

## NOTES SUR UN FILM SUR CENT

[+ 77 Jérémie Gravayat]

*De la non-errance*



*La nuit voluptueuse monte,  
Apaisant tout, même la faim,  
Effaçant tout, même la honte,  
Le Poète se dit : « Enfin ! »*

[Charles Baudelaire, *La Fin de la Journée*]

Une image tremblante de la nuit. Des lumières tracent confuses. Claquement de doigts. Violons. Tenret est là ! « *La mort de chaque ensemble social et son remplacement par un autre. La reconstitution du tout et du mouvement.* » Visite guidée de la préface à *La critique de l'économie politique* de Marx par le *Que sais-je ?* d'Henri Lefebvre. En ouvrant son film sur des extraits de la pensée marxiste, Gravayat annonce la couleur d'entre les blocs texte couverts au marqueur noir – telle une manière de ratifier des failles qui sont à l'origine d'un siècle de dérives soviétisantes – d'une pensée critique de la société (par la critique du marxisme lui-même), qui se veut réactualisation de son mode de lecture : une musique aux gaies sonorités raï commence. Tenret de profil. En arrière plan, deux éboueurs nettoient le trottoir. Fugace regard caméra. Rien. Nettoyage continu. Les êtres sont pacifiés comme les rues qu'ils traversent subrepticement, le temps d'un salaire à heure fixe. L'échec du film se situe précisément dans l'écriture qu'il adopte : l'illustration. Les mots, de par le fait qu'ils soient liés à une voix et à des images, déterminent la plate-forme politique du film. Ce qui se joue jusqu'aux moindres interstices durant ces six minutes est une mécanique qui tend à lier la parole de l'auteur (sa pensée à travers les écrits d'un philosophe) au témoignage par l'image de ce même auteur. En cela, il épouse le schème des médias de masse qui construit un rapport entre le visuel et le verbal de manière à assujettir l'un et l'autre par le pacte de l'évidence discursive qui au préalable les a réunis à cet effet. Aussi, paradoxalement, la flagrante confusion du film se place à un « entre deux » : d'une part le désir de « monstration » d'éléments « attestant d'une réalité » (aux cinq années de mandat sarkozyste – puisqu'il est question de cela dans ces *100 jours* sur la campagne présidentielle de 2012 – s'opposent l'indésirable immigré qui ramasse les poubelles des Français, la pauvreté consumériste à chaque coin de rue, etc.), d'autre part ce vœu de détachement par l'image raréfiée (le film gravite essentiellement autour du seul personnage qu'incarne Tenret), telle l'implacable constatation d'un monde condamné à scruter la perte depuis l'abysse sans fond de sa propre agonie. Mais en tentant de rétorquer au système balisé du Ministère de l'Information et du Savoir (qui, du reste, ne fonctionne plus par l'abondance d'images d'horreur, mais au contraire

