

LE COÛT DE LA MISE EN SCÈNE

Guillermo Kozlowski

(entretien avec Benoît Halet)



Analyse

Les plateformes de streaming se sont largement imposées comme circuits de distribution de la culture audiovisuelle, mais la logique économique qui les soutend en font également des acteurs décisifs dans la production de cette même culture. Les principes fondamentaux du dispositif numérique s'appliquent ici comme ailleurs : monitoring de l'utilisateur, boucle de feedback et optimisation de l'efficacité – en l'occurrence, du temps de connexion sur la plateforme. Or, ces logiques tendent à imposer une offre de contenus sans doute, mais aussi et surtout un ensemble de formats. En questionnant ce très littéral formatage des productions audiovisuelles de divertissement, Guillermo Kozlowski épingle ici la manière dont les technologies numériques sont l'expression d'une certaine forme d'articulation du pouvoir, qui se loge au cœur même de nos manières de voir et de raconter.

Benoît Halet

Si l'on essaie de voir les plateformes de streaming comme l'élément d'un dispositif numérique au sens foucauldien du terme, où faut-il voir le changement dans la relation du spectateur au spectacle par rapport à, mettons, la télévision « classique » ?

Guillermo Kozlowski

Je ne pense pas qu'il y ait une rupture radicale, d'une manière générale j'ai plus l'impression d'une continuité. Mais aborder la question d'un point de vue aussi large n'est probablement pas d'un grand intérêt.

Il y a un élément qui me semble important dans cette histoire, c'est que dans les plateformes le dispositif est peut-être un peu moins repérable.

Avec les plateformes chaque spectateur devient aussi programmeur d'une certaine manière, c'est lui qui lance la diffusion de son programme et la quantité de contenus disponibles est gigantesque (infinie à l'échelle d'une vie). Cette disponibilité des contenus, mélangée avec une certaine liberté de ton dans les dialogues, des sujets assez spécifiques, des personnages beaucoup plus divers, donnent un peu l'impression que tout est possible, ce qui d'ailleurs ressemble à l'utilisation d'Internet, où l'on peut tomber sur n'importe quoi en une poignée de clics.

Cela pourrait suggérer une liberté totale dans le dispositif, un effacement du dispositif au profit d'un monde de possibles. C'est souvent ce qui est avancé suivant l'analyse de la variété des intrigues que proposent les plateformes. Il me semble important de ne pas s'y limiter, de regarder les images et le montage notamment. En général cet aspect est peu évoqué. Ce qui est assez logique dans la mesure où ce n'est pas là-dessus que porte l'intérêt des œuvres, construites essentiellement autour de la parole des personnages. Or du point de vue du travail des images ce qui est frappant est l'uniformité¹. Sans prétendre dresser ici une liste exhaustive, on peut décrire quelques-uns des aspects formels de la production audiovisuelle des plateformes :

- I. L'omniprésence de gros plans sur les personnages. D'innombrables scènes se résument à filmer en gros plan un personnage qui dit une réplique, puis à enchaîner sur un gros plan de son interlocuteur qui l'écoute, puis répètent cette mise en scène lorsque l'interlocuteur répond, jusqu'à la fin de l'échange.

¹ D'une manière générale c'est ce qui se passe sur internet. Il y a une diversité de contenus, et là pour le coup il y a aussi une infinité de contenus spécifiques extrêmement spécialisés. En revanche, qu'ils parlent de mécanique, de cuisine, de politique, de santé, quelle que soit leur orientation, la forme que prennent les sites est relativement standard. Ça nous éloigne un peu de notre question mais ce n'est pas sans lien.

2. Les plans sont très courts, il est rarissime qu'au bout de quelques secondes il n'y ait pas un changement d'angle de caméra.
3. Chaque plan est en quelque sorte une information. Le personnage est content : plan du sourire ; en colère : il crispe le poing ; doute : regard perdu ; il lui manque quelqu'un : caresse un objet qui appartient à cette personne ; dans la ville : plan d'un immeuble ; dans la nature : plan d'une prairie, etc. Chaque plan porte une signification qui peut être écrite.
4. Quand une action, une situation, un personnage devient réellement complexe, il y a des irruptions envahissantes de la musique. Régulièrement une musique venue de nulle part vient guider le spectateur comme une sorte de GPS émotionnel. Maintenant : euphorie, dans la prochaine scène : peur, bientôt : tristesse...

