1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*

Lagrasse, Verdier, 2016

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5223>

DOI : 10.4000/1895.5223

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 225-227

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5223> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5223>

l'espace, décomposition des gestes, mimiques, déguisements), des décors, des actions de toutes sortes (poursuites, bagarres). Les acteurs de *Miss Mend* contrôlent tout autant que ceux de *West* leurs gestes et leur expression corporelle – Fogel en particulier – mais ils les mettent au service d'un récit à rebondissements – ou au suspense qu'il convient de ménager à certains moments – sans leur donner cette autonomie d'« attraction » qui caractérise *West*. Ils demeurent plus « fonctionnels » que démonstratifs, le « modèle » de cette différence pouvant être repéré sur le personnage que joue Barnet dans l'un et l'autre film : dans *West* il se comporte déjà comme dans *Miss Mend* – il caracole, poursuit, saute dans une voiture en marche, grimpe le long d'une façade et fait le coup de poing sans s'adonner à ces espèces d'exercices de style auxquels se livrent Podobed, son maître, et les truands (grimaces, mimiques, minauderies). Dans *Miss Mend* c'est Ilinsky qui se donne en spectacle le plus généreusement, n'ayant en somme aucune fonction dramatique sinon celle d'accompagner les autres en les parodiant, trébuchant au passage ou tombant à l'eau par inadvertance. Il y a pourtant plus d'un morceau de bravoure dans ce film comme cette bagarre entre Barnet et Koval-Samborski qui n'en finit pas et délabre progressivement les deux protagonistes. Par ailleurs, dans une scène de « viol », la violence du désir de Koval-Samborski à l'endroit de Natalia Glan, sa gestualité et ses déplacements dans l'espace, comme le découpage du film, semblent être construits sur un rythme de tango qui fait penser à une scène du *Chien andalou* à venir.

Les deux films ont une qualité presque collatérale de leur recherche de l'aventure et de l'activisme : les vues dans les décors urbains de Moscou ou de Leningrad où les films se tournent, souvent sans précaution particulière par rapport aux passants et à l'environnement. Compte tenu de la luminosité et de l'ouverture des objectifs utilisés, les paysages urbains sont profonds et d'une étonnante intensité, comme certains intérieurs (cabanes, restaurants, laboratoires) donnant une dimension documentaire à ces films. De même relevons ce

« détail » sociologique, dans *West* comme dans *Miss Mend*, de ces petits enfants errants (les *bes-pryzorniki*), orphelins nés de la guerre civile et de la famine de 1920-1. Figure de Gavroche marginale mais frappante cependant.

François Albera

Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, 122 p.

Dans ce petit livre Jean-Louis Comolli s'attaque à une question redoutable, celle du « cinéma » de Daech : les clips de propagande diffusés sur le net et qui comportent désormais des scènes de meurtre visant à la fois à susciter l'horreur et la peur des ennemis et à exalter les proches, sympathisants ou membres du mouvement. Cette obligation à regarder ces films que s'inflige l'auteur a sans aucun doute plusieurs soubassements qui affluent au gré du livre. Parmi d'autres, une expérience traumatique de son enfance, à Philippeville dans le Constantinois algérien, en août 1955, quand le FLN déclencha un massacre d'Européens – et de Musulmans dits « loyalistes » – afin de radicaliser la lutte de libération et la répression militaire française. Sur le plan du cinéma, ce sont les réflexions qui accompagnent l'émergence et le développement de ce médium dans le rapport à la mort : le cinéma déjoue la mort, l'enregistre, la montre « au travail », et, dès lors la question se pose de « comment la filmer ». Du film britannique sur l'ouverture du camp de Bergsen-Belsen à *Terre sans pain* ou aux *Contes de la lune vague après la pluie*.

