trouver un contemporain de Jules César qui lui donnera des *Leçons d'histoire (1972)*. Une caméra filme depuis une voiture qui tourne autour de la Bastille, la révolution tourne en rond : *Trop tôt trop tard (1980)*. Mais ceci n'implique en rien le cynisme, au contraire, c'est ainsi que nous allons rencontrer des ouvriers Egyptiens à la sortie de leur usine. Un bateau qui contourne une île dans la Loire suivant l'*Itinéraire de Jean Bricard (2008)*, réactive l'histoire de la résistance locale. Très souvent, des mouvements ou la caméra tourne sur son axe à 360 degrés pour revenir au point de départ, que nous voyons désormais différemment. Plus généralement la répétition est présente dans tous leurs films parce qu'ils reprennent toujours des textes déjà existants. Tourner réellement en rond pour éviter la stérilité des répétitions imaginaires, mais aussi et surtout pour la fécondité des répétitions réelles qui permettent d'intensifier notre perception. En effet, trouver des différences lorsqu'on tourne en voiture dans le rond-point de la Bastille nous amène à regarder minutieusement. Au contraire, imaginer que n'importe quel problème se ramènerait à la métaphore d'être comme un poisson dans un aquarium, impose de ne pas trop regarder.

Deux manières de répéter

Dans la deuxième partie du court métrage *L'aquarium et la nation* nous voyons un homme assis, accoudé sur une table, il tient quelques feuilles de papier dans ses mains ? Un micro est posé près de lui sur la table, derrière il y a une grande fenêtre qui donne sur un jardin clôturé par un mur haut, il est lui aussi plus ou moins dans un aquarium. Cet homme lit un texte de Malraux extrait de son dernier roman : *Les noyers d'Altenbourg*.

Le deuxième chapitre du roman de Malraux met en scène une sorte de colloque informel entre une quinzaine d'intellectuels. Ces hommes, retirés volontairement du monde pendant quelques jours, se demandent : « La notion d'Homme, a-t-elle une sens ? ». Dans l'extrait repris par le film un des participants raconte le contenu d'un rapport ethnologique qu'il a pris des années à rédiger et qu'il a néanmoins brûlé.

[10] Danielle Huillet et Jean-Marie Straub on co-réalisé tous leurs films jusqu'à la mort de Danielle Huillet survenue en 2006.

Il parle d'un peuple mélanésien qui ignorerait le lien entre l'acte sexuel et la naissance, d'autres peuples en Australie ou en Alaska qui ne sauraient ce qu'est l'échange de biens, d'un peuple en Egypte qui n'avait pas le sentiment de la mort. De son point de vue des limites qui, en quelque sorte, seraient leurs aquariums.

L'extrait se conclut par une question adressée depuis l'hors-champ. Une voix de femme demande « Quel est notre aquarium ? ». Le lecteur qui est maintenant débout et ne lit plus donne une réponse hésitante : « Il n'est pas facile à un poisson de voir son propre aquarium… La nation d'abord, non ? »[11].

Dans les deux cas, le film et le roman, il est question de répétition, mais différemment.

Dans le texte de Malraux tous les personnages, la rencontre et le lieu sont exceptionnels. L'ensemble de la mise en scène évoque quelque chose d'unique, jusqu'au détail du manuscrit (c'est déjà un exemplaire unique) qui a été détruit avant même la communication. Tout est hors du commun, exceptionnel, original. En face de cette singularité extrême ; tel peuple est comme des poissons dans l'aquarium parce qu'il ne connaît pas la mort, tel autre aussi parce qu'il ne connaît pas l'échange, et encore tel autre peuple parce qu'il ignore la fécondation, l'interprétation se répète à l'infini. Tous ces peuples sont virtuellement la même chose, et la seule question qui reste est le fait d'en avoir conscience comme supériorité. Non pas qu'il y ait une volonté de la part de l'auteur d'affirmer une supériorité, au contraire, nous voyons plutôt des tentatives de la nier. Mais la même limite revient sans cesse dans le roman : les pauvres, les paysans, les peuples non-occidentaux, répètent parce qu'ils n'ont pas conscience de limites qui les forcent à se répéter sans cesse.

