Emilie Notéris, La Fiction réparatrice

Yann Ricordel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/68181>

DOI : 10.4000/critiquedart.68181

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Yann Ricordel, « Emilie Notéris, La Fiction réparatrice », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/68181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.68181>

Ce document a été généré automatiquement le 17 décembre 2020.

EN

Emilie Notéris, La Fiction réparatrice

Yann Ricordel

- ¹ Ma culture féministe pour ainsi dire nulle ne m'autorise en aucun cas à critiquer les thèses de l'autrice au sujet de ce qu'elle nomme de manière très claire « réparation des binarismes », prioritairement ceux concernant le genre et la sexualité. Ce qui m'a surtout intéressé *a priori* dans cet ouvrage, à la simple lecture de sa présentation sur le site de l'éditeur, c'est le vague sentiment de contradiction entre les thèses défendues et les objets d'étude – les objets analysés d'ailleurs fort adroitement par l'autrice, s'agissant de fonder son propos –, que sont, selon ses propres termes, les « productions culturelles à haut rendement [...] », les films et les séries. Il s'est donc agit, pour le lecteur convaincu de Guy Debord et l'historien dilettante mais bien informé des médias que je suis, toujours prêt à débusquer une imposture spectaculaire où les apparences, la rhétorique entrent en porte-à-faux avec la *praxis* (ici, la consommation de films et de séries), de procéder à une rigoureuse « lecture paranoïaque » du livre, soit exactement le type de lecture que l'on pourrait appeler plus simplement « lecture critique », qu'Emilie Notéris voudrait voir disparaître au seul profit d'une très louable « lecture réparatrice ». Que l'on me comprenne bien : si l'idée d'aborder des histoires racontées à l'écran indépendamment de leur mode de production, de leur matérialité – qui tend de plus en plus à une immatérialité écranique pour ne pas dire abstraite, et même, au-delà, à la création de mondes virtuels (ainsi ai-je appris très récemment que les œuvres en réalité virtuelle auront leur place au prochain festival du film de Sundance) –, sous l'angle, certes positif, de cette notion de réparation ne pose absolument pas problème, en revanche, rapprocher les œuvres de Virginia Woolf, Mary Shelley d'œuvres filmiques et audiovisuelles par le seul axe de leur nature fictionnelle revient à ignorer une différence de nature fondamentale entre une nouvelle ou un roman qui sont l'œuvre d'un seul esprit et une série ou un film qui n'existeraient pas sans une myriade de travailleurs peu ou pas crédités. La contradiction se fait jour, à mon avis, dès l'introduction du livre, lorsque l'autrice évoque Sally Slocum à propos du « biais masculin » en anthropologie : « Slocum suggère que les deux inventions culturelles majeures furent plutôt que les armes de chasse, les contenants pour récolter la

nourriture et les porte-bébés pour libérer les femmes dans leurs gestes de récolte de nourriture » (p. 12) : mettre, à bon droit, en valeur un type de travail non aliéné pour ensuite échafauder des théories à partir d'œuvres « spectaculaires marchandes » qui exploitent et invisibilisent une main d'œuvre au seul profit véritable, symbolique et pécuniaire, de quelques auteurs (scénaristes, metteurs·ses en scène, acteurs·rices, « stars », etc.) me paraît bien peu logique. Peut-être me trompé-je complètement, cependant, il me semble voir là un déni de la différence pouvant exister entre « principe de réalité » (perdre sa vie à la gagner) et « principe de plaisir » (consommer des films et des séries), mais sans doute ces expressions freudiennes font-elles parti d'un lexique tout à fait périmé aux yeux d'Emilie Notéris ? Et peut-être, dans son cas, ladite question du travail ne se pose-t-elle pas réellement ?

- 2 Dans les deux tribunes que j'ai consacrées, sur le site de la revue *Inferno*, à la revisitation des codes du cinéma constitué comme un art en soi par les arts plastiques, toutes deux intitulées « La tentation cinématographique de l'« art contemporain » » et publiées en 2014 et 2018, j'ai dit à quel point la réalisation d'un « *feature film* » – « signal » on ne peut plus « coûteux » selon la théorie du philosophe spécialiste d'esthétique Jean-Marie Schaeffer –, constituait, pour bon nombre d'artistes reconnus, après quelques décennies d'avant-gardisme, de réflexions, notamment féministes, sur les images et leur prolifération à l'ère industrielle et postindustrielle, une sorte d'*eldorado*, comme si cette forme était en passe de devenir ce langage universel (pour ne pas dire : mondialisé) que l'artiste d'avant-garde a longtemps cherché. Soit l'exact contraire de ce que l'on observe dans la proposition de l'anthropologue Sally Slocum, dans laquelle il faut prendre l'idée de culture dans son extension la plus complète, où l'on a affaire à un stade de l'« art », dans le sens simple d'une technique parfaitement appropriée à son but, qui ne se sépare pas de la quotidienneté tant au niveau matériel qu'imaginaire, à tel point que l'« art » n'a pas besoin d'y être nommé en tant que tel, dans le cadre d'une communauté restreinte. On le comprend aisément : la limite de cette idée d'une fiction qui, pour ainsi dire, doublerait le réel de manière toujours plus convaincante pour le « façonner » dans le sens d'une réparation elle aussi universelle est l'abandon d'une réalité matérielle dont nous ne savons, pour le moment, pas encore nous passer. Une réalité matérielle qui est l'objet principal de cette facette des arts plastiques qui s'occupent plus de modéliser des futurs réalisables que de fabriquer les images d'un futur irréel.