Ces choix de réalisation ne sont pas exclusifs des plateformes, ils sont plutôt en continuité avec la télévision classique ou le cinéma hollywoodien, encore plus avec la télévision états-unienne des années 1990 et on les retrouve aussi massivement dans des films récents y compris parmi les « films d'auteur ». Le contraire serait assez étonnant dans la mesure où les télévisions actuelles sont aussi des plateformes, les films sont massivement produits ou coproduits par des plateformes et des chaînes télé et pour les studios cinématographiques la diffusion en ligne est un enjeu important.

Quoi qu'il en soit, tous ces éléments qui peuvent passer pour des questions purement techniques, pour une sorte de code à connaître, sont déterminants pour une œuvre.

Prenons un exemple un peu au hasard mais pris dans une série réputée. Dans un épisode de *Black Mirror* (*Bientôt de retour*²) une femme perd son amoureux dans un accident, alors une mystérieuse entreprise lui propose une intelligence artificielle qui le remplacera. Le service comporte dans un premier temps l'envoi de messages générés par cette IA, ensuite il existera physiquement avec une sorte de robot parfaitement à l'image de son ancien compagnon. Assez vite la jeune femme est confrontée aux limites de cette IA qui ne fait que reproduire des patterns qu'il a identifiés dans les données qu'il possède du défunt. Il n'y a pas de relation avec ce robot parce qu'il n'a aucun désir, il n'est pas possible de partager quelque chose avec une IA, de fabriquer du commun.

Le message est très clair mais l'enchaînement de gros plans sur les personnages, qui constitue l'essentiel des séquences où ils sont ensemble,

2 Premier épisode de la deuxième saison.

insiste davantage sur l'isolement que sur la relation. Les plans très courts et très signifiants donnent l'impression que tout dans cette relation peut être formalisé et modélisé. D'ailleurs, lorsque la femme apprend l'accident mortel de son compagnon le réalisateur juge nécessaire l'aide d'une musique triste pour nous permettre d'imaginer que quelque chose s'est cassé. Sans cette musique venue « d'en haut » ce serait probablement beaucoup plus difficile d'interpréter le sens de la disparition.

Revenons donc à la scène précédant l'accident, que pouvons-nous voir ? Une soirée en couple, avec des plans de quelques secondes : elle lui parle, il ne l'écoute pas ; il est pensif, il regarde la photo d'un enfant. Il est perdu, il ne trouve pas son téléphone, elle lui dit qu'il est dans la boîte à gants de la voiture. (Chacun de ces éléments est par ailleurs encore plus significatif si nous tenons compte de la suite de l'histoire). A peine un ou deux plans les montrent ensemble et jamais dans une certaine durée qui nous permettrait de percevoir une relation singulière entre les deux. Les personnages sont construits comme un puzzle, une sorte de cv intime. Elle est drôle, volontaire, optimiste, tournée vers l'avenir, aime la cuisine. Lui il est timide, introverti, un peu complexé, tourmenté par un événement de son passé, hypersensible. Le choix de mise en scène fait que ces éléments clairs et distincts disent tout des personnages, et que la situation n'est qu'une sorte de calcul de tout ça. Or c'est exactement ainsi que l'IA veut reproduire l'amoureux défunt.

D'une certaine manière, le message n'est ici qu'un vœu pieux, un idéalisme délié de la réalité. Au contraire, la mise en scène affirme réellement qu'une IA ferait parfaitement l'affaire.

Ces choix de mise en scène sont présents dans la grande majorité des productions « de plateformes », ça n'implique pas que tout ce qui passe sur des plateformes soit mauvais, ni qu'il n'y ait jamais rien d'intéressant à l'intérieur des œuvres qu'elles produisent. Néanmoins ce qu'elles proposent est plus consensuel et uniforme que ce qu'on a tendance à dire. En quelque sorte le dispositif que j'ai tenté de décrire a un coût, j'y reviendrai par la suite.