La relecture posée, lente, sans emphase, rythmée par la respiration du lecteur qui est seul, dans le cadre étrange d'une pièce qui ressemble à un aquarium, ouvre d'autres perspectives. L'homme est à première vue « n'importe qui », on sait qui il est : il est blanc, adulte, il parle une langue européenne, par ailleurs lit un texte « bien écrit ». Il est celui qui incarne parfaitement la métaphore de l'homme normal, nous pouvons nous dire que « lui ou un autre… ». Pourtant, à force de le regarder, un peu comme nous avons regardé les poissons (ici aussi les plans sont longs et fixes), on commence à percevoir des singularités. Prendre le temps nécessaire permet d'intensifier notre perception. Ce qu'il y a de singulier ne doit pas forcement être amené par une opposition forte, une mise en abîme, un accompagnement musical crescendo ou un jeu de montage.

Ce n'est pas une question de snobisme, de faire compliqué pour le plaisir, de fabriquer une histoire hermétique seulement compréhensible par les initiés. Ce dispositif permet de rendre perceptible justement des questions un peu difficiles parce que nous y sommes très habitués. La question de la répétition n'est plus une limite, elle devient pensable parce qu'avec le film nous sommes dans les répétitions.

Par exemple : la question de l'écriture comme modalité de répétition n'est pas esquivée, au contraire, tout est fait pour la rendre perceptible : la lecture assez

[11] *Les noyers d'Altenbourg*, Gallimard, 1948, p 139.

austère, le rythme un peu détaché de la ponctuation et donc du récit, la situation très étudiée, la tonalité. Jusqu'au support, des feuilles photocopiées qui sont encore une copie d'un livre. Par ailleurs une copie de travail, sur laquelle d'innombrables indications sont ajoutées.

La lecture n'est pas naturelle et n'est pas un geste mécanique. C'est particulièrement entendable dans le travail de découpage du texte qui chez Staub et Huillet privilégie le rythme de la respiration de l'interprète par rapport à la ponctuation du texte. Ce choix de sortir de l'organisation du texte par la ponctuation, mais aussi de la linéarité du récit, visibilise le corps des personnages.

L'écriture pourrait apparaître comme une énième incarnation de la métaphore d'être comme des poisons dans un aquarium, notre aquarium ce serait l'écrit. C'est peut-être le cas, mais rendre historique l'écriture, nous fait percevoir à quel point elle n'est pas un simple reflet des choses ou des idées, penser ce qu'elle modifie, déployer toutes sortes d'éléments matériels qui la traversent, est essentiel dans une époque où il est question de lire le monde, voire de créer un monde itératif de signes digitaux qui se veut plus vrai que le monde. Dans le film l'écrit ne disparaît pas, au contraire, il est mis en avant ; ce que nous percevons ce sont différentes manières de travailler ce rapport avec l'écrit, de telle manière qu'il n'absorbe pas tous les sens possibles de ce que nous percevons.

Le roman poursuit son récit, l'un des personnages, le père du narrateur, prend part à la Première Guerre mondiale en tant qu'officier du renseignement allemand.

C'est ainsi que va être pensée la question de la nation. Ce personnage assistera à l'utilisation de gaz de combat sur le front russe, il prendra conscience de ce que produit cette nouvelle arme. Cette connaissance sera redoublée par le fait qu'en tant qu'officier il sait ce que les soldats ignorent, en tant que membre du renseignement encore plus et affecté en tant qu'analyste il est au sommet de la chaine du savoir. Toute cette conscience ne lui servira qu'à regretter le massacre. Les soldats étaient peut-être prisonniers de leur nation comme des poissons dans l'aquarium, mais fabriquer des métaphores qui se répètent ne l'aide pas à trouver des pistes actions. Nommer les choses par des métaphores n'ouvre aucun chemin.

La fin du roman complexifie les choses, au début de la Deuxième Guerre Mondiale le narrateur et un groupe de soldats français, tous issus de milieux populaires, échappent de peu à la mort lorsque leur char tombe dans un piège creusé par l'armée allemande. Confronté à cette expérience exceptionnelle le quotidien devient enchanté, les choses les plus simples du quotidien prennent une autre importance. Il comprendra alors « ce que signifient les mythes antiques d'êtres arrachés aux morts ». Néanmoins cet émerveillement et cette inscription dans une répétition historique passe encore par un moment épique et reste finalement un peu contemplatif, voisin de la résignation.

