
École de philosophie : session n°5, février
2021.



*Atelier Cinéma : Images en temps
réel, l'histoire à la télévision.*

Groupe du vendredi

BR.

- Objectifs, présentation et programme de la séance -

Les objectifs de ce groupe cinéma seront cette année double. D'une part, montrer comment le cinéma comme fonction artistique est tributaire - tant *matériellement qu'ontologiquement*¹ - d'une technologie de l'image qui tire son origine d'un complexe militaro-industriel. D'autre part montrer comment, bien qu'étant absolument dépendant de sa technique, le cinéma peut remettre en question ses propres conditions. C'est pourquoi, nous suivrons cette année l'oeuvre de Harun Farocki, réalisateur marxiste allemand, en tant qu'elle invite à une réflexion sur la matérialité, l'historicité et la fonction artistique du cinéma.

Le but de cette séance sera de travailler sur le rapport entre la révolution et la télévision. Ce rapport sera exploré plus précisément par et dans la révolution roumaine de décembre 1989, première révolution filmée de l'histoire. Le présent cours sera divisé en deux parties : une micro-histoire de la Roumanie afin d'en recontextualiser l'épisode révolutionnaire; une étude plus approfondie des implications et du rapport entre production et réception d'images.

Les quelques références mobilisées dans ce cours seront de deux ordres : philosophiques et cinématographiques. On s'appuiera d'une part sur *L'instant Réel* du philosophe français du XX^{ème} siècle Paul Virillio, mais aussi sur un extrait des *Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle* de Giorgio Agamben. Enfin, on portera à l'étude un cours extrait d'une des oeuvres majeures du philosophe allemand Günther Anders : *L'obsolescence de l'homme, Tome II, Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*. Quant aux extraits de films et documentaires, on se penchera de nouveau sur l'oeuvre Harun Farocki : "Vidéogrammes d'une révolution" (1992) réalisé aux côtés de Andrei Ujica. On se penchera aussi sur des extraits d'un documentaire rétrospectif sur la façon dont fût traité la révolution roumaine par les médias français : "Roumanie : une révolution dans l'oeil des médias" (2009), documentaire produit par l'INA et réalisé par Antonio Wagner.

¹ Est ontologique ce qui a un rapport avec "l'être". Dans le cas présent, il faut donc comprendre que le simple fait que le cinéma existe est tributaire de ce complexe militaro-industriel.

Introduction.

En guise d'introduction sur ce cours entre révolution et télévision, c'est au grand musicien, poète et romancier américain Gill Scott-Heron que nous nous en sommes remis. En 1970, Scott-Heron écrit un poème ensuite mis en musique : *The Revolution Will Not Be Televised*.²

*You will not be able to stay home, brother
You will not be able to plug in, turn on and cop
out*

*You will not be able to lose yourself on skag
And skip out for beer during commercials,
because*

*The revolution will not be televised
The revolution will not be televised
The revolution will not be brought to you*

*The revolution will not give your mouth sex appeal
The revolution will not get rid of the nubs
The revolution will not make you look five pounds
thinner, because
The revolution will not be televised, brother
There will be no pictures of you and Willie Mae
Pushing that shopping cart down the block on the dead
run
Or trying to slide that color TV into a stolen
ambulance
NBC will not be able predict the winner
At 8:32 on report from twenty-nine districts*

*The revolution will not go better with Coke
The revolution will not fight germs that may cause bad
breath*

*The revolution will put you in the driver's seat
The revolution will not be televised*

*Will not be televised
Will not be televised
Will not be televised*

The revolution will be no re-run, brothers

*There will be no pictures of pigs shooting down
brothers on the instant replay
There will be no pictures of pigs shooting down
brothers on the instant replay*

The revolution will be live.

² Extraits choisis.

Micro-histoire de la révolution roumaine.

Avant décembre 1989, la Roumanie est une République socialiste avec à sa tête Nicolae Ceausescu. Arrivé au pouvoir en 1965 après la mort de Gheorghe Cheorghiu-Dej, ce dictateur au fort culte de la personnalité règnera d'une main de fer et ne participera pas aux restructurations de la politique de détente impulsée par Gorbatchev. La Roumanie d'alors semble éviter le vent de la révolte qui souffle sur les pays de l'Est.

Le 17 décembre 1989, à Timisoara, quatrième ville du pays à la lisière de la Hongrie, une manifestation contre l'exclusion du pasteur László Tókes par le régime éclate. Réprimée, la rébellion se propage. Le 21 décembre, à l'occasion d'une allocution du dictateur pour manifester le soutien populaire du régime, le rassemblement lui échappe. Diffusé en direct sur la télévision roumaine, le rassemblement populaire se transforme en manifestation et les ouvriers finissent par prendre le contrôle du siège du Parti Communiste et de la télévision. C'est la première fois dans l'histoire, que la Révolution se déroule à l'écran, en direct. Le 25 décembre, Ceausescu et sa femme sont retrouvés alors qu'ils tentaient de fuir. À l'issue d'un procès expéditif de 55 minutes - lui aussi filmé - les époux sont condamnés à mort et aussitôt fusillés. Au total, 1042 personnes trouveront la mort dans cette révolution somme toute très rapide.

Peu de temps après, Ion Iliescu, ancien dignitaire du régime communiste devient le premier chef d'État roumain de l'ère post-communiste. En 2015, une enquête est ouverte à son encontre pour crime contre l'humanité. Est mis en cause notamment sa responsabilité de la création d'un climat paranoïaque propice à l'origine de la révolution mais aussi son élection et sa décision d'une procédure exécutive envers les époux Ceausescu. Cette histoire demeure, encore aujourd'hui, assez trouble, bien que les juges de la Cour européenne des droits de l'homme affirment que : "MM. Iliescu et Voiculescu ont répandu de fausses informations lors de leurs prises de parole à la télévision et dans des communiqués, contribuant ainsi à créer une psychose généralisée".

Les médias et la révolution.³

Alors que cette révolution s'inscrit - dans une plus large mesure - dans un climat politique de Guerre Froide, les télévisions occidentales cherchent à tout prix le "scoop." Dans cette révolution, on l'a dit, le rôle de la télévision y est éminemment important, il en marque un tournant décisif. Ainsi, les effets du direct et la course à l'audience obligent-ils une constante diffusion d'informations, même fausses. Il faut combler le temps où rien ne se passe, il faut que le direct soit à la hauteur de l'importance historique attribuée à cette révolution. Dans cette double optique, on assiste alors à un niveau de reconstruction de la réalité encore jamais vu à la télévision. De nombreux exemples de cet escalade télévisuelle furent réunies dans le documentaire réalisé par Antonio Wagner en 2009, "Roumanie : une révolution dans l'oeil des médias". Sans doute, les plus importantes de ces reconstructions restent celles, intimement liées, du mythe du "charnier de Timisoara", ou bien encore de la rumeur du "vampire rouge Ceausescu".