suivant leur sélection méticuleuse et leur ordonnancement précis) par une poétique « libre » de l'image et du son, Gravayat est rattrapé par les contingences qui sous-tendent indéniablement le geste filmique qu'il adopte dans son film : les regards qu'il adresse à ses semblables ne renvoient aucunement le leur, les paroles lancées à leurs égards ne font écho d'aucune parole qu'est la leur. Si la fausse décence des médias dominants a réduit le champ de visibilité à un substrat monstratif d'une rare lisibilité avilissante (PEU-IMPORTE-CE-QUI-EST-DIT-ET-MONTRÉ-LE-TOUT-EST-D'EN-PARLER) en incluant des *corps muets* comme valeur sûre du seul discours, Gravayat enjambe ce modèle en y opposant une autre valeur sûre (sa réplique) qui est celle de *corps inécoutés* au gré d'une « moralité » ; la critique s'effectue précisément par un mécanisme de production image/son diamétralement inversé, mais qui obéit aux mêmes segments représentatifs de celui-ci, c'est-à-dire ceux de l'« affaissement de ses éléments ». De fait, les figures du « travailleur immigré » et du « pauvre » – de par leur « condition » de pauvre et de travailleur immigré – ne sont sujettes qu'à leur seule prédisposition à attester d'un dysfonctionnement et de la vraisemblable faillite que celui-ci aura engendrée. Elles n'interviennent que pour renforcer les traits d'une pensée politique donnée dont elles sont l'exsangue résultante. C'est donc par une inopérante critique du « canon » qu'il désire révoquer que Gravayat finit de réaliser la victorieuse reconduction du dispositif en question dans son film, à savoir l'inertie effective de sa pensée absolue : les « sujets » qui se substituent imperceptiblement aux « êtres », la « force de travail » au « corps ». Nul écart. Le *milieu* est maintenu par une paix armée. Le désœuvrement dont il est question ici s'apparente à une vaste dynamique d'équivalence marchande où chacun est renvoyé à sa norme standard dans les multiples coagulums biopolitiques. Là se révèle la prodigieuse traçabilité du film dans le microprocesseur impérial : résiliation des êtres par l'obséquieuse insertion de leur disponibilité dans l'*organigramme des flux*. Le chien reconnaît son maître, le filmeur sa proie. Le texte, lui, s'empare de la vaine pâture. Impossible gestation. Formidable atonie. En commandant un pouvoir d'images/sons omnipotent de par l'écrasant poids d'impuissance qui forme le corollaire de son film – sans pour autant ébranler les formes de redistribution représentative des éléments –, il consolide l'anonymat des « filmés » en les surexposant dans leur chair amoindrie, au point d'en annuler toute substance de vie. Car ici, les images ne font corps à aucune entité qu'elles saisissent, elles n'établissent aucun rapport entre les parties, elles ne magnétisent aucune présence, elles ne matérialisent aucune évocation. Séparées. Arrachées à leur propre tissu. Elles sont juste là. Mues par l'unique dessein de renoncement empreint de sentimentalisme désenchanté dont elles se font les ténébreux apôtres. Aveugles de toute leur obsolescence. De fait, le regard désabusé qu'invoque Gravayat ne sert que d'alibi à une pensée énoncée au préalable comme vraie (celle de la funeste œuvre du rouleau-compresseur Capital qui, d'ailleurs, n'est plus un secret pour personne) au moyen d'un détestable geste filmique qui se place au-dessus de la morale lui étant intrinsèquement liée : la caméra filme froidement Tenret observant une personne – munie d'un bâton – qui fouille dans l'entassement d'ordures à l'arrière d'un entrepôt, pendant qu'une verve flaccide en célèbre l'abaissement : « *Quelles sont les grandes conceptions du monde qui se proposent aujourd'hui ? Hiérarchie statique des êtres, des actes, des valeurs, des formes, des personnes.* » Au nom de quel fondement « critique » ces images prennent-elles en otages des présences humaines dans l'accomplissement d'une tâche – elle-même placée par la caméra, c'est-à-dire par le geste même de la fixer sur le médium, sous l'égide de la vexation – dans le seul but d'affermir le propos, le sens ainsi que l'effet qu'elles anticipent et par lesquels elles espèrent assoir le spectateur ? Il ne s'agit là aucunement de refaire le sempiternel procès de « l'intolérable image » – par extension à la si récurrente question de l'« irréprésentable » jetée sur le tapis à chaque impasse philosophique dans le monde des « arts visuels » –, mais bien d'interroger le geste qui déroule l'image, car lui-même indissociable du processus représentatif qu'invite l'image en question. Gravayat, en décidant d'empoigner sa caméra – par le texte qu'il habite – au moment où cet illustre inconnu fouille dans les poubelles et de construire son plan de manière à inclure Tenret dans le cadre, suppose un état des lieux de la société censé avoir été établi par la voix même de son personnage lunaire. Or l'image