Cependant, pour revenir à la question du dispositif : sans prendre en compte la prégnance de ces éléments de mise en scène on pourrait penser que le modèle économique, le type de diffusion, la manière de regarder, les appareils techniques utilisés pour regarder, etc. s'effaceraient par la magie du numérique pour nous ouvrir un univers de liberté. Bien entendu d'autres branchements que ceux qui existent sont possibles mais cela n'implique pas que les agencements actuels soient facilement modifiables.

Benoît Halet

Qu'est-ce que cela révèle de la distribution du pouvoir caractéristique du dispositif numérique, de l'économie dans laquelle il s'intègre, de l'idéologie à laquelle il s'articule ou qu'il contribue à véhiculer ?

Guillermo Kozlowski

Regardons la chose de cette manière : quel type de savoir nous pouvons produire, qu'est-ce qu'il permet de penser et de faire ?

La centralité des gros plans, l'omniprésence de la parole, la pauvreté des images, le type de montage rapide et simple, l'obsession pour que le moindre plan soit court et signifiant (que le spectateur comprenne ce qu'il veut dire), l'angoisse de « perdre » le spectateur, tous ces éléments fabriquent massivement des images « fortes ». Des images qui s'additionnent ou s'opposent, mais rentrent très rarement dans des devenirs, des dynamiques, des changements : chacune garde sa petite signification bien lisible. C'est-à-dire des images qui ne se mélangent pas, qui ne se modifient pas entre elles. C'est un peu ce que j'ai tenté de raconter avec l'exemple de *Black Mirror*, mais ce sera peut-être plus clair si nous regardons un contre-exemple.

Dans la vieille série *Le prisonnier*³ il y a toutes sortes d'images qui ne veulent pas dire grand-chose. Ni les intérieurs vieux jeu, ni les bagarres un peu ridicules, ni le village en stuc, ni les labos design, ni les couleurs criardes, ne sont des images fortes. Ça ne veut pas dire que ces images n'ont pas une raison d'être là, mais qu'elles ne sont pas autonomes. Elles tiennent les unes par les autres, par leurs rencontres, les mouvements, les tensions, c'est le mélange qui est singulier. Ce sont des blocs d'images qui produisent un sens.

A la fois pour le personnage et pour nous, spectateurs, il faut produire des savoirs sur cette histoire, nous ne pouvons pas la lire, il faut composer avec les blocs qu'elle propose. Assez vite cette série appelle notre expérience, il faut commencer à associer, à relier. « Bonjour chez vous » prononcé avec une étrange bienveillance par les habitants du village aux couleurs criardes avant que quelqu'un cherche à soutirer des informations au personnage principal a un peu le même goût que l'image au démarrage de Windows qui nous dit bienvenu/e, par exemple. Ça n'explique pas et ce n'est pas ça que le réalisateur voulait dire, mais justement ça prolifère, ça nous amène ailleurs, ça permet de penser, de faire travailler cette expérience, de produire un sens.

A l'inverse, lorsque tout est découpé, chaque plan de quelques secondes dit quelque chose clairement : entre la collecte d'informations inutiles et

3 Dans cette série en 17 épisodes, sortie en 1967, un espion anglais est enfermé dans un village dégoulinant de bienveillance pour obtenir des informations.

la transparence du propos, nous n'avons ni le temps ni la nécessité de faire appel à notre expérience. C'est plutôt un jeu de représentation qui se met en place, nous reconnaissons tel ou tel élément significatif de nos vies. Si nous reprenons l'exemple tiré de *Black Mirror* nous pouvons nous demander si notre ami/e oublie toujours les choses et qu'il faut lui rappeler, s'il/elle est toujours bloqué avec une vieille histoire familiale, etc.

C'est un type de savoir différent de l'expérience qui est mobilisé, c'est un savoir qui évalue, qui objective, qui regarde en termes de généralités dans lesquelles nos expériences ne sont que des cas particuliers.

On pourrait rétorquer qu'il s'agit simplement de distanciation, et que le procédé est loin d'être nouveau. Sauf qu'il y a une différence de taille : la distanciation au théâtre, chez Brecht notamment, vise à nous rendre notre quotidien un peu étrange, à enlever des éléments qui nous donnent l'impression de tout comprendre pour nous faire repenser ce qui s'y joue. Ici, il s'agit au contraire d'utiliser des éléments de montage pour que chaque plan soit immédiatement compréhensible, reconnaissable, presque familier, peu importe si l'intrigue prend place chez des extra-terrestres, dans une école secondaire aux Etats-Unis ou dans un monde imaginaire avec des dragons. Dit autrement, chez Brecht il est question d'enlever une couche de « bon sens » (à ne surtout pas confondre avec le sens-commun) qui encrasse notre regard pour pouvoir penser. Ici il s'agit de construire une couche de bon sens histoire de nous épargner le travail de devoir regarder, et nous amener à juger.