L'affaire des charniers de Timisoara d'abord, est l'histoire de fausses informations diffusées sur les victimes de la répression du régime communiste. Alors que, on l'a vu, des combats violents éclatent dans la ville de Timisoara suite à la volonté du régime d'exclure le pasteur László Tóké, la répression se fait dans le sang. On compte alors près de 65 morts et 268 blessés pour la seule journée de protestation du 17 décembre 1989. Dans la nuit du 18 au 19 décembre, 43 cadavres sont évacués de l'hôpital départemental de Timisoara et incinérés secrètement dans la banlieue de Bucarest, le pouvoir voulant faire passer les disparus pour des "traîtres à la patrie socialiste" ayant passé la frontière yougoslave. Ces disparitions conduisent les familles et les proches des victimes à rechercher partout dans la ville les corps disparus. C'est cette ambiance désespérée et paranoïaque qui poussa les habitants de Timisoara, dans le chaos des événements et des rumeurs contradictoires, à fouiller les jardins publics, les canaux, les terrains vagues et les principaux cimetières, pour finalement exhumer les corps du charnier de l'institut médico-légal de Lipovei. Les corps déterrés sont alors

³ Sur ce point, je me réfère aux diverses sources Wikipédia sur la question, voir : Affaire des charniers de Timisoara.

présentes aux télévisions et journaux occidentaux. Immédiatement, les photos des dits-corps se voient accolées à des informations fantaisistes de la part des médias roumains et relayés par une agence de presse yougoslave du nom de Tanjug. Voici l'un des exemples de comment furent relatés ces faits au cours du journal télévisé du 23 décembre 1989 au soir sur TF1. Dessous, une capture d'écran correspondante du journal télévisé.

Née au fin fond des forêts du comté Dracula en Transylvanie, une rumeur terrible à jusqu'à hier terrorisé les familles. Ceausescu, atteint de leucémie, aurait eu besoin de changer son sang tous les mois. Des jeunes gens vidés de leur sang auraient été découverts dans la forêt des Carpates. Ceausescu vampire ? Comment y croire ? Et pourtant, la rumeur avait annoncé des charniers. On les a trouvés à Timisoara. Et ce ne sont pas les derniers."

Extraits, TF1, 23/12/1989.

Roumanie une révolution dans l'œil des médias, 43.19



Dans l'exposition de cette triste situation, des journaux du plus grand sérieux se saisissent aussi de cette affaire. Alors que le magazine *L'Événement du jeudi* du 28 décembre 1989 titre "Dracula était communiste"; le journal *Le Monde* félicite *La cinquième* d'avoir révélé ce qu'ils nomment de leurs mots "horrible charnier des victimes des manifestations du dimanche précédent". Aux États-Unis, c'est le *New-York Times* qui,

bien que soulignant le fait que les chiffres n'aient pas été confirmés, avance le “massacre” de 4500 opposants au régime. Car, dans cet événement, les médias reprennent tour à tour les chiffres de leurs concurrents et n'ont de cesse de les amplifier. À cet égard, la chronologie médiatique recensée par Wikipédia à l'aide d'un article d'Acrimed⁴ montre la “dérive” des chiffres avancées par les journaux à mesure que les sources deviennent véritablement vérifiées.

- 22 décembre 1989 : **4 632** cadavres, victimes des émeutes des 17 et 19 décembre; **7 614** manifestants fusillés par la Securitate. Sources : agences hongroise, est-allemande et yougoslave, repris par l'AFP à 18 h 54.
- 23 décembre 1989 : **4 630** cadavres. Source: *Libération* : Éditorial de Serge July, titré *Boucherie*.
- 4 janvier 1990 : **689** morts en Roumanie, dont 90 et 147 à Timisoara. Source : *Libération*.
- 15 mars 1990 : polémique sur l'éthique journalistique. Source : *L'Événement du jeudi*.

On passe ainsi de **4632** cadavres annoncés à **689** morts vérifiés, soit près de quatre fois moins.

Le spectacle intégré, fusion du spectacle concentré et du spectacle diffus.

Giorgio Agamben, dans la cinquième de ses *Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle* (1990) analyse Timisoara à l'aune de la critique du spectacle débordienne et écrit ainsi :

Il semble que la politique mondiale ne soit plus aujourd'hui qu'une hâtive mise en scène parodique du scénario que celui-ci contenait. L'unification substantielle du *spectacle concentré* (les démocraties populaires de l'Est) et du *spectacle diffus* (les démocraties occidentales) dans le *spectacle intégré*, qui constitue une des thèses

⁴ Serge Halimi, “Les vautours de Timisoara”, *Acrimed*, octobre 2000, lien [http : https://www.acrimed.org/Les-vautours-de-Timisoara](http://www.acrimed.org/Les-vautours-de-Timisoara)

centrales des Commentaires (1988), que bon nombre ont trouvée à l'époque paradoxale, s'avère à présent d'une évidence triviale. {...} Timisoara représente le point d'extrême de ce processus, qui mérité de donner son nom au nouveau cours de la politique mondiale.⁵ Car une police secrète, qui avait conspiré contre elle-même pour renverser le vieux régime à spectacle concentré, et une télévision, qui mettait à nu sans fausse pudeur la fonction politique réelle des médias, ont réussi là à accomplir ce que même le nazisme n'avait osé imaginé - faire coïncider en un seul évènement monstrueux Auschwitz et l'incendie du Reichstag. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, des cadavres à peine enterrés ou alignés sur les tables de morgues ont été exhumés hâtivement et torturés pour simuler devant les caméras le massacre qui devait légitimer le nouveau régime. Ce que le monde entier voyait en direct sur les écrans de télévision comme la *vérité vraie était la non-vérité absolue*, et bien que la falsification ait paru par moments évidente, elle fut authentifiée cependant comme vraie par le système mondial des médias pour qu'il soit clair que *le vrai, désormais, n'était qu'un moment dans le mouvement nécessaire du faux*. Ainsi *vérité et mensonge devenait indiscernables et le spectacle se légitimait uniquement à travers le spectacle*. {...} De même qu'il a été dit qu'après Auschwitz il est impossible d'écrire et de penser comme avant, de même après Timisoara il ne sera plus possible de regarder un écran de télévision de la même manière."

