Document généré le 3 mai 2024 12:18

24 images

Une pensée du devenir
74 (La reconstitution d'une lutte)

Raed Rafei, Rania Rafei et Aude Malkoun-Henrion

Numéro 161, mars–avril 2013

Où sont les utopies du cinéma ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/69258ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rafei, R., Rafei, R. & Malkoun-Henrion, A. (2013). Une pensée du devenir / ***74 (La reconstitution d'une lutte)***. *24 images*, (161), 24–26.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une pensée du devenir

par Raed Rafei, Rania Rafei et Aude Malkoun-Henrion[1]

Raed et Rania Rafei

DES ÉTUDIANTS DÉCIDENT DE BLOQUER L'ACCÈS À LEUR UNIVERSITÉ POUR PROTESTER CONTRE LA HAUSSE des droits de scolarité. Cela vous dit quelque chose ? Dans ***74 (La reconstitution d'une lutte)***[2], nous sommes au Liban, en 1974, dans un pays où le spectre de la guerre civile se profile à l'horizon, et ces étudiants sont ceux de l'Université américaine de Beyrouth. Au moment où Raed et Rania Rafei tournent leur film, en 2010, le printemps arabe n'a pas encore eu lieu et rien ne laisse présager le soulèvement populaire qui allait secouer les pays voisins du Liban quelques mois plus tard. Les deux cinéastes entreprennent alors de reconstituer ce soulèvement historique en faisant appel à sept jeunes activistes d'aujourd'hui à qui ils ont demandé de se glisser dans la peau de ceux d'hier afin d'affronter, au moyen de l'improvisation, les questions complexes de l'engagement, des moyens de la révolution et leurs effets, etc. Façon de se réapproprier l'histoire et de la faire entrer en résonance avec les luttes actuelles. Mais façon aussi d'interroger la place de l'utopie dans le monde contemporain.

De manière générale et imprécise, on évoque souvent l'utopie pour désigner toute conception de la société ou de l'État considérée comme un idéal irréalisable. La *République* de Platon est ainsi couramment caractérisée comme la première utopie philosophique. Mais cet usage de la notion d'utopie semble contestable, car si l'utopie est le « sans lieu », alors la *République* de Platon ne correspond pas à cette définition. Elle est au contraire ce qui a un lieu, le monde intelligible. Toutefois, ce qui est soumis à l'absence de lieu, c'est la société sensible, l'ici-bas, en perpétuel changement, soumis à toutes sortes de maux et incapable d'amener les hommes à ce vers quoi leur « essence » les porte. L'organisation et les lois de la République doivent, pour Platon, s'inscrire, quelles que soient les difficultés, dans le monde sensible. Or l'utopie n'est pensable que lorsque le rapport s'inverse, lorsque le réel apparaît saturé, n'offrant plus d'issue à la guerre, à la violence, à la cupidité, à l'exploitation, à la faim et à l'injustice. Face à un réel perçu comme saturé, il faut chercher un ailleurs.

Ainsi, dans notre volonté de reconstruire la lutte de jeunes adultes pour une société plus juste, le choix de l'espace de cette recréation était essentiel. L'espace du film est anachronique : il se déroule bien en 1974 mais dans un lieu délabré que l'on a souhaité ne pas soumettre à une quelconque restitution de l'espace réel que représenterait l'American University of Beirut à cette époque. Il n'est pas le récit objectif d'un événement passé mais sa recréation ou, plutôt, sa transposition. De même que le choix de ne filmer qu'un unique intérieur, sans jamais se tourner vers un

74 (LA RECONSTITUTION D'UNE LUTTE) (2012)

autre lieu, un autre décor, situe le film dans un *topos*, c'est-à-dire dans un cadre qui, délibérément, s'enracine dans un milieu, une étendue mouvante entre un territoire (réel) et un terreau, celui de l'imaginaire, transcendant volontairement le temps.

Pour cette raison, il nous a semblé pertinent de placer le cadre du film dans l'espace utopique même : un non-espace en rapports toujours dialectiques avec la réalité. Car le film, comme toute pensée utopique, ne se concrétise qu'en des temps et des lieux sublimés, toujours ancrés dans un réel qu'il ne finit pas de dépasser. Faute de pouvoir transformer l'Université en un univers rêvé, les personnages imprègnent les murs du lieu de leurs idéaux. Le lieu devient ainsi porteur de cette quête humaine qui vise à transformer la réalité en un monde meilleur. Il s'idéalise, c'est-à-dire qu'il s'emplit d'idées, de pensées qui transcendent son état physique. Et, en l'absence des personnes qui l'habitent, dans les plans vides du film, les idées demeurent. En ce sens, ***74 (La reconstitution d'une lutte)*** serait la « réalisation », ou plus précisément encore, l'incarnation de cet ailleurs dans un terreau, non dépourvu de temporalité ni de territoire, mais les intégrant et les dépassant dans cette tentative de les redéfinir. Tentative de redéfinir l'espace et le temps que l'on peut envisager comme une caractéristique même de l'utopie, ***74*** n'est ni l'histoire écrite ni l'histoire imaginée, de même qu'il n'est ni une fiction ni un documentaire. Et, entre l'écriture du film et son tournage, entre anticipation et improvisation, l'utopie trouve son cadre et s'incarne. Ce type de dispositif, qui s'apparente à celui utilisé par Peter Watkins dans ***La Commune***, envisage le cinéma comme une action permettant à des activistes, par une forme de mise en abyme, de vivre l'expérience de la conquête, celle d'un ensemble de possibles à réaliser.