Pour découper les choses, pour résumer très vite, pour que tout soit compréhensible, maîtrisable, il faut filtrer énormément, il faut couper une image de ce qu'elle peut, de tous les agencements dans lesquels elle pourrait rentrer. Choisir des images sans contexte, ne pas nous laisser le temps de les regarder, réaliser des montages basés sur des oppositions simplistes, par exemple. Au-delà du découpage en lui-même, ce qui me semble significatif est de nous convaincre à ce point que ce que nous regardons n'a en grande partie pas d'importance, que tout peut se réduire à quelques éléments formalisés. Que la construction de ces données décontextualisées (ce que les informaticiens appellent données brutes) n'est pas un enjeu. C'est un parti pris métaphysique très radical dont les effets en termes de domination sont très puissants puisque c'est le choix de ce qui importe qui est délégué ou fait l'objet pur et simple d'une capture.

On se retrouve par ailleurs dans une boucle relativement étanche parce que ce montage fait de plans courts, signifiants, permet aux plateformes de fabriquer facilement des savoirs utiles pour développer ce genre de mon-

tage. On sait notamment, grâce aux données relatives au comportement des spectateurs pendant leur visionnage, si à un certain moment quelqu'un arrête de regarder, ou passe en accéléré. Cela permet de résumer les œuvres par une série de tags (qui correspondent au choix de réalisation). Il est possible d'analyser statistiquement quel maillon du montage ne retient pas les spectateurs et de fabriquer ainsi les montages à venir. De produire des algorithmes qui conseillent des œuvres. On évalue par ailleurs, avec ce type de savoir, la possibilité de faire l'effort de sortir ou de rester regarder des séries à la maison...

Il y a quelques mois les scénaristes états-uniens se sont battus pour éviter d'être remplacés par des IA. Ils n'avaient pas tort de le faire ; avec ces choix de mise en scène, il n'y a aucune raison de penser que des IA n'arriveront pas à combiner des données brutes bien mieux que des humains. Qu'elles proposeront non seulement des scénarios mais des œuvres.

Plus largement, l'idée même de remplacer un scénariste par une IA évoque les leitmotivs du techno-capitalisme. « Si on regarde un peu les choses sont claires », disent toutes sortes de politiciens très sérieux. Mais aussi : « Il suffit de bien traiter les informations », disent tout un tas de gestionnaires performants. Ou encore : « Si nous évaluons correctement on sait quelles sont les compétences de quelqu'un », disent les DRH dynamiques. Et tous disent cela après avoir objectivé les choses à leur manière. Il ne s'agit pas de dire que tous ces dispositifs sont la même chose, ou d'invoquer un Système qui organiserait ces choix, mais il y a une modalité d'appréhender le monde qui se renforce en circulant très bien de l'un à l'autre. Par exemple, on comprend mieux l'évaluation utilitariste d'un DRH après avoir vu une série mise en scène avec des choix qui sont proches de son regard dans la manière de découper les actions des personnages. On reconnaît mieux (dans les deux sens du terme) ce qu'il dit. Mais aussi, une série paraît plus réaliste, plus vraie, plus concrète, lorsqu'elle découpe ses personnages avec des critères sociologisants qui sont aussi ceux des politiciens ou des experts de plateaux de télévision. Ou encore, des mises en scène très schématiques permettent de regarder sur les petits écrans de smartphones, ce qui incite à réaliser des mises en scène adaptées à cet outil.

Benoît Halet

Si l'on s'intéresse à la production de contenus destinés aux plateformes, comment comprendre le règne conjoint des formules (remakes, reboots, sérialisations, spin-offs, etc.) d'un côté, et des formats « hypercompacts » (shorts, reels, etc.) de l'autre ? Est-ce qu'on peut tracer des similitudes entre les deux formats ?