Giorgio Agamben, *Gloses marginales aux*

Commentaires sur la société du spectacle, p.91-92.⁶

Les évènements de Timisoara marquent donc un point de non retour. Plus que d'être l'achèvement d'un processus fusionnel de deux spectacles distincts que Debord présentait dans ses *Commentaires* nous fait remarquer Agamben; Timisoara marque le passage d'un stade où le régime de *vérité* ne fonctionne que par et dans le spectacle. N'est plus vérité que ce qui s'exprime par la médiation du spectacle, car "dans le

⁵ Ainsi, les évènements de Timisoara représentent-ils le plus fidèlement la fusion des deux formes de spectacles, l'une diffuse (dont le modèle était la société américaine, dans laquelle le modèle du citoyen-consommateur dominait) et l'autre concentrée (représentée par les régimes dictatoriaux reposant sur le culte du chef), en une synthèse : celle du *spectacle intégré*. Debord dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* caractérise le *spectacle intégré* comme suit : "le renouvellement technologique incessant; la fusion étatico-économique; le secret généralisé; le faux sans réplique; un présent perpétuel".

⁶ Je souligne.

monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux”(§5)⁷, la vérité n’est qu’un moment de la non-vérité absolue.

Plus que de renverser la formule de la dialectique hégélienne - dans laquelle “vrai et faux s’excluent mais trouvent dans leur dépassement une forme d’identité qui en modifie radicalement la teneur, au point de ne faire *du faux un moment du vrai* qu’à condition de renverser totalement le sens du faux”⁸ - Guy Debord renverse la portée même de la dialectique dans la foulée de Marx afin de mieux saisir les changements que nous vivons dans le monde du spectacle, un “monde réellement renversé”. Le spectacle n’est pas “un ensemble d’images” (§4). Il est “un rapport social entre des personnes, médiatisés par des images” (§4), il est, selon Debord “une vision du monde qui s’est objectivée” (§5). En effet, “le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle {...} : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel.” (§8).⁹ Ainsi donc, dans ce monde réellement renversé, où le réel est renversé et le spectacle est devenu réel, la vérité n’est plus qu’un moment du faux.¹⁰ Mais ce réel pour Guy Debord, “n’a pu passer tout entier dans le régime de l’apparence qu’à la condition de devenir une apparence objectivée dans un rapport social. C’est pourquoi

⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 (1967).

⁸ Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : *La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ?* (en ligne), Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2008.

⁹ Mais la dialectique marxiste ne consiste pas seulement à remettre, suivant la formule désormais très connue, la dialectique hégélienne sur ses pieds, elle vise aussi dans le même mouvement à l’arrachement de sa mystification. C’est pourquoi, cette démystification se fait chez Debord par le langage.

¹⁰ Dans une autre mesure, il semble que les remarques d’Adorno et Horkheimer in *La dialectique de la raison*, Ed. Gallimard, Coll. Tel n°82, 1974 sur le rapport entre réalité et spectacle - en l’occurrence cinéma - soient prémonitoires de la critique debordienne. L’industrie culturelle nous disent les penseurs de la Théorie Critique, par ses techniques toujours plus performantes, parvient à reproduire le réel : il lui est alors plus facile de faire croire que le monde extérieur est le simple prolongement de celui que l’on découvre dans le film, il ne doit plus y avoir de distinction entre le réel et le cinéma. En ce sens, peut-on déjà dire, que l’industrie culturelle retourne la vérité ? Ce n’est pas le cinéma qui est prolongement, le cinéma est la base de la vie réelle alors qu’il n’est que reproduction de vie réelle. Plus loin, à la p.206 les auteurs écrivent ainsi, je cite : “Il y a longtemps qu’en passant de la rue au cinéma on ne fait plus ce pas qui nous conduit de la réalité dans le rêve.”

le spectacle n'est pas tant un ensemble d'images, voire l'abus ou l'omnipotence de ces images comme on le dit souvent, qu'un *rapport social* médiatisé par des images.”¹¹

Images & histoire.

G. Debord, W. Benjamin et la Théorie Critique.

Dans la foulée de ce développement, je tente de retranscrire ici quelques notes qui me semble éclairer la thématique portée à l'étude dans ce cours et ce, à partir d'un rapprochement fait dans l'article susmentionné par Érich Méchoulan. Ce dernier fait notamment état d'un rapport entre la conception de l'histoire et de la dialectique benjaminienne et la diffusion des images à l'ère du "spectacle". Pour ce faire, je me réfère d'autre part sur un cours portant sur la Théorie Critique dispensé par Camilla Brenni à l'université de Poitiers, ainsi que sur des notes de lectures personnelles quant à l'ouvrage de Michaël Löwy, *La révolution est le frein d'urgence : essais sur Walter Benjamin* (2019). Aussi, avant d'en venir au point qui m'intéresse, je me dois de le replacer dans l'économie argumentative plus générale (voir note pour aller directement au point qui m'intéresse : ¹²).

Spectacle comme rapport social.

Dans la droite ligne de Marx, Debord renverse la dialectique hégélienne. Après les thèses de Feuerbach dans lesquelles Marx et Engels indiquent qu'il ne s'agit plus de comprendre le monde mais de le transformer, il devient alors nécessaire afin de transformer le monde réel de transformer conséquemment la dialectique spéculative hégélienne.

S'il faut analyser de façon dialectiquement - réelle - notre monde, c'est parce que celui-ci se représente en même temps comme séparé et unitaire. Il y a eu séparation du *réel* et des *apparences*, du *vécu* dans sa *représentation*. Mais, on l'a dit, si le réel est passé de manière totale dans le régime de l'apparence c'est pour n'apparaître et devenir que comme une apparence objectivée dans un rapport social.

¹¹ Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ? (en ligne), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

¹² Pour voir le point principal en lien avec le cours : p.15, "*Le règne des images spectaculaires à l'ère du direct*".

Que le spectacle soit un rapport social médiatisé par des images, cela trouve l'une de ses explications - et renforcement - dans le rapport "voir / savoir / pouvoir" que l'on hérite selon Méchoulan du "projet philosophique et de la rationalité technique qui se sont toujours articulés dans les modalités du voir, jusque dans les 'visions du monde' de la culture moderne avec son perspectivisme laborieux"¹³. Ce rapport-ci, Debord l'explique notamment en reprenant et modifiant la teneur de l'une des pensées de Blaise Pascal. Ce dernier, disait ainsi :

Le peuple honore les personnes de grande naissance ; les demi-habiles les méprisent disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne mais du hasard. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière. Les dévots qui ont plus de zèle que de science les méprisent malgré cette considération qui les fait honorer par les habiles, parce qu'ils en jugent par une nouvelle lumière que la piété leur donne, mais les chrétiens parfaits les honorent par une autre lumière supérieure. Ainsi se vont les opinions succédantes du pour au contre selon qu'on a de lumière."

Blaise Pascal, *Pensées*, p.97.¹⁴

Chez Pascal, la structure de gradation qu'il expose vise à montrer comment la vérité se retrouve distribué à chaque niveau selon sa position et ses lumières. Debord y oppose une gradation de l'ombre dans ses *Commentaires* :

L'imbécillité croit que tout est clair, quand la télévision a montré une belle image, et l'a commentée d'un hardi mensonge. La demi-élite se contente de savoir que presque tout est obscur, ambivalent, "monté en fonction de codes inconnus". Une élite plus fermée voudrait savoir le vrai, très malaisé à distinguer clairement dans chaque cas singulier, malgré toutes les données réservées et les confidences dont elle peut disposer."