L'enjeu central cependant paraît résider dans cette affirmation, reprise à Hans-Magnus Enzenberger (*le Perdant radical*, 2006), selon laquelle les clips sanglants de Daech émanent du « modèle hollywoodien, du film catastrophe, des films *gore* ou du thriller de science fiction ». Pour l'essayiste allemand cela révèle la « dépendance » des islamistes à l'égard de cet Occident qu'ils haïssent tant. Car ces clips (Comolli en décrit une demi-douzaine) utilisent la musique, le découpage, les mouvements de caméra du cinéma de fiction américain, cherchent à susciter les mêmes affects. En évoquant le « Al-

Hayat Media Center» (dont a parlé Dork Zabunyan dans un article intitulé «L'usage de l'horreur» dans les *Cahiers du cinéma* de février 2015), centre de réalisation des films de Daech, studio de cinéma avec auditorium, console de truquage «tout ce qu'il faut. Comme à Hollywood», il introduit un parallélisme entre les *blockbusters* hollywoodiens et Daech. C'est bien cette dépendance qui «nous» interroge en établissant une sorte de complémentarité entre deux entités qui prétendent être ennemies et sont, en réalité, complices (sur le mode hégélien du maître et de l'esclave). Si Daech découpe rarement – si l'on peut dire – en plusieurs plans les scènes qu'il enregistre – car «articuler plusieurs plans les uns aux autres revient à entrer en narration, à courir le double risque du sens et de la forme» –, il opte au contraire pour «un cinéma du choc visuel» (p. 37). Cette constatation pourrait paraître contradictoire avec la «dépendance» au système hollywoodien – peu enclin au plan fixe ou à la vue continue – et l'usage de ce studio Al-Hayat, si les scènes en question n'étaient «comme ornées de guirlandes: montages exaltants, musiques entraînantes, rythmes échauffés, surimpressions envoûtantes, éclairages aveuglants, truquages numériques époustouffants, tout un arsenal d'effets qui est celui [...] du "cinéma d'action" hollywoodien». Si l'on comprend bien, il s'agit là des génériques et des «publicités» qui encadrent les scènes-chocs qu'on pourrait réinscrire dans le régime de «l'attraction» tel qu'il fonctionnait dans le cinéma des premiers temps (l'un des premiers films Edison n'est-il pas la mise à mort d'un éléphant par électrocution?) et tel qu'il se poursuit au sein du cinéma narratif dans un certain nombre de genres (comédie musicale, films catastrophes, *gore*, etc., avec les «numéros» ou les «clous» autonomes au sein de récits prétextes).

Ces rapprochements pourront sembler outrés à certains: dans *Les images peuvent-elles tuer?*, publié peu après les attentats du 11 septembre 2001, Marie-José Mondzain écartait sinon le rapprochement du moins la «responsabilité» qu'auraient eu les films-catastrophe dans l'inspiration du percu-

tage des tours qu'ils avaient anticipé. Une image est du symbolique, elle est une construction elle n'est pas un «fait» appartenant au monde réel, ce qui importe c'est le regard qu'on porte sur elle et, finalement, c'est ce qu'est le regardeur (il est déjà criminel ou il ne l'est pas, l'image ne le rend pas tel).

En déplaçant la réflexion sur la fabrique de ces images (et ces sons), en introduisant le studio «comme à Hollywood», l'éventuelle «responsabilité» se déplace de l'image en elle-même au dispositif social, économique, technologique qui la produit. Et on ne peut écarter cette responsabilité-là – comme celle des industriels de l'armement, des drones, etc., qui peuvent aussi dire qu'ils ne sont pas responsables de l'usage qu'on fait de leurs produits. En élargissant la notion de «cinéma» et, partant, de dispositif technologique, à l'ensemble des productions d'images (et de sons) permises et suscitées par les nouvelles technologies, on devrait impliquer un ensemble plus vaste et qui appartient à l'espace de la communication avec ses corrélats d'immédiateté, de démultiplication instantanée, d'inductions de comportements (les téléphones portables et leurs multi-fonctions – jeux, internet, appareil photo, etc. – qui assujettissent leurs porteurs toutes les heures du jour et de la nuit). Mais tout en répétant sa prémisse de la complémentarité de Daech et d'Hollywood, Comolli s'il généralise en évoquant un combat pour la domination des images entre deux «volontés de puissance», la religion musulmane et la mondialisation capitaliste, a plutôt choisi de restreindre son examen dans le développement du livre en «revenant» aux constituants du cinéma pour proposer un «travail de *détissage*» aux «spectateurs critiques que nous sommes».