Le plan en travelling qui capte d'abord des regards tendus vers cet ailleurs, ceux de personnages en proie à une histoire dont ils se comprennent en héros. Puis, la caméra revient sur des regards fixes, fixant la caméra, ceux d'individus imprégnés d'un vécu, confrontés à un réel dont ils sont les agents, les acteurs. Prenons comme présupposé que l'utopie est un motif caractéristique de la modernité en ceci que, à partir de Thomas More et malgré le sens que paraît porter le mot « utopique », la société idéale se présente comme le produit d'une construction humaine volontaire et possible. En ce sens, l'utopie est devenue politique ; elle s'opposerait aux attentes eschatologiques qui supposent une promesse divine de salut et aux récits mythiques qui représentent une nature surnaturellement généreuse ou des hommes idéalement vertueux.

Or, dans une société politiquement malade, dans un milieu socioculturel imprégné de religion – cadres de réalisation du film – le rapport entre utopie et paradis pose encore problème. L'acteur qui incarne Youssef, le leader extrêmement idéaliste du groupe, évoquait souvent, lors du tournage, la question du « paradis » en opposition avec ce que son personnage cherche à construire dans le film, à savoir un nouvel espace structuré. Par ces questionnements, l'acteur reproduisait le parcours de la politisation de l'utopie et envisageait sa réalisation sous un mode sublimé par le jeu. Ce n'est plus simplement comme représentation imaginaire d'une société parfaite que l'utopie est entrée dans l'histoire pour la transformer, mais bien, pour reprendre l'expression d'Ernst Bloch, sous la figure de « l'esprit de l'utopie » qui donne son contenu au « principe espérance », à l'idée d'un avenir meilleur pour les hommes en ce monde. Par ce retour au schéma marxien de l'ici et maintenant à modifier suite à la

La Commune (Paris, 1871) **de Peter Watkins**

Utopie historique s'il en fut jamais une, la révolte du peuple de Paris en mars 1871 est un moment refoulé de l'histoire de France. Pour en parler avec justesse et bien montrer son importance Peter Watkins savait très bien qu'il devait trouver une approche originale, provocante même. Et le projet de son film devint un projet utopique : un film-fleuve, avec des centaines de figurants qui sont autant d'acteurs non professionnels recrutés notamment sur la base de leur engagement social – chaque figurant devant faire lui-même sa recherche, définir son personnage. Les comités de citoyens, le fonctionnement des mairies d'arrondissement, les organisations de femmes naissent sous nos yeux et sous les yeux… des reporters des télévisions communarde et versaillaise qui, faut-il insister, ont un point de vue bien différent sur le cours des événements. Du coup le film devient contemporain et c'est le rôle des médias qui est mis en cause, démonté et dénoncé. ARTE, producteur du film, saura bien se venger de l'audacieux cinéaste en programmant son film (5 h 45) entre 23 h et 5 h.

Le cinéaste torontois Geoff Bowie était présent sur le plateau de Watkins et élargit la critique des médias dans son très bon documentaire **L'horloge universelle** *(ONF).* – **Robert Daudelin**

destruction de toute idée de Paradis ou de culte religieux, on avait l'impression que l'acteur traduisait ainsi son désir personnel de transformation de la société concrète dans laquelle il évolue en tant que personne. D'ailleurs, les divers monologues dans le film traduisent cette substitution. Disons que par cette politisation d'un ailleurs, l'utopie n'est plus seulement la contrepartie d'un réel saturé, sans ouverture ni échappatoire. Elle devient ce qui, dans le réel, ouvre, subjectivement et objectivement, des accès au possible, au nouveau, à l'ultime. L'esprit de l'utopie est alors une pensée du devenir par opposition au devenu, de l'émergent par opposition au statique. Ainsi, la société représentée dans l'utopie demeure bien un modèle selon lequel un ordre supérieur de valeurs se présente, mais cette présentation se conçoit sur le mode du « réalisé » et non plus sur celui de la croyance. Dès lors que l'utopie se comprend comme un événement historique, passé, présent ou futur, cet événement incarne pleinement ces valeurs. Par conséquent, une telle situation sociale sera objectivement digne d'être recherchée plus que toute autre.