Guy Debord, *Commentaire sur la Société du Spectacle*, § 20.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Blaise Pascal, *Pensées*, Éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, 1993, p. 97, § 83.

Ce que montre ici Debord, c'est que, bien qu'en atteignant les sommets de la pyramide, "l'élite plus fermée" reste dans un flou lorsqu'il s'agit de discerner la vérité vraie du faux. Ce n'est pas en l'atteignant que l'on atteint les sphères les plus sûres de la *vérité absolue* car, dans sa totalité, le secret domine le monde. *De facto*, "tout ce qui est gagné au sommet de la spirale de l'élite est un mince savoir des opacités et des résistances, un savoir piégé par l'obscurité que cette élite, elle-même, contribue partiellement à créer pour mieux maintenir son statut social"¹⁵.

Une entreprise critique du monde : l'Autrefois et le Maintenant.

Mais en reprenant le dispositif Pascalien, nous fait remarquer Méchoulan, Debord montre qu'il existe la possibilité de modifier la perception que l'on se fait usuellement de la dialectique. Faisant manifestement état d'une pyramide bloquée, la dialectique est alors moins comprise comme travail sur le négatif et "dépassement ultime" que "tableau des méconnaissances". Sa dynamique "ne réside plus dans le mouvement de la synthèse, elle est toute entière dans la puissance de l'image fixe, dans la *vitesse* de l'image fixe"¹⁶. Si la dynamique de la dialectique peut être dans la puissance d'une image fixe, elle n'exclut pas du reste de point de fuite, de point qui lui permettent de dresser d'autres perspectives - c'est ce qui l'a différencie d'ailleurs des "pseudos-critiques". Aussi, cette dialectique, en apparence statique, ne peut être que dynamique qu'à la condition de concevoir le temps autrement que comme "une conception physique homogène, selon, comme le disait Aristote, l'avant et l'après"¹⁷.

Or, c'est précisément ici, dans cette entreprise de pensée (le dessein qu'il poursuit), mais aussi sa forme (la manière dont il le mène), que Guy Debord semble se rapprocher du travail de Walter Benjamin exposé dans l'inachevé *Livre des Passages, Das Passagen-Werk*. Leurs travaux font la part belle à une re-compréhension de l'histoire, dans reconceptualisation différente. Debord et Benjamin n'ont pas une conception du temps homogène, linéaire ou comme un processus mécanique poursuivant les inévitables "lois de l'histoire". Ils l'a comprennent comme pouvant être hétérogène,

¹⁵ Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ? (en ligne), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

troué, lacunaire aux valeurs différentes; non pas en des termes d'un passé et d'un présent mais selon des termes d'un *Autrefois* et d'un *Maintenant*. Car là où "la forme du temps qui cherche à lier passé et présent" impose une *soumission* ("tantôt le passé, tantôt le présent braquent les projecteurs de l'entendement sur l'objet de sa connaissance"); dans la forme du temps qui lie *Autrefois* et *Maintenant* "les figurations, dans l'éclair de l'immédiateté, sont à elles-mêmes leur lumière et leur matière, leur façonnement et leur éclairage"¹⁸.

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'*Autrefois* rencontre le *Maintenant* dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'*Autrefois* avec le *Maintenant* est dialectique {...} La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque *Maintenant* est le *Maintenant* d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser".

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, (N2a, 3) et (N3, 1).¹⁹

Penser la vitesse de l'image fixe, non dans son "instantanéité, mais dans le dépliage de ses durées, de ses rythmes, de ses bifurcations", penser la dynamique de la dialectique dans une image fixe, cela implique donc, on l'a dit, une reconceptualisation même de la notion que l'on se fait du temps et *a fortiori* de l'histoire. Cette autre conception est celle d'un temps hétérogène, tourbillonnaire et "kairotique".²⁰

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Ed. Rolf Tiedermann, Frankfurt, Suhrkamp, 1982 ; Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1993, (N2a, 3) et (N3, 1).

²⁰ Le "kairos" est un concept de la Grèce antique qui correspond au temps de l'occasion opportune, c'est-à-dire qu'il se rapporte à un moment de rupture, à un basculement décisif par rapport au temps qui passe.

À la question du “comment cette pensée dialectique”, il est là aussi possible de trouver des points de convergences entre les deux auteurs. Dans la manière d’y parvenir et de matérialiser cette nouvelle conception, Debord et Benjamin usent de ruses opératoires. Guy Debord use, comme dans l’exemple vu ci-dessus, d’une technique de reprise de citation afin d’y faire un travail de réappropriation, de déformation, de dévoilement : “La citation oeuvre comme une synchronisation de *l’Autrefois* et du *Maintenant*, comme vitesse de la dialectique à l’arrêt”²¹. Walter Benjamin tente quant à lui de re-découvrir la mémoire passée et ses recoins, de faire un travail de *ressouvenir* dans le passé afin de renouveler le présent. Dans le *Livre des Passages*, Benjamin met au point une théorie du montage qui lui permet de convoquer des *images dialectiques*. Le montage qui produit les *images dialectiques* permet de faire s’émerger des illuminations à la fois esthétiques et politiques, des *Jetztzeit*, le *à-présent*. Cet ensemble de concept, véhicule une idée de la singularité, véhicule l’idée d’images précieuses qui transcende ainsi le continuum historique. Benjamin essaye ainsi par le *montage des images dialectiques de créer de l’expérience qui produisent des expériences à la fois temporelles et explosives, illuminatrices; et qui, se faisant, brise le continuum historique*.

La nécessité d’une histoire ouverte.

On pourrait penser que Benjamin s’adonne à une certaine “nostalgie”, penser qu’il construit des images en montage qui sont nostalgiques - de la même manière que l’on pourrait penser que l’usage des citations est exploitée par Debord pour sa belle référence, sa valeur d’autorité ou son clin d’oeil ironique. Mais le philosophe ne propose pas un *retour* au passé, mais - selon la dialectique propre au romantisme révolutionnaire - un *détour* par le passé vers un avenir nouveau. Si il y a chez-lui comme chez Debord, refus de la tendance moderne de faire table rase du passé²², c’est parce qu’il est sensible à l’idée que dans le passé il y a des ressources vitales pour le renouveau de notre présent. Ceux qui essayent de balayer le passé, ceux qui orchestrent cette *tabula rasa*, risquent dans le même geste d’abolir le futur. C’est

²¹ Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ? (en ligne), Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2008.