A l'opposé le film ne nous enferme pas : encore une fois là où il semblait avoir une impasse on retrouve des chemins, pour peu que nous n'ayons pas peur des copies. Le film se détache du texte de Malraux et passe à une scène d'un film

réalisé par Jean Renoir : *La marseillaise*[12]. Une fiction historique sur la révolution française. Le monde lisse des images numériques est remplacé par une vieille pellicule, dans le support analogique les répétitions (chaque nouvelle projection) ont laissé des traces, ce qui se répète n'est jamais exactement le même.

Une version non épique de la révolution

Le court-métrage de Straub reprend un moment de l'histoire tourné par Renoir où des révolutionnaires occupent un fort royaliste et libèrent leurs camarades prisonniers. Ensuite, sur une terrasse du fort, un révolutionnaire explique au commandant de la garnison vaincue que désormais la nation c'est tout le monde. Cette fois-ci nous avons une rupture épique.

Enfin presque… c'est du noir et blanc, les codes sont un peu datés (le film de Renoir est sorti en 1938), la mise en scène, les personnages, sont inévitablement un peu lointains, ils évoquent un peu un théâtre suranné. Puis le propos n'est pas simple, la révolution a eu lieu il y a 200 ans, la nation a entre-temps pris de tout autres significations que celles de 1789, déjà en 1938 mais beaucoup plus dans les années suivants.

Il n'y a pas une évolution qui nous amène à un dépassement dans ce triptyque. On est partis d'un aquarium filmé en 2015, à la lecture d'un texte écrit au début la guerre et publié en 1945, pour finir avec un extrait d'un film datant de 1938. Placé là où elle se trouve, amenée par le film de Renoir, montée par Staub en 2015, regardée aujourd'hui, la Révolution n'est pas une manière de s'extraire de l'histoire. Au contraire nous sommes plongés dans toutes sortes de filiations historiques, dont on voit bien qu'il n'y a pas de sortie. Straub répète une scène filmée en 1938 qui elle-même répète à sa manière ce qui s'est passé en 1789.

Comme le signalent Alexia Roux et Saad Chakali : « la nation comme aquarium selon la métaphore d'André Malraux est une image qui souffre de manquer d'une historicisation que lui rappelle le film de Jean Renoir, dont on rappellera qu'il a été produit à l'époque du Front Populaire avec la CGT »[13].

Encore une fois, pour la troisième fois dans ce court-métrage, on ne va pas pouvoir regarder les choses du haut d'une métaphore. Être comme des poissons dans un aquarium n'était pas une métaphore d'être enfermé dans les problèmes du quotidien. La nation est peut-être notre aquarium, en tout cas depuis qu'elle veut se doubler systématiquement d'un Etat à partir du XIXe siècle mais la prise révolutionnaire du fort et la proclamation que « la nation c'est tout le monde », ne sera pas la rupture exceptionnelle qui absorbe tous les problèmes du quotidien.

Dans *L'Aquarium et la nation* il ne s'agit pas de montrer des séries de séquences pour dire révolution, de faire de la révolution la métaphore de toutes les révoltes. Tout comme nous ne sortons pas de l'aquarium en métaphorisant que tous les peuples (sauf l'occident) sont la même chose. Rien n'est fini et nous ne sommes en dehors de rien, et la métaphore de la fin de l'histoire, celle de la lucidité enfin trouvée, celle d'une clarification des choses, qui hante le quotidien de l'Occident depuis les années 1980, aura encore moins de place.

[12] Jean Renoir, *La Marseillaise* (1938).

[13] https://nouvellesdufront.jimdofree.com/cinématographique/autres-textes-de-cinéma-de-211-à-220/straub-l-aquarium-et-la-nation/

Dans ce film, tourné en 2015 quelque chose insiste en 1789 en 1938 en 2015, aujourd'hui (lorsque nous le regardons) mais rien ne se répète à l'identique, loin de là. Copier la copie de la révolution de 1789 en 2015 et la regarder en 2025 pour rendre le quotidien pensable à partir des expériences révolutionnaires. Il ne s'agit pas de rappeler la bonne définition de la nation, quel intérêt ? Les « blocs » de sens qu'il répète sont plus grands qu'une simple définition de l'encyclopédie. Les trois parties du film, particulièrement les deux premières, travaillent sur la durée, alors apparaissent des filiations, des images, des expériences politiques, une esthétique, la joie, celle des personnages, les révolutionnaires qui ont pris le fort, mais aussi celle des comédiens qui jouent dans un film militant, produit par suscription ouvrière. Et toute une série de défaites. Mais aussi d'autres dimensions, la manière de jouer des comédiens en 1938, la manière de penser la révolution française. Le contraste entre la pellicule utilisée à l'époque et les images numériques de 2015.