intervient tel l'élément attestant d'une foi en cette parole, telle la pièce manquante de sa pensée : celle de l'indéniable ruine d'un modèle de vie et de ses promesses. C'est justement au creux d'une *absence* (celle du cinéaste inconscient de son geste) que se profile l'opposition de l'image à la parole dont est victime le film, c'est-à-dire dans le traitement dualiste d'une réalité vécue que celui-ci adopte d'entrée de jeu, principalement par les deux plans des éboueurs et de l'inconnu fouillant dans les débris civilisationnels. Le mode d'écriture qu'acquiesce Gravat tend finalement – et à l'insu même du doigt qui appuie sur le bouton d'enregistrement – à dissocier deux images : celle « volontaire » de la part de l'auteur et que le langage abrite (un texte, une poétique, une rhétorique, etc.) d'une part, et celle « involontaire » de la part de la personne filmée (car rien à l'image ni au son ne permet d'évincer le doute qui l'encombre) ; personne elle-même privée de parole, mais dont l'image – servie *de facto* comme une figure d'oppression – est scandée telle une pièce à conviction pour le seul compte de l'auteur. Le parallogisme scriptural de ce film dénote d'un latent brouillage de connexion entre deux formes de représentation, à savoir le visible (admis comme le simple « duplicata » d'une chose) et la parole (comme étant son assertion), pourtant eux-mêmes supports de construction d'une image ; mais aussi de l'impossible transformation d'un sensible en un pôle d'acheminement vers d'autres configurations de celui-ci, et par là même vers d'autres modes d'expression et de manifestation de ce dernier. Le postulat même du film réside dans le malaise que génèrent les fragiles régimes de pensée qu'il déploie. Mais... Silence. Violons. Infailliblement, le vrai faux-parti-pris de Gravat (c'est-à-dire sa vacance) glisse plus loin vers l'abjection : voilà Tenret qui s'improvise « fureteur » de la Merde d'ici-bas. « *Si l'on examine de plus près ces mystifications, on n'y trouve qu'un amas de débris idéologiques.* » Devant l'éclatante déficience filmique, le verbe sibyllin s'exile en terres infertiles de la symbolique, vaste communauté acculée à scruter le désarroi de ses vœux pieux à la litanie moribonde. À ce moment précis, la carlingue éthique du film n'est plus agrippée par l'absolu nivellement du geste monstatif au nom du « trop réel » (au sens du si triste diktat critique de « l'intolérable dans l'image » qui bifurque constamment sur « l'intolérable image »). Pourtant, l'apparent simulacre qu'il convoque consubstantiellement au plan le précédant cloue au pilori la réalité mondialiste dont il s'efforce de dénoncer les mirages et d'incriminer les abominations, et en exalte par là même le stupre de par sa douteuse reconstitution tautologique censée en opérer la réalisation significative dans le champ de la métaphore. Revoilà Tenret qui saisit (du bout des doigts) le livre qui est au cœur de toutes les convoitises critiques du film. En cela, Gravat ne fait que déchirer l'indigente image d'un monde aux tonnantes algarades pour en révéler une autre de la même teneur : celle d'un suranné dépassement du Néant. Au chevet des chimères agonisantes, plus rien. Il en va ainsi des rêves étanches d'« un autre monde » sur lesquels l'auteur s'ébroue non sans amertume le long de ces murs taiseux et solitaires. « *Lutte ! Devenir ! Mouvement par bonds vers une réalité nouvelle !* » s'exclame cyniquement la voix. À nouveau les violons. À nouveau les poubelles. À nouveau Tenret. À nouveau le *Que sais-je ?* et l'échelonnement de ses fines lignes textuelles. D'entre les douteuses biffures au gros trait, « un fait acquis » : « *La lutte même* ». Le geste (le filmé ne miroitant que le pâle reflet du filmeur) finit par s'encastrier en tous points dans l'arborescence de la-depuis-si-aisée critique parcellaire de la misère (Consommation, Divertissement, Marchandisation, etc.) qui ne cesse de consacrer le discours dominant au travers de ses multiples travestissements industriels, et ce en livrant l'aliénation dans son packaging ontologique, c'est-à-dire dans son traitement en tant que dérèglement. Ce faisant, c'est l'indifférence devant l'« ignominieuse nature de l'homme » qui est formulée en d'exécrables soliloques faussement écorchés au gré des stériles déambulations sous les guêtres d'une fausse errance qui fredonne sourdement l'ajournement d'un monde, c'est-à-dire le renvoi expéditif de ses humanités. Tenret parviendra-t-il un jour à faire traverser le pont à Gravat ou finira-t-il par sauter ?