²² Au tournant du XX^{ème} siècle, est présent dans la bourgeoisie l’idée de regarder seulement vers l’avenir, d’oublier le passé, objectifier le passé sans le comprendre.

pourquoi il faut, selon lui, travailler sur le passé, faire un travail de remémoration du passé. Re-découvrir la mémoire, ses recoins c'est donc actualiser le présent.

Il y a donc dans le temps "présent", un maintenant, un *à-présent de reconnaissabilité*. Ce n'est donc que maintenant que l'on peut véritablement comprendre ce qui se passait dans le passé, leurs véritable signification. Comme si la signification des choses qui furent enterrés depuis longtemps ne prenaient leurs sens que bien plus tard. Comme si la vérité d'un évènement n'était possible que bien plus tard. Nous regardons le passé pour comprendre le présent, le maintenant, pour mieux comprendre le tissage du présent : il s'agit donc d'un travail de re-collection des choses du passés. En creusant le passé, en trouvant ce qui a été oublié, ce qui serait soit disant insignifiant, Benjamin ne cherche pas seulement la rédemption du passé, mais aussi la rédemption du futur.

C'est en ce sens que Machélan nous dit la chose suivante lorsque nous comprenons le temps en des termes d'*Autrefois* et *Maintenant* : "La dialectique est alors à l'état de repos (im stillstand) : pas seulement arrêtée, mais produisant un effet d'inertie, un système de référence à partir duquel calculer les différents régimes des autres figures. Lire consiste à saisir le point de synchronisation, l'effet d'immédiateté produit par la dialectique. *La vérité d'une lecture n'est pas simplement produite dans le temps et, donc, dépendante du pouvoir d'un contexte sur un autre, mais c'est le temps qui charge la vérité de sa puissance explosive, en synchronisant les figures dialectiques de l'Autrefois et du Maintenant. De même que la transformation est aussi extraction du noyau de vérité, la synchronisation n'est pas synthèse, mais renversement et révélation d'une vérité enfin remplie de temps.*"²³

En faisant une archéologie critique du passé, en recouvrant les chiffres et les énigmes du passé, on dénature notre présent et l'on permet en quelques sortes un autre avènement futur d'exister, on révèle une "*vérité enfin remplie de temps*". On permet un rachat de ce qui serait sinon une certaine fatalité pour les générations futures. Ces illuminations dialectiques cherchent donc à nous réveiller d'un rêve passé pour la rédemption de toutes les souffrances, de toute cette violence sur lequel est fondé ce passé. Cette nostalgie bourgeoise est le contraire de la rédemption, c'est un oubli du

²³ *Ibid.* Je souligne.

passé. Quand l'histoire c'est l'histoire des vainqueurs, on réprime toute la violence commise au passé. Si on abolit le passé, on trahit la possibilité d'une vraie utopie future. Si on reste dans cette inconscience mémorielle, si on ne fait pas sortir les gens de leurs rêves, on abolit la possibilité d'un vrai futur, quelque chose de l'ordre d'une rédemption d'un futur. Mais, pire, abolir le geste historique du passé c'est couvrir sa propre histoire :

Le précieux avantage que le spectacle a retiré de cette *mise hors la loi de l'histoire*, d'avoir déjà condamné toute l'histoire récente à passer à la clandestinité, et d'avoir réussi à faire oublier très généralement l'esprit historique dans la société, c'est d'abord de couvrir sa propre histoire : *le mouvement même de sa récente conquête du monde*. Son pouvoir apparaît déjà familier, comme s'il avait depuis toujours été là. Tous les usurpateurs ont voulu faire *oublier* qu'ils viennent d'arriver.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, p.31.

Le règne des images spectaculaires à l'ère du direct.

Mais cette perspective est mise à mal par la facture temporelle des images spectaculaire :

Là où *l'image dialectique* permet la synchronisation de figures hétérogènes dans l'immédiateté du moment de vérité, là où par le travail du montage de Benjamin ou de citation de Debord, on assiste à un *retour* "de façon non identique, (du) style de *l'Autrefois* dans la figure du *Maintenant*."²⁴;

L'immédiateté des *images spectaculaires* prends de court l'hétérogénéité - possible - de la durée. En effet, "avec la photographie et la télévision, la réalité, toute la réalité (ou le fantasme d'une accessibilité à la totalité du réel) est abordable, immédiate : *les choses parleraient pour elles-mêmes*."²⁵²⁶.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* Je souligne.

²⁶ Dans les faits, Debord fait remarquer qu'elles ne parlent que le langage suprasensible de la marchandise et du fétichisme : Le monde à la fois présent et absent que le spectacle fait voir est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu. Et le monde de la marchandise est ainsi montré comme il est, car son mouvement est identique à l'éloignement des hommes entre eux et vis-à-vis de leur produit global. (§ 37)

Ainsi, *l'immédiateté spectaculaire* donne l'impression de tout ramener au présent, de libérer le présent de l'héritage du passé ou de l'angoisse de l'avenir alors que *l'immédiateté dialectique* vise, au contraire, à faire de l'héritage du passé la vérité d'un moment présent.

La construction d'un présent où la mode elle-même, de l'habillement aux chanteurs, s'est immobilisée, qui veut oublier le passé et qui ne donne plus l'impression de croire à un avenir, est obtenue par l'incessant passage circulaire de l'information, revenant à tout instant sur une liste très succincte des mêmes vêtues, annoncées passionnément comme d'importantes nouvelles”.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, p.27

Les sociétés modernes sont construites sur un rapport du temps homogène et linéaire, “de façon à thésauriser le passé dans le discours de l'histoire et à exploiter le futur dans la valeur du progrès.”²⁷ La valeur du progrès elle-même n'est que fantasmagorie en ce sens que la nouveauté n'est jamais que pseudo-nouveauté dans le monde capitaliste. En effet, on ne fabrique du nouveau sans cesse que selon *l'illusionnisme* du progrès.