Guillermo Kozlowski

Pour répondre à cette question, j'aimerais faire un petit détour préalable en me référant au concept de *scalabilité* proposé par la philosophe Anna Tsing : « La scalabilité présuppose que les éléments du projet soient insensibles au caractère indéterminé des rencontres ; c'est ainsi qu'ils rendent possible une expansion sans problème »⁴. Par exemple les plantations coloniales, notamment le coton et la canne à sucre, peuvent se faire à n'importe quelle échelle, ces plantes n'ont pas besoin d'un sol particulier, alors chaque hectare de propriété privée dans une région tropicale peut se transformer en une hectare de plantation. Ces plantes ont une relation très faible avec le sol, ce qui permet d'avoir une très grande maîtrise sur elles.

Comme le résume Isabelle Stengers dans la préface à l'édition française du livre : « Ce que les Portugais ont créé au Brésil est un modèle d'agriculture industrielle, capable de tenir et de s'étendre dans les lieux les plus divers sans perdre son identité – quasiment “ hors sol ” – et cela avant le développement de la production industrielle sur le sol européen »⁵.

Des histoires hors-sols parce que construites à partir des images courtes fermées sur elles-mêmes (chacune ayant sa petite signification bien lisible) qui ne se modifient pas les unes les autres, où la durée des actions est symbolisée mais rarement expérimentée, avec des montages où rien n'existe dans un hors-champ et où il n'y a rien à imaginer entre les images puisque tout est dit explicitement, sont scalables. Ça marche aussi bien pour un court métrage que pour une saga de 200 épisodes.

Ce type de mise en scène fonctionne un peu comme les meubles modulaires chez Ikea, on peut en prendre un ou en accrocher autant que nous voulons. On peut faire une histoire avec un ou deux personnages mais aussi 50 ou 60. Avec les plantes et l'agriculture, il est quand même question d'une durée car le processus biologique de croissance ne peut être évacué. Avec des histoires découpées en signes, comme avec le capitalisme financier, aucun facteur interne à l'histoire ne dicte le rythme ou la durée. Il n'y a que des facteurs externes qui produisent les délimitations (comme l'étendue des plantations) : la quantité d'argent que vous avez pour produire l'œuvre, la quantité de spectateurs qui continuent à la regarder, la quantité de scènes qui peuvent être tournées par mois.

4 Tsing Anna, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines*, Paris, La découverte 2017, p. 78.

5 Stengers Isabelle, « Préface » à Tsing Anna, *Le champignon de la fin du monde*, op. cit., p. 15.

Benoît Halet

Sur quelle base pourrait-on imaginer une alternative à ce modèle de streaming? L'abandon de la propriété intellectuelle, les creative commons, la réglementation de l'économie de captation des données et de la prédictibilité algorithmique, la mise en place d'un financement public à la manière du service public audiovisuel, la revalorisation des supports physiques...?

Guillermo Kozlowski

Comme je le disais au début, je pense que le dispositif produit par les agencements entre le streaming comme technique, les plateformes, le type d'appareils que nous possédons pour les regarder, les choix de mise en scène, le modèle économique, un type de regard sur le monde, les algorithmes de recommandation, l'urbanisme, le type de vie quotidienne, sont très forts et aussi très complexes (en ce sens que ces éléments se produisent les uns les autres). Il n'y a aucune mesure qui puisse transformer ça en machine à produire des films et des séries intelligents et beaux, mais il est possible de fabriquer ici où là d'autres branchements.

Je n'ai pas les connaissances pour me prononcer sur des mesures aussi générales que celles que vous proposez : ni sur leur faisabilité, ni sur les effets qu'elles pourraient produire dans un écosystème aussi complexe. Quoi qu'il en soit, il me semble que pour aller dans un autre sens il faudra bricoler à tous les niveaux, garder en tête qu'il n'y a pas de solution magique, qu'il faut expérimenter. Trouver des lieux où des œuvres un peu différentes existent, des moyens de financer les œuvres, pouvoir les revendiquer, en susciter d'autres et surtout les confronter à toutes sortes d'expériences de nos vies.