Cela résiste d'une manière très tangible à une démarche qui serait de dissoudre ces expériences : réduire les durées, fabriquer des symboles, créer un récit où ils s'opposent et doubler le message d'une musique signifiante, et lui donner un sens dans un récit qui fabrique les liens.

En revanche, la nécessité de soigner la perception, de copier, nous permet de penser qu'il y n'y a pas de différence fondamentale et certainement pas de supériorité vis-à-vis d'autres poissons dans d'autres aquariums.

Dans ce texte les références passent en grande partie par le cinéma c'est notamment parce que dans ces images il y a des corps, des objets, de la lumière, des couleurs, des sons. Avec toute cette présence matérielle la question de la répétition est peut-être mieux posée. Par ailleurs, d'un point de vue pratique il est plus simple de renvoyer à des références cinématographiques, relativement faciles à retrouver, que des références liées au théâtre ou à la danse. Nous pouvons également remarquer que les répétitions au cinéma sont liées à une technologie, or c'est un élément important du problème tel qu'il se pose aujourd'hui. Mais plus fondamentalement s'il est utile pour comprendre un monde peuplé de plus en plus par des algorithmes auto-apprenants c'est qu'il pense depuis plus d'un siècle des questions qui constituent le problème centrale l'IA : le cinéma se pose sans cesse la question des découpages, de la composition, de la durée et de la répétition de ce qu'il a découpé.

COMMENT SE PRODUIT LA SUBJECTIVITÉ, SI CE N'EST SUR UN MODE NARRATIF ?

Felix Guattari : *Vous mettez beaucoup l'accent sur le caractère de libération que représenteraient les mots, la définition, le langage. Moi, je n'y crois pas trop. A chacun selon ses talents… mais la clef du problème c'est la capacité de la collectivité à entrer dans d'autres paradigmes éthiques et esthétiques. Vous parlez d'installations sur les places publiques. Place du Châtelet, je pense à la tour Saint-Jacques telle que Breton l'a vue. Il y en a partout des tours Saint-Jacques. Y compris dans votre appartement, dans la vie quotidienne, etc. C'est la capacité de saisir une resingularisation de la vie, le sel de la vie, l'envie d'avoir un rapport aux sons, aux formes plastiques, aux formes environnementales… C'est beaucoup plus cette*

mutation des pratiques sociales, écologiques, mutation de l'environnement praxique, qui donnera une autre réception à l'art, plutôt que des explications et des conceptualisations.

Olivier Zahm : *Toute une génération d'artistes réintroduit aujourd'hui la narration et la fiction dans leur travail, à la suite d'œuvres comme celles de Marcel Broodthaers, Richard Prince, Jean-Luc Vilmouth… Montage, récits, fagments de discours, narrations recomposées ou détournées… Faut-il voir dans cette nouvelle narrativité ce que vous appelez des formes d' « énonciation partielle » propres aux processus de subjectivation ?*

F. G. : *Nous nous sommes évertués avec Gilles Deleuze, pendant des centaines de pages, à souligner que l'on refusait le primat de la sémiologie signifiante, mais que l'on considérait que les traits de matière d'expression des autres composantes signifiantes : matières plastiques, spatiales, musicales, etc., avaient leurs lignes de composition propres. Alors vous me dites que l'on peut tout rabattre sur la narrativité de type linguistique : c'est que l'on a vraiment échoué à se faire entendre.*

0. Z. : *Mais comment se produit la subjectivité, si ce n'est sur un mode narratif ?*

F. G. : *Non en termes de narrativité, mais en termes de foyers de production mutants de subjectivité. Non pas en termes de récit précisément.*

0. Z. : *Le concept de « ritournelle » que vous formulez comme cristallisateur du territoire existentiel ne comporte-t-il pas une base narrative ? Une histoire ?*

F. G. : *L'histoire, c'est par définition quelque chose de discursif. Il y a un terme, puis un autre terme, puis un troisième qui se rapporte aux deux premiers. Il y a montage, plus que composition. Alors que dans ma façon de voir les choses, la mutation subjective opérée par la ritournelle esthétique n'est pas discursive, puisqu'elle touche le foyer de non-discursivité qui est au cœur de la discursivité. C'est pour cela qu'elle passe toujours par un seuil de non-sens, un seuil de rupture des coordonnées du monde.*

Pour pouvoir faire du récit, raconter le monde, sa vie, il faut partir d'un point qui est innommable, inracontable, qui est le point même de rupture de sens et le point de non-récit absolu, de non-discursivité absolue. Et cela, c'est quelque chose qui n'est pas non plus abandonné à une subjectivité transcendante, indifférenciée, c'est quelque chose qui se travaille.