Pour lutter contre ou pour saisir la logique du spectacle, sa conception du temps et de l'histoire, on l'a vu, c'est à la dialectique qu'il faut s'en remettre. En faisant une archéologie critique du passé tel que le fait Benjamin, en s'en remettant à la mémoire qui suppose une temporalité hétérogène du *kairos* *contre* la temporalité linéaire de l'échange du spectacle²⁸, l'on peut assurer un dialogue des figures de *l'Autrefois* et de *Maintenant*. La mémoire, c'est par elle qu'il est possible de se saisir du temps présent, de l'immédiateté : c'est le temps du surgissement. Benjamin, fait ainsi l'hypothèse selon laquelle *le moindre instant recèle d'une potentialité révolutionnaire* : dans sa conception ouverte de l'histoire comme praxis humaine riche de possibilités inattendus et inouïs - praxis qui s'érige en travers des doctrines téléologiques qui s'en remettent aux “lois de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 (1967) : “Le temps de la production, le temps-marchandise, est une accumulation infinie d'intervalles équivalents. C'est l'abstraction du temps irréversible, dont tous les segments doivent prouver sur le chronomètre leur seule égalité quantitative. Ce temps est, dans toute sa réalité effective, ce qu'il est dans son caractère échangeable.” (§147).

l'histoire" où l'accumulation graduelle de réforme sur la voie tranquille et certaine du progrès infini. Aussi, il ne s'agit pas seulement de *mémoire*, mais de *gagner la partie*²⁹ : la puissance de la tradition prophétique et la radicalité de la critique marxiste se rejoignent dans l'exigence d'un salut qui n'est *pas simple restitution du passé*, mais aussi *transformation active du présent*.³⁰

Du reste, dans la mesure où la mémoire produits des *effets d'immédiateté*, on assiste nous fait remarquer Éric Méchoulan, à un réinvestissement de la mémoire par la société du spectacle et à "la revendication aujourd'hui omniprésente d'une mémoire individuelle ou collective témoigne de la promotion spectaculaire de la mémoire."³¹ Je poursuis. Mais au lieu, "d'assurer un dialogue des figures de l'*Autrefois* et du *Maintenant*, chargeant immédiatement de temps le présent, *la mémoire est devenue la publicité du passé*, dont les moments quelconques échangeables contre tout autre moment dont la valeur a été rendue équivalente, ne représentent plus qu'un présent vidé de sa propre présence."³²

Si la mémoire revient depuis quelques décennies sur la scène du spectacle, c'est qu'elle sert à donner un sentiment de *legato* au temps, que l'histoire ne parvient pas à fournir. Elle recharge le présent du courant continu du passé et, du coup, le vide aussi de son sens des occasions et des révolutions.³³ Tout devient homogène sous le règne de la "mondialisation" et de la "fin des idéologies" : règne qui n'existe vraiment qu'à passer par sa publicité dans les nouvelles et dans le lot des pseudo-réflexions qu'elle génère. La suractivité récente de la mémoire ou la grande vogue de l'histoire (dans les succès des ouvrages biographiques de grandes ou de modestes figures du passé jusqu'à la mode des films historiques) ne doivent pas tromper sur ce point : elles

²⁹ Je fais ici référence aux *Thèses sur le concept d'Histoire* et plus précisément à l'analogie présenté par Benjamin du joueur d'échec.

³⁰ Voir notes de lecture : Michael Löwy. *La révolution est le frein d'urgence, Essais sur Walter Benjamin*.

³¹ Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : *La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ?* (en ligne), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

³² *Ibid.*

³³ À cet égard, voir Adorno et Horkheimer in *La dialectique de la raison*, Ed. Gallimard, Coll. Tel n°82, 1974, op.cit p.218 : "Moins l'industrie culturelle a de promesses à faire, moins elle réussit à fournir une explication sensée de la vie, plus l'idéologie qu'elle répand s'appauvrit."

ne servent guère qu'à fourbir les armes du grand spectacle. Pourtant histoire et mémoire ne sont pas réductibles au temps homogène. Le temps conserve sa portée révolutionnaire avec le sens de *l'ocasio* qu'il octroie : encore doit-on développer suffisamment ruses et stratégies, bref, trouvailles stylistiques, pour mettre à mal cette fausse conscience du temps. Le détournement et la falsification forment des ruses opératoires.³⁴

Vidéogrammes d'une révolution, Farocki & Ujica.

Dans "Vidéogrammes d'une révolution", les réalisateurs Harun Farocki et Andrei Ujica retracent les journées du 21 au 26 décembre 1989, soit du soulèvement à Bucarest jusqu'au procès du couple Ceausescu. Pour ce faire, ils recourent majoritairement à des images d'archives de la télévision nationale (principalement) ou bien encore à des images amatrices. Nous en analyserons quelques extraits.

On l'a dit, la révolution roumaine est la première révolution diffusée à la télévision, en direct. Mais dès lors, qu'est-ce que cela produit sur l'évènement de le retranscrire en direct ? Qu'est-ce que filmer le réel fait au réel ? Est-ce que la révolution advient au moment de sa retranscription ? Il-y-a-t'il une *vérité* dans l'évènement ?

Extrait n°1 : 6.12mn.

Hors champ, hors temps ?

Le 21 décembre 1989, alors que la rébellion se propage dans le pays, le dictateur Ceausescu convoque une grande manifestation réunissant plusieurs milliers de personnes à Bucarest afin de réaffirmer son pouvoir politique menacé. L'évènement est filmé en direct par les télévisions roumaines.

³⁴Éric Méchoulan, *8. Le spectacle du passé : Guy Debord et alii*, in : La culture de la mémoire : Ou comment se débarrasser du passé ? (en ligne), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.



Mais, alors que Ceausescu prononce des remerciements envers les organisateurs de cette “grande manifestation populaire à Bucarest”, des bruits émanent de la foule. Le discours s’arrête, la caméra tremble mais reste en plan fixe sur le dictateur. L’on comprends qu’il se déroule quelque chose. Bientôt un conseiller vient lui dire dans l’oreille qu’ils rentrent dans le bâtiment. Mais la seule manière dont on voit cet incident politique, dont on le sait existant bien qu’étant hors champ, c’est par et dans le regard de Ceausescu.



La télévision cesse alors d'émettre le signal en direct. L'incident politique devient un incident technique, l'incident technique tends à couvrir l'incident politique : la transmission s'arrête puis reprend, d'abord sans le son, mais caméra braquée vers le ciel. Ainsi l'incident politique devient quelque chose de l'ordre du "hors champ", il n'est pas dans le cadrage et ce faisant est inexistant.

Vidéogrammes d'une révolution, 9.40.



À cet égard, nous avons vu dans le cours précédent sur les *Images militaires*, que l'usage du drone cassait le couple "voir - être vu" par le fait même qu'il n'y avait pas de possibilité de contre-champ. Ici, on assiste à une autre application de la non-possibilité de contre champ et de manière inverse de la prérogative du drone : là où celui-ci ne voit depuis les ciels et implique qu'on ne puisse le voir en retour; la caméra braquée, en l'occurrence, vers le ciel fait comme si on ne pouvait la voir.

On assiste ici sans nul doute aux "effets du directs". La marge de manoeuvre est y est complètement réduite, il n'y a ni possibilité de remontage ni possibilité de modification des prises de vues a posteriori. Dès qu'un incident se passe alors se présente deux solutions : soit, comme on l'a vu, couvrir l'incident politique par un incident technique en coupant la retransmission puis en braquant la caméra vers le ciel où rien ne se passe; soit comprendre le rapport télévisuel à la réalité comme étant

déjà une mise en scène, une construction d'évènements qui implique en cela une marge d'erreur de la vaste opération technique que représente le fait de filmer. Mais cette opération, le fait de filmer le réel en temps direct, doit être menée à bien. Car si l'opération n'est pas menée à bien, si elle ne parvient pas à remplir le but qu'il lui était assigné³⁵, alors l'opération elle-même perd de son utilité et de sa valeur.