Par exemple, il y a quelques années l'Argentine avait mis en place une taxation des films liée au nombre de cinémas qui diffusaient l'œuvre. Les gros films états-uniens qui passaient dans des centaines de cinémas étaient très lourdement taxés, et cet argent servait à financer un réseau de cinémas gérés par l'Institut du Cinéma (INCAA) qui passait de bons films et où l'entrée était très bon marché. Ce n'est pas une solution miracle, ça a marché un temps parce que le comité de l'INCAA était intéressant et aussi parce qu'il y avait déjà dans la production cinématographique locale des œuvres de qualité et une partie d'entre elles était assez populaire.

À Bruxelles la Médiathèque a dû fermer ses locaux à Botanique faute de financement. Or c'était un des derniers lieux (il reste Vidéo Express à St Gilles et je crois la médiathèque flamande) où le choix des œuvres disponibles était fait par le public et les programmeurs. En effet, dans ces structures, il est possible d'acheter n'importe quel film ou série. Dans les plateformes c'est beaucoup plus un choix de producteurs et d'ayant

droits qui proposent leur catalogue. De fait le catalogue de la médiathèque serait très difficile à retrouver en ligne, même en combinant toutes sortes de plateformes.

Par ailleurs voir l'ensemble des œuvres exister physiquement, rangées dans des bacs, ça fait une différence⁶. De la même manière, le type de recommandation qui peut avoir lieu dans une rencontre, le type d'écoute et de regard que peut amener l'effort de se déplacer n'est pas le même. Ce n'était pas non plus la solution miracle, encore moins une solution généralisable, mais il s'agissait néanmoins d'un lieu d'expérimentation possible, qu'il serait intéressant de réouvrir. En prenant par ailleurs en compte le côté un peu « historique » d'utiliser un support physique.

Peut-être serait-il aussi possible d'insister un peu plus dans toutes les sortes de cours d'initiation/éducation à l'image sur le cadrage et le montage. Comprendre un peu plus comment les choses sont fabriquées, ce qu'il est possible de voir avec d'autres approches, et se focaliser un peu moins sur les histoires de fake news. Peut-être les EPN pourraient, ici ou là, prendre cette question.

Bref, je pense que fabriquer des lieux où il y a d'autres interactions que le tête à tête avec la plateforme constituerait un élément important pour sortir de l'uniformité du point de vue proposé par les plateformes. Ce n'est pas une histoire de « plus humain », mais plutôt d'éviter cette relation de feed-back permanent avec l'algorithme. Se déplacer, laisser place à d'autres rencontres, des sons, des odeurs, un peu de temps perdu, intégrer plus de choses, plus de complexité, plus de perturbations qui puissent fonctionner comme autant d'appâts pour penser en dehors de ce que les découpages signifiants nous proposent.

Benoît Halet

Comment le secteur associatif peut-il contrecarrer les logiques prédatrices à l'œuvre dans le dispositif numérique tel qu'il se cristallise dans les plateformes de streaming? Par l'éducation aux médias? Le tissage d'un réseau de diffusion/production alternatif? La sensibilisation à une autre manière de voir le numérique (non plus simplement technicienne, mais politique)?

6 Il y a quelque temps nous avons réalisé un travail avec un groupe d'archivistes sur les changements qu'implique la numérisation dans leur domaine. Il y a un passage particulièrement intéressant de leur réflexion qui porte justement sur ce qu'il est possible de voir lorsque les archives sont physiques. Notamment en termes de vision d'ensemble, qui se perd avec le numérique. Le texte peut être consulté ici : <https://ep.cfsasbl.be/sens-de-l-organisation-ou-organisation-du-sens>.

Guillermo Kozlowski

Les milieu associatifs, militants, syndicaux, sont largement obnubilé par le « message » des œuvres, ce serait intéressant de se décaler un peu de ce point de vue un peu stérile. D'autant qu'il ne faut pas non plus passer d'un optimisme délirant à un défaitisme dépressif, nous ne partons pas de zéro, des œuvres existent tant dans l'histoire du cinéma que dans la production actuelle.

Une expérience...

L'année dernière nous avons passé le dernier film de Jean Marie Straub, un court métrage sorti en 2020 intitulé *La France contre les robots*, à des étudiants en première année dans une université dans la banlieue parisienne à Aubervilliers. Nous avons regardé le film et nous avons aussi tenté d'imaginer comment il aurait été réalisé par une plateforme.