C'est cela l'art. Ce point innommable, ce point de non-sens, que l'artiste travaille. Dans le domaine de la schizoanalyse, on est sous le même paradigme esthétique : comment peut-on travailler un point qui n'est pas discursif, un point de subjectivation qui va être mélancolique, chaotique, psychotique… ? [14]

La transcription de cet entretien entre Felix Guattari et Olivier Zahm a été publiée dans la revue *Chimères*, puis reproduite dans le recueil *Qu'est-ce que l'écosophie ?* paru en 2018. L'extrait copié ici n'a pas comme objectif

[14] Félix Guattari et l'art contemporain. Chimères. Revue des schizoanalyses, N°23, été 1994. Félix Guattari - Textes et entretiens - vol. 2.

d'expliquer tout ce qui a été avancé auparavant essentiellement à partir du regard de quelques films. Il est un bloc de plus en interaction avec les autres, comme toutes les parties de ce texte il ne s'assemble que partiellement. Cet élément, comme les autres ici, à sa forme singulière. Il serait certainement possible d'extraire un ou deux concepts utilisés par Guattari et les inclure dans un récit bien plus linéaire. Des plus petits découpages permettraient d'organiser plus strictement le texte, d'augmenter la cohérence. Ce n'est pas nécessairement une mauvaise idée, mais il est intéressant de garder notre expérimentation jusqu'au bout.

Nous pouvons dégager deux questions à partir de ces blocs de contenu. D'une part ils ne s'emboîtent pas parfaitement entre eux ce qui génère des contradictions. D'autre part, à l'intérieur de chaque bloc il y a des éléments dont on pourrait dire qu'ils ne nous concernent pas ici et des d'autres qui sont non-signifiants d'un point de vue discursif et dont on pourrait peut-être se passer.

Entre les blocs

Laisser un long développement a comme conséquence de montrer que les propos ne s'emboîtent pas parfaitement. Par exemple, lorsque Felix Guattari affirme : « *L'histoire, c'est par définition quelque chose de discursif. Il y a un terme, puis un autre terme, puis un troisième qui se rapporte aux deux premiers. Il y a montage, plus que composition* ».
Cette affirmation est un peu problématique vis-à-vis du cinéma et donc vis-à-vis des blocs précédents de notre travail. Certes le montage peut servir à fabriquer des récits très linéaires, des histoires qui peuvent être dites ou écrites en quelques mots et dont les images ne sont que l'illustration. Mais énormément d'autres pratiques du montage ont été expérimentées. De la même manière l'utilisation du terme histoire semble un peu restrictive. Peut-être qu'il y a des histoires non discursives et certainement des histoires non-linéaires et complexes.

Il est possible que ces éléments soient imputables au caractère oral de l'entretien. Guattari répond, un fois que les mots sont prononcés il n'est peut-être pas question de réécrire en regardant toutes les implications possibles. Puis il a un interlocuteur, qu'il prend plus ou moins en compte dans ses intentions. Olivier Zahm lui parle plutôt d'arts plastiques, il n'est pas question de cinéma. Peut-être que dans l'entretien Guattari utilise un peu trop rapidement le terme de montage, qu'il l'oppose un peu trop vite à composition. Il revendique par ailleurs la nécessité d'accélérer par moments ou de ne pas figer les concepts.

On peut certainement imaginer d'autres explications, mais quoi qu'il en soit les différents blocs ne constituent pas les pièces d'un puzzle. Leur rencontre est problématique, et pas seulement pour l'utilisation du terme montage mais problématique implique aussi qu'elle peut produire un sens.