Dans le cas présent, en couvrant l'incident politique par un incident technique, cela à une incidence plus grande que celle du simple voilement. En fait, l'incident technique balaye l'incident politique, le rends inexistant et ce, à tel point que l'on peut se demander si la révolution se déroule ou non. En l'occurrence, étant hors-champ, la révolution n'est pas visible. Et si, ce qui est vrai est ce qui est visible et perceptible par la médiation de la caméra alors la révolution n'est pas. Ce faisant, on peut se référer aux commentaires de Debord vu plus-haut.

Dans *L'instant réel*, le philosophe Paul Virilio, nous indique qu'un évènement est perceptible car il est originellement perceptible dans l'espace. Mais avec le développement des technologies de captation l'on assiste à un changement pour le moins radical, l'évènement devient perceptible dans le temps. Après les évènements de 1989 nous dit le philosophe, qui ont vu se mettre en scène des évènements en temps réel, nous voyons pour la première fois "de manière exceptionnelle, ce qu'était une télévision déprogrammée, même si cette déprogrammation cachait des mises en scène secrètes, discrètes, furtives"³⁶. Or, ce développement des technologies fait changer d'horizon : il fait s'émerger l'instant réel, un temps réel qui "remet en cause l'instant présent, l'instant qui fait que nous sommes présents à un évènement". Avec l'invention de cette nouvelle perspective rendue possible par la technologie, la perspective de *l'instant réel* prends le dessus sur une perspective de la profondeur de *l'espace réel*, les évènements se situant désormais "dans une épaisseur optique liée à une technologie, celle de l'électronique."³⁷ C'est ce que Paul Virilio appelle "l'apparition d'un horizon

³⁵ Cela renvoi ici au concept farockien "d'images opérationnelles" : des images qui sont inscrites dans le cadre d'une opération.

³⁶ Paul Virilio, *L'instant réel*, in, *Le futurisme de l'instant*, 2009.

³⁷ *Ibid.*

indirect lié à une lumière indirecte, la lumière électro-optique qui nous permet d'être là sans y être, de se rassembler à distance"³⁸.

Dans l'extrait visionné, on comprend qui se passe quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas perceptible : c'est hors champ. Mais est-ce que rentrer dans le champ, dans l'espace du champ, dans l'espace de la visibilité permet de se rendre visible ? En l'occurrence, il suffirait que la caméra change de plan, se braque vers le ciel. C'est pourquoi rentrer le champ nécessite aussi de se réapproprier le moyen de produire le champ : en d'autres termes, il ne suffit pas de se montrer devant la caméra pour se rendre visible, il faut prendre la caméra pour produire les images. Car ce que Virilio nous montre c'est que le temps réel, l'instant réel prends le dessus sur l'espace réel : autrement dit il ne suffit plus d'y être pour se rendre visible, puisque on l'a vu, "l'instant réel remet en cause l'instant présent, l'instant qui fait que nous sommes présents à un événement"³⁹.

Extrait n°2 : 48mn; 1h24

Répétitions du réel ?

Les deux extraits portent ici sur la répétition, répétition du premier ministre devant annoncer sa démission et celle du gouvernement devant la foule; répétition d'un journaliste étranger voulant avoir la bonne prise. Le premier ministre d'abord s'y prends à près de deux reprises :

Première prise : "Je déclare la démission du gouvernement".

La télévision n'ayant pas été en mesure de retranscrire le signal en direct, on lui demande de refaire sa démission.

Deuxième prise : "Je déclare ma démission en tant que Premier Ministre, la démission du gouvernement. Je suis aux côtés du peuple, je l'ai toujours été et je le reste."

Le premier ministre est alors hué, la foule scande "il ment, il ment".

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Lorsque ce dernier est applaudi, il semblerait que c'est davantage pour la performance théâtrale que pour son geste politique. Aussi, il semble qu'il y ait chez les révolutionnaires une certaine recherche de légalité dans le processus même de cette révolution : "Pour rester légal, l'ex-premier ministre va le déclarer" dit l'un des révolutionnaires au début de l'extrait. Quand le signal n'est pas transmis on lui demande de rejouer cette démission - laquelle est durant la deuxième prise plus "réfléchie", le premier ministre devant l'ampleur de la protestation préférant réaffirmer qu'il est au "côté du peuple". Comme si, en somme, la légalité se jouait par cette transmission, comme si cette transmission affirmait judiciairement, faisait acte de preuve de judiciaire de la démission du gouvernement.

Vidéogrammes d'une révolution, 47.38



Dans le second extrait, concernant les répétitions des captations filmées, Farocki nous montre les nombreuses reprises d'un journaliste étranger. À trois reprises, celui-ci, accroupi devant un champ de bataille urbain qui semble être un simulacre⁴⁰, demande au caméraman de refaire les prises dans lesquelles il réalise un véritable jeu d'acteur.

⁴⁰ De nombreux coups de feu sont tirés mais les révolutionnaires semblent tirer dans le vide. Ces derniers ne prennent même pas la peine de se cacher pour éviter les potentielles balles ennemies, fument, parlent...



“Cette bataille dure depuis près de 24 heures, mais malgré la supériorité des armes, on ne réussit pas à déloger les francs-tireurs fidèles à Ceausescu.”

Extrait n°3 :

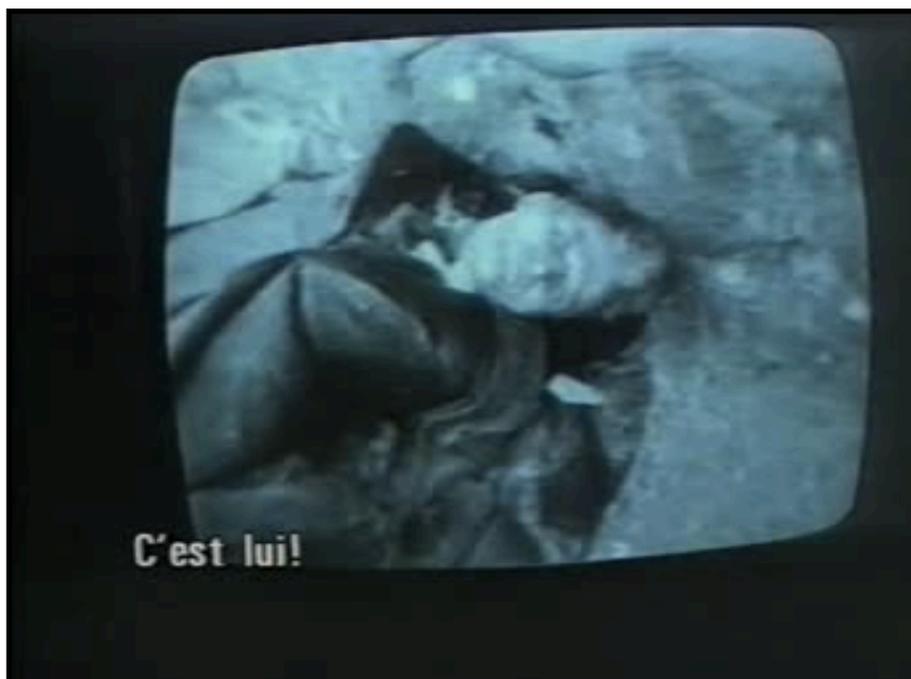
Jugement expéditif.