La lutte pour imposer ce modèle de société se présente encore comme un conflit entre un bien et un mal, entre une valeur et son défaut. Et le film traduit l'impossibilité du compromis : entre le bien à réaliser et le mal concret, il n'existe pas de moyen terme. Ainsi, au nom d'un espace politique qu'ils cherchent à construire, les personnages se doivent de détruire la société qui s'y oppose. Ici, le « non-lieu » est encore conçu comme une situation particulière, comme un événement concret, situé dans l'espace et dans le temps, appartenant à l'histoire. Ce sont ces rapports d'inclusion et d'exclusion de l'ailleurs et de l'autre que le film tente de rappeler. Par ailleurs, ce rappel se produit également hors de l'histoire racontée ; il appartient au mode même de construction et de réalisation du film. Le cinéma libanais se situe aujourd'hui dans un état qu'il s'agit de repenser, de transformer : les choix techniques et artistiques que nous avons opérés répondent à ce « principe espérance », à cette volonté concrète de proposer d'autres valeurs. En lui-même le film peut s'entendre comme une lutte contre une situation sociopolitique, celle du médium audiovisuel libanais que nous considérons comme encore en genèse.

Alors, pourquoi un film sur le nécessaire échec de toute réalisation utopique ? Pourquoi *74* s'est-il donné l'objectif de soumettre des activistes de gauche – qui, par principe, se conçoivent comme des personnes responsables de mener, autant que possible, la société vers une utopie « terrestre » – à repenser un événement, une entreprise humaine dont l'issue est tristement célèbre ? Parce que la question de la finalité ou de l'a-finalité de l'utopie touche à son essence même. Parce que son nécessaire échec permet la découverte du devenir. Parce que « les révolutions échouent, que les révolutions tournent mal, ça n'a jamais empêché, ça n'a jamais fait que les gens ne deviennent pas révolutionnaires ! On mêle deux choses absolument différentes : d'une part, les situations dans lesquelles la seule issue pour l'homme c'est de devenir révolutionnaire, et d'autre part, l'Avenir de la Révolution ! […] », comme le dit Deleuze, dans ***L'abécédaire de Gilles Deleuze***. Parce que nous cofondons intention finale et terme de l'action et, par cette confusion, minorons le voyage qu'est cette écriture de soi. *74* tente de déconstruire l'événement utopique afin d'en saisir ce qui pourrait en constituer l'essence : une écriture de soi et la compréhension participative du devenir révolutionnaire comme devenir humain. La porte ouverte du dernier plan répond à cette fausse boucle que le film semble suivre : d'un échec à un autre, il n'y a pas répétition du même mais bien une ouverture à un autre possible. La voix off, elle, tisse cette écriture infinie de narrations, de possibilités qu'incarnent ces personnages en quête d'auteurs. Donner l'occasion aux acteurs d'être aux confins de la personne et du personnage, c'est souligner cette invention de soi à laquelle aboutit toute tentative de réalisation d'un idéal. Le projet du film a germé en 2010, à un moment où le monde – surtout le monde arabe – semblait avoir perdu l'espoir d'un avenir autre. Bien sûr, le développement du film a été bouleversé par les différentes révoltes du monde arabe. Le film appartient à ce moment historique et à tous ceux, futurs ou révolus, qui sont garants d'un devenir. L'échec d'un révolutionnaire est son chemin vers l'humanité, de même que l'échec d'une révolution est la découverte active d'un ensemble de possibles en attente de réalisation. Représenter cet échec, c'est devoir montrer ce flux de possibles, ce flux d'idées, ce devenir.

1. Un peu à l'image du film, ce texte est le fruit d'un travail de collaboration des réalisateurs avec Aude Malkoun-Henrion, professeur de philosophie à Beyrouth.
2. ***74 (La reconstitution d'une lutte)***, découvert aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal de novembre dernier, sera de nouveau présenté à Montréal ***le 27 mars 2013 à 18h30*** à la Cinémathèque québécoise dans le cadre d'un cycle de trois films portant sur la reconstitution documentaire.

Film Socialisme **de Jean-Luc Godard**

Œuvre riche et complexe, **Film Socialisme** *s'offre comme un geste d'engagement intellectuel et esthétique radical, en plus d'être un véritable éloge de la résistance. Résistance par la forme même qu'emprunte Godard, qui travaille sans relâche à libérer le langage de ses entraves, mais aussi par sa volonté de faire la lumière sur la défiguration du sens et de la pensée, l'usurpation du bien commun au profit des puissants, l'injustice érigée en loi, et sur tous ces mensonges qui dirigent le monde. Si* **Film Socialisme** *apparaît comme une œuvre crépusculaire, on trouve aussi dans sa partie centrale une sorte de lieu utopique où la voix des enfants qui se présentent aux élections cantonales réclament de parler de liberté, d'égalité et de fraternité, cet appel nous invitant à croire que s'il existe une promesse d'avenir, elle ne peut qu'appartenir à la jeunesse. « Avoir 20 ans, avoir raison. Garder espoir. Avoir raison quand notre gouvernement a tort », dit Florine à sa mère. Garder espoir que, même si « la liberté coûte cher », elle puisse être plus forte que l'aveuglement.* – **Marie-Claude Loiselle**