En lisant cette citation relativement longue en la confrontant à la description des films proposés auparavant, il y a peut-être la possibilité de regarder le montage comme problème. D'envisager aussi que, à moins de parler des formes de montage très minoritaires, montage était déjà en train de devenir l'opposé de composition dans les années 1990. Et, d'une certaine manière qu'il y a là un enjeu qui se matérialise par la composition en blocs relativement indépendants. Si ces blocs ne s'organisent pas

ce n'est pas parce qu'il y a une erreur quelque part mais parce que les éléments existent à partir de pratiques différentes. Et, aussi, s'il y a une rencontre possible c'est peut-être que, bien au-delà des définitions des mots ou du récit que nous pourrions inventer pour les relier, elle peut s'inventer dans les problématiques.

A l'intérieur des différents blocs

Il était possible de prendre seulement une ou deux phrases de l'entretien. Peut-être seulement quelques éléments significatifs des réponses de Guattari ou même ne reprendre que les concepts. Décider par exemple que les questions de Zahm n'ont pas grande importance puisque Guattari lui reproche de ne pas avoir compris ce qu'il entend par foyer de production de subjectivité.

Pourtant le bloc retranscrit ici permet de retrouver une certaine historicité. L'idée que tout mettre en mots, nommer, dire, est une solution magique pour tous les problèmes est aujourd'hui très répandue. Dans les années 1990 un peu moins, du coup nous voyons comment le débat se formait il y a 30 ans. Les mots utilisés mais aussi les collectifs qui le portent, les oppositions, les images, les pratiques. La longueur laisse aussi exister des éléments plus évanescents, le rythme des phrases, le rythme de la discussion, par exemple, ou des éléments encore moins signifiants. C'est peut-être cela que Felix Guattari nomme : *foyer de non-discursivité*. Ne prendre que le concept de non-discursivité ou celui de *ritournelle*, qui sont importants pour notre développement peut avoir un sens, mais ne dit pas la même chose.

Nous passons régulièrement par des éléments non explicables, une sorte de soubassement bien en deçà des définitions du dictionnaire, à partir duquel on produit du sens. Regarder un aquarium pendant 10 minutes n'a pas de sens, mais dans l'expérience de *l'Aquarium et la nation* il participe de la production de ce sens.

De la même manière peut-être que les images des dictionnaires intercalés avec le texte au début de cette étude apportent aussi d'autres éléments. Il y a une mise en page, une écriture, un vieillissement, des signes particuliers. Il y a aussi toutes sortes d'associations que chaque lecteur peut faire à partir de différents éléments. Apparait aussi, très fortement l'incomplétude de ce que nous présentons. Certes il y a quelques éléments signifiants de la définition du singe, mais simplement en regardant une copie, qui permet un aperçu de la matérialité, apparaissent aussi toute une série d'univers qui se rencontrent pour produire un dictionnaire.

Dans la description du film de Jean Rouch et à partir de lui des rituels Hauka il y est encore plus clair que ce que nous voyons est très partiel : très probablement nous ne comprenons rien aux rituels Hauka. Il serait relativement facile d'utiliser des mots pour masquer cela, mais le seul résultat serait d'empêcher toute expérience possible. C'est justement parce qu'il ne met pas tout en mots et que par ailleurs il ne cache pas la difficulté de dire quelque chose que le film de Rouch nous permet de regarder. La distance avec les pratiques Hauka et le fait qu'elles nous interpellent produit au contraire un sens.

RETOUR AU DÉBUT

N'importe quelle prompt sur une IA générative implique aussi un passage par des éléments totalement a-signifiants. Même lorsque nous demandons à un système d'imitation du langage des

adresses commentées de pizzerias à Buenos Aires, la filmographie de Lucrecia Martel ou de corriger l'orthographe d'une lettre de réclamation pour la compagnie d'électricité, il est question de passer par des récurrences totalement a-signifiantes mais présentes dans un langage écrit. Les récurrences qui constituent la base du fonctionnement d'une IA existent nécessairement de manière écrite, même lorsqu'il s'agit de sons, de photos ou de vidéos digitalisées, ce sont des séries de 0 et de 1 que la machine compare. Les micro-récurrences qu'elle repère n'ont aucun sens pour nous, celles-ci sont parfaitement a-signifiantes, mais elle ne peut utiliser que des éléments qu'elle a transcrit en séries de 0 et 1. De ce fait il y a un filtre très important vis-à-vis des mondes que les différents êtres vivants expérimentent. La machine réalise simplement un montage statistique. A partir de la requête elle choisit un premier mot, puis un deuxième ou un signe de ponctuation et ainsi de suite.