Dans cet extrait, il est question du jugement expéditif des époux Ceausescu qui, après avoir été arrêtés dans leurs tentatives de fuites, furent jugés dans la foulée dans un procès de 55mn. À son issue, les époux sont fusillés à l'arrière de la caserne. Ce procès est, à l'image de la révolution roumaine, lui aussi, télévisé.



On y retrouve à cet égard la même occurrence de recherche de la légalité⁴¹ : la caméra semble alors jouer le rôle de l'instance judiciaire durant toute la révolution. Ainsi, non seulement la caméra filme le procès, mais elle vient aussi braquer son objectif sur le corps des cadavres de Nicolae et Elena Ceausescu.⁴² Ce faisant, elle fait de son image une image preuve.

Vidéogrammes d'une révolution, 1h43.31



Farocki clôt ingénieusement son documentaire en montant le communiqué officiel fait par la télévision roumaine. Ainsi, lorsque le procès des époux touche à sa fin, le présentateur dit ainsi : “Chers spectateurs, ainsi se termine notre programme”. La fin du programme est-elle la fin de la révolution ? L’acte-t-elle ? Le programme de la révolution roumaine semble toucher à sa fin. Le lendemain déjà, tout semble revenir dans l’ordre : “Reprise des émissions demain à onze heures”, comme si rien ne s’était passé, comme si la révolution n’avait pas eu lieu - ou si elle a eu lieu, elle n’était que brève, passagère et surtout sans incidence aucune. En 1990, Ion Iliescu est élu avec 85 % des voix. Il veut tourner la page, il veut fermer les yeux sur les implications durant la dictature, il ne veut mener d’enquête : “l’un des nôtres pour la tranquillité” tel est

⁴¹ D’une manière plus générale, le procès lui-même qui n’est autre qu’une parodie de procédure est une tentative d’ancrer “légalement” la révolution.

⁴² Retour possible de l’analogie photographie / arme voir cours précédent.

son slogan. Récemment, il fut condamnée par la Cour européenne des droits de l'homme. On l'accuse notamment d'avoir fomenté le coup d'État. À tous le moins il est coupable d'avoir crée un climat de psychose et d'avoir participé au simulacre de procès expéditif envers les époux Ceausescu ayant mené à leurs assassinats.

Débat ouvert.

Questions, rapports et texte.

Extrait de texte...

Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, Tome II, Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, p.219-221.⁴³

Le rapport entre là où s'arrête la réalité et là où commence l'apparence est mal posé, car de nos jours, même la radio et l'écran de télévision sont eux-mêmes des réalités sociales si massives qu'ils peuvent triompher sur la plupart des autres réalités. En dernière instance, ce sont elles qui peuvent déterminer ce qu'est la réalité, ce qui est "réel".

Le rapport entre ce qui est, pourrait-on dire réellement, et ce qui est reproduit par un moyen technique dédoublant le réel apparait donc comme inversé. Le second domine le premier et c'est pourquoi, les "vraies" stars Hollywoodiennes ne sont plus à proprement parler que les pitoyables fantômes de leurs propres reproductions - des fantômes qui essaient de rester en vain à la hauteur de leurs gros plans.

Dans une plus large mesure nous dit Anders, le rapport s'est tellement inversé que ce n'est, précisément, que dans la mesure où des évènements peuvent-être retransmis qu'on les organise. Le "réel d'origine" n'est plus que le prétexte de ses copies : prendre réellement part à de tels "évènements originaux" n'intéresse plus l'homme contemporain qui est lui-même déjà devenue une copie.

⁴³ Ci-dessous, je reformule où cite directement Anders.

Ce rapport là aussi, ne cesse de s'agrandir. Il nous éloigne de plus en plus du "réel". Le morceau de monde qui vient se perdre dans notre toile est là que parce qu'on nous le jette. Ce morceau jeté n'est lui même qu'un fantôme. Ce fantôme n'était pas une copie du monde mais ce qu'avait imprimé une matrice. Cette impression, à son tour, n'est nôtre que parce qu'elle doit maintenant nous servir de matrice, parce que nous devons nous refaire à son image. Si nous devons nous refaire c'est pour ne plus appeler "nôtre" que cette matrice et pour ne plus avoir aucun autre monde qu'elle. Nous sommes donc maintenant assis devant une impression qui affirme être un fantôme, lequel affirme être un reflet, lequel affirme être le monde. Et nous l'assimilons. Nous devenons comme elle.

Questions...

Quelles sont les conséquences sociales et politiques du fait qu'une image soit produite et diffusée à vitesse lumière ?

L'analyse de Debord ne sous tends-t-elle pas qu'avant le spectacle, il y avait des choses vécues "authentiquement" ?

Qu'entends-t-on par authentique ? Pour une personne (*cf.* Heidegger) ? Pour un lieu transformé (*cf.* lieu, culture) ? Pour une marchandise (*cf.* certificat d'authenticité) ?

Comment produire une trace d'un réel intranscriptible ?

Comment déplacer le débat de l'authenticité individuelle des choses et du rapport vécu à une critique de l'industrie de masse qui l'a sous tends ?

Brève prise de notes...

Walter Benjamin : avec le direct, perte de recul; assommé devant le direct; le temps n'a plus le temps de charger de vérité un événement (*cf.* période de lisibilité d'un évènement.)

Un système technique d'image qui tend à redoubler le réel puisqu'il réussit à projeter en même temps qu'il est capté. Alors que dans l'histoire du récit, il y a toujours un

moment de médiation, quelque chose de l'ordre d'un aller retour. Virilio nous dit que le dispositif technique nous donne l'impression d'une vérité puisque plus de médiation, comme si elle était brute, plus authentique, car il n'y a plus le temps de l'épaisseur. Mais, dispositif technique s'accompagne quand même d'un discours.

Comment est analysé la révolution roumaine ? Chez Agamben, sous le prisme de Debord : vrai comme moment du faux. Chez Farocki et Virilio ?