En appelant «cinéma» «toutes les sortes d'images qui sont enregistrées *cadrées* et sont ensuite, toujours cadrées, montrées sur un écran, soit par projection, soit par diffusion (télévisions, tablettes, téléphones...)» (p. 10), il nous fait sortir heureusement des définitions restrictives qui ont pu prévaloir depuis quelques décennies en réaction aux mutations et transformations des images et qui

montaient en épingle des paramètres censés définir « l' » essence de l'image filmique (la salle gradinée, l'obscurité, le projecteur, le silence voire la pellicule). En même temps cet élargissement est, si l'on peut dire, restreint, par l'insistance sur la notion de cadre : ces images sont cadrées à la prise de vue, cadrées à la diffusion. Insistance qui permet de fonder toute une part du raisonnement sur l'opposition du cadre et de la vision *all over* (ou à tout le moins à 180°) de l'œil humain et conséquemment du cadre et du cache (selon la formulation bazinienne), et permet de rattacher les clips de Daech au cinéma. Elle n'en est pas moins un peu étrange car elle laisse entendre qu'il pourrait y avoir des images « non-cadrées » lors des deux phases retenues (enregistrement, diffusion). Or que seraient ces images sans cadre, c'est-à-dire obtenue sans viseur, sans objectif, sans écran de visée, et visualisables sans surface délimitée d'exposition ? En fait ce sont les « images » de la vision humaine qui sont opposées à ces images de cinéma. Or on n'appelle pas « image » (représentation) ce que l'excitation rétinienne transmet au cerveau : on ne perçoit pas des images. Ou alors il faudrait sortir d'un examen interne au monde de l'image et utiliser les notions de cadre et de cadrage à la manière de Goffmann et retrouver les conditions de l'expérience, de l'interaction sociale.

En ce qui concerne les clips de Daech, si on laisse pour l'instant de côté le fond de la démarche de Comolli qui est le rapport de l'image à la mort (« cet ensemble [...], cinéma et mort filmée, alliance à la fois maudite et sacrée » [p. 29], « ce que Daech amène de neuf dans le filmage de la mort » [p. 35]), l'obligation à les regarder semble impliquer qu'il faille tout regarder de ce que produit la société du « tout image » qui est la nôtre. En dehors même de la question « éthique » (faut-il, peut-on regarder de telles images où des personnes se font mettre à mort sous nos yeux, moins parce qu'il s'agit d'« images de » que de personnes), cette « obligation » n'amène-t-elle pas à cet intérêt, qu'on peut trouver discutabile du côté des études

dites « culturelles » (*cultural studies*), pour « tout » ce qui circule sous forme d'images – les communications par téléphone portable, face-book, etc. – y compris sous leur forme extrême eu égard aux individus qu'elles impliquent (acteurs ou non) : la pornographie, la torture, la mise à mort ? Les études académiques, après les *porn-studies*, les études vidéoludiques seront donc conviées à s'approprier, aux fins d'analyse, les clips meurtriers de Daech, de ses imitateurs et de ses successeurs, *comme* elles ont cru devoir s'attacher à la télé-réalité et à toutes ces formes éphémères qui naissent et disparaissent avant qu'on les ait analysées, *comme* on a cru devoir investir beaucoup d'intelligence et d'énergie taxinomique et analytique à décoder la publicité dans les années 1970 à l'aide de procédures sémiologiques ? On peut douter de la pertinence de cette fuite en avant, se parât-elle du mot de « déconstruction ». Plutôt qu'éduquer, « armer » les regards elle a plutôt participé à une légitimation de cette production visuelle (et scripto-sono-visuelle) et finalement servi aux propres producteurs de cette imagerie à rendre leurs productions encore plus « sophistiquées ». Dans un récent ouvrage (*Torture Porn, l'horreur post-moderne*, Rouge profond), Pascal Françaix s'intéresse longuement à un « genre » qu'il appelle ainsi à la suite de David Edelstein – lequel en avait dénoncé l'arrivée dans les multiples (*New York magazine* du 6 février 2006). Un « genre » qui se « décline » en *nazisplotation*, *mondos*, *films de cannibales*, *snuff movies* et s'appuie avant tout sur des situations de séquestration, emprisonnement, torture et mise à mort. Françaix affirme que « l'esthétique carcérale » du *Torture porn* traduit « le doute postmoderne quant aux possibilités d'affranchissement du sujet humain » (*op. cit.*, pp. 28-9), accordant à ces films une visée « déconstructive », de par leur « jeu » avec les constituants de « l'horreur ». La voit-il se prolonger ou s'accomplir dans les rituels de mise à mort de Daech filmés « pour de vrai » ?

François Albera