Ce film a tout pour déplaire, il montre un homme qui marche en récitant un extrait d'un livre de Bernanos sur l'emprise de la technique. On suit simplement cet homme qui parle tout seul pendant quelques minutes au bord d'un lac en Suisse. Puis un deuxième plan : le même homme récite le même texte en suivant le même chemin.

Il n'y a que des images fragiles, le texte date des années 1940, le lieu n'est pas particulièrement signifiant. La moindre des choses pour le réaliser au goût des plateformes serait d'ajouter une musique qui donne un rythme plus soutenu pour nous aider, on ne choisirait pas cet endroit, l'emphase du lecteur serait plus importante, d'ailleurs il serait probablement en voix off. On intercalerait d'autres images, des images fortes, venues de la publicité par exemple, on montrerait des plans avec des voitures Tesla, des iPhones, des mines de métaux rares, Elon Musk, Trump, Macron, etc. pour illustrer cette emprise de la technique. On tenterait de suggérer la répétition sans l'expérimenter...

La première chose qui me semble importante dans cette tentative est que nous ne partons pas de rien, beaucoup d'étudiants étaient capables de dire assez clairement de quoi les montages courants aujourd'hui sont faits.

Ensuite nous avons comparé : qu'est ce qui change avec le traitement imaginé ? Une des choses qui disparaîtrait est la fragilité dans la position de celui qui énonce le texte. Dans le film de Straub, il y a cette question : comment on parle de technique dans notre monde, comment ça regarde des gens qui se promènent dans un parc ? Si on ajoute plein d'images épiques, cette question est provisoirement tapissée d'imaginaire mais après quand

nous sortons et qu'il faut parler dans un monde plus plat et indifférent, elle est encore plus difficile à affronter.

En laissant une place au texte, en le répétant, apparaît aussi sa dimension historique: dans les années 1940 il est déjà question d'une domination par la technique. Nous avons la possibilité de comprendre le texte sans devoir simplifier. Bernanos n'a pas la réponse à nos problèmes, mais tout d'un coup apparaît que ces problèmes ne sont pas non plus arrivés de nulle part, qu'il y a des éléments pour les penser.

La technique c'est aussi une manière de répéter à l'identique, qu'est ce qui se passe quand la répétition n'est pas à l'identique... On pourrait évoquer cette question facilement, mais l'éprouver provoque d'autres associations, d'autres manières de penser le quotidien comme répétition.

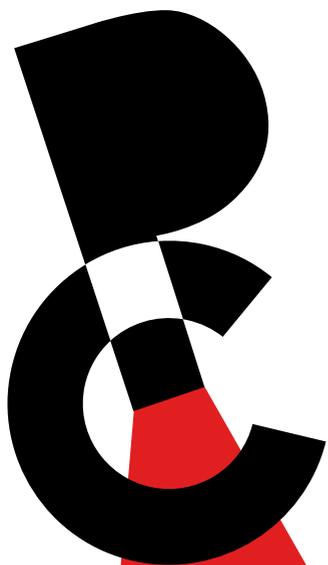
Le lieu n'est pas innocent non plus, mais pour le regarder, pour commencer à le percevoir il faut un peu de temps. D'un point de vue symbolique, avec un montage très haché, rempli de plans/information, on dirait que le personnage récite ce texte dans la nature. Pourtant ce que nous appelons nature est un lac façonné dans tous les sens par les humains depuis plus d'un millénaire...

Le personnage peut paraître faible, mais à bien y regarder c'est autre chose: il n'est pas dans un délire épique de toute puissance et il n'est pas dans un narcissisme nihiliste, il va jusqu'au bout de ce texte.

Je ne vais pas faire une analyse du film, il est disponible sur une plateforme en libre accès⁷, ce qui m'intéresse ici c'est le fait que dans les éléments documentaires qu'il comporte, dans la temporalité, dans la longueur des plans, dans le fait de ne pas utiliser des images fortes, il y a énormément de choses qui commencent à apparaître et qui ont à voir avec des actions possibles. À commencer par le fait que à bien y regarder le monde n'est pas fade.

Merci pour vos questions, et merci à Paola Stevenne pour ses retours pendant les relectures.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=XZyzWDXs7hg&ab_channel=BelvaFilm



**PERMANENCES
CRITIQUES**