L'utilisateur n'a affaire qu'à des éléments de langage signifiants, ou du moins sensés l'être pour lui. Tout ce qui n'est pas signifiant existe dans un autre monde, enfermé dans la boîte noire que constitue la machine. Côté machine tout ce qui est répétition, a-signification, liens logiques fabriqués à partir d'une utilisation de statistiques (opposition, contradiction, concordance…). De notre côté tout ce qui est orignal, signifiant, cohérent.

Nous avons regardé, tout au long de ce texte à quel point l'existence d'éléments a-signifiants participe de la production de sens. Dans les copies que nous faisons ces éléments existent et jouent un rôle. Se priver de tout lien avec des éléments a-signifiants est une étrange utopie. Ou peut-être, justement, une vraie utopie, une manière de se couper de la terre, du matériel.

C'est d'autant plus une coupure que les « données pures » fabriquées par la machine sont a-signifiantes d'une manière un peu différente de ce que nous avons regardé. Elles n'ont pas de sens pour la machine parce que bien entendu rien n'a de sens pour la machine. Mais elles n'ont pas de sens pour nous parce que trop subtiles (dans le sens de trop petites) pour nous permettre d'imaginer un contexte. Trop subtiles pour nous permettre d'avoir une image, de percevoir des histoires qui la débordent. Tandis que les éléments a-signifiants dans nos copies sont au contraire les éléments matériels et pleins d'histoires : les textures, les rythmes, les devenirs d'un matériau, les interactions qui façonnent ce devenir.

Cette coupure n'est pas simplement une déduction tirée de vieux films. Il y a une expérience quotidienne d'un rapport au monde aussi centré sur le langage signifiant où exister paraît être un synonyme de mettre en mots. Peut-être dans l'angoisse de dire en permanence des choses qui nous importent pour qu'elles existent et le désespoir de voir qu'elles ne s'impriment que très peu. Il faut sans cesse redire pour qu'elles continuent à exister, c'est une répétition couteuse, pesante parce que soumise à la volonté. Une répétition qui ne produit rien de nouveau, qui nous épuise. Il faut faire l'effort de revenir sans cesse parce que ce qui nous importe ne s'inscrit pas comme modification des répétitions qui constituent notre quotidien. Les simples tentatives d'imprimer des comportements « éco responsables » sont un bon exemple de cette difficulté.

Vivre dans un monde où tout est signifiant, où le sens nous est donné en permanence, est une expérience proprement paranoïaque Et, revers de la médaille, le pari toujours perdant que tout pourrait exister, à partir du moment où s'est mis en mot et organisé en récits linéaires : un imaginaire bavard et prétentieux.

L'une des utilisations « sérieuses » les plus courantes des chatbots c'est en tant que machine à résumer. Prendre un texte qui est pourtant signifiant dans son ensemble et le condenser en une petite liste de mots censés être tous sur-signifiants. C'est-à-dire fonctionner comme des métaphores. Littéralement tout mettre en mots, en ce sens que ce sont de mots isolés qui devraient tout nous dire sur tout.

La copie, au contraire, c'est la possibilité de proliférations, de répercussions. De créations à l'infini. Elle fait disparaître les points de repère fixes au profit des devenirs, des processus. Une IA saurait très bien regarder le film de Straub dont nous avons parlé dans ce texte et le résumer par « on est comme des poissons dans un aquarium ». Ce n'est pourtant pas le sens du film, ça ne nous apporterait rien de nouveau, et, surtout, ça ne nous permettrait pas de faire quoi que ce soit.

Si, comme nous l'avons expérimenté tout au long de ce texte, la copie est toujours une différence, déléguer la répétition, s'en désintéresser, implique perdre une prise sur le changement. Répéter c'est ce qui rend possible le changement. Alors, laisser à d'autres le soin de faire des différences n'est peut-être pas une libération.

Merci beaucoup à Paola Stévenne, pour son aide énorme et courageuse sur ce texte qui s'est avéré particulièrement coriace.

Merci beaucoup à Alexis Zimmer pour sa suggestion de dernière minute sur la fin du texte, justement pour que ça ne s'arrête pas là.

Merci beaucoup à Philippe Vicari pour sa relecture toujours aussi juste et respectueuse.