

Le cadre et le prisonnier

Marc Mercier

Number 137, June–July 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21409ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mercier, M. (2008). Review of [Le cadre et le prisonnier]. *24 images*, (137), 48–49.

Le cadre et le prisonnier

par Marc Mercier

La première fois que je suis entré dans la prison des Baumettes à Marseille, c'était à la suite de mon article paru dans la revue *Bref* intitulé « Comment sortir du cadre ? » J'y ai rencontré un groupe de détenus qui participaient à un atelier de réflexion sur le cinéma, sous l'égide de l'association Lieux fictifs. Ils avaient lu mon texte et souhaitaient en débattre.

À ma question : « Qu'évoque pour vous le mot cadre ? » beaucoup évoquèrent le *cadre d'entreprise*, celui qui fait appliquer les consignes du patron. Ses injonctions n'ont en général pas à voir directement avec la tâche à accomplir, elles répondent à d'autres impératifs tels que l'efficacité et la rentabilité. C'est ainsi que des cadences infernales peuvent être imposées là où il conviendrait d'adopter un rythme dicté par le rapport qu'entretient le travailleur avec l'objet qu'il façonne.

Un *cadre* est donc ce qui s'impose de l'extérieur, depuis l'endroit où réside la toute-puissance, un patron, l'État ou Dieu. C'est toujours le pouvoir qui définit le cadre. On se souvient de la juste colère de Rivette après avoir vu la scène du film de Pontecorvo, *Kapo*, où son héroïne est abattue près des barbelés d'un camp nazi. Pontecorvo fait un mouvement de caméra pour *recadrer* le visage

de son personnage dans un coin de l'écran. Rivette déclara que *l'homme qui a fait ce travelling est digne du plus profond mépris*.

Ici la « rentabilité » exigée par le cadre impose de faire joli, ce qui fut certainement profitable au producteur, au distributeur, aux salles de cinéma et à la télévision, aux agences publicitaires, mais certainement pas à l'exigence critique que nous avons à l'égard du cinéma, à notre désir de comprendre quelque chose de nos relations au pouvoir et aux autres.

À la suite des quelques entretiens que j'ai eus avec les détenus des Baumettes est née l'idée de passer à l'acte en travaillant dans l'atelier de réalisation de Lieux fictifs avec un groupe de huit détenus. Après environ cinq mois, nous avons pu présenter une réalisation collective, sous la forme d'une installation vidéo, intitulée *La germination de l'utopie*, qui a entre autres été présentée en 2002 à Montréal grâce aux bons soins de la réalisatrice québécoise Marie-Christine Couture. Si les mots du titre nous ont servi à nourrir le contenu de notre travail, la forme fut déterminée par une nécessité incroyable :

trouver un *point de fuite*. Matériellement, nous avons résolu la question en projetant les images sur un angle du mur, à travers deux vitres posées à angle droit devant l'objectif. Une idée prend forme en bricolant la réalité. C'est une affaire de mains avant tout. Il suffit ensuite de bien choisir le mur sur lequel projeter ses plans d'évasion. Et c'est seulement après, une fois que le film est réalisé, que l'on fait l'examen critique de ce qui a rendu possible les *inévidences* de départ. Et l'on voit si cela *cadre* avec ce que nous avons envie de dire de nos expériences réellement vécues. C'est un renversement des hiérarchies établies, le *cadre* n'est plus celui qui commande le faire, le travail, il vient en dernier lieu. S'il ne convient pas, c'est lui qui est révoqué par l'assemblée souveraine des travailleurs de l'image. Ce n'est pas pour rien qu'en même temps que les frères Lumière annonçaient la première projection cinématographique payante, des travailleurs sous-payés créaient en France la Confédération Nationale des Travailleurs, organisation anarcho-syndicaliste. Il n'est pas innocent, dans ce contexte, que l'ouvrier



La germination de l'utopie (2001) de Dominique Comtat

qui avait fabriqué l'appareil dans les usines Lumière n'ait pu assister à la projection faute d'avoir pu acquitter le droit d'entrée. Le travail du cinéma mérite que ses opérateurs fassent trembler et bégayer les cadres.

Ce bégaiement du cadre est à rapprocher du bégaiement du langage dont parle Deleuze pour dire ce qu'est la poésie, cette fameuse invention d'une langue presque étrangère. Une langue qui ne soit pas totalement la langue des autres, la langue du pouvoir, ni une langue totalement déliée qui deviendrait une sorte de langage de la folie. Juste affoler le cadre dans lequel on nous force à vivre et à penser.

Dans une vidéo de Dominique Comtat, elle aussi réalisée aux Baumettes sous l'égide de Lieux fictifs, intitulée *Mots pour maux* (2005, 36 min), nous prenons conscience de la manière dont la prison mouline des mots de la langue française pour les détourner de leur signification courante. Certains mots sont dans ce film convoqués pour leur double signification même s'ils ne sont pas purement des inventions de l'intérieur des murs, greffe, écrou, cellule... D'autres sont des productions des occupants de la prison. Le yo-yo n'est plus un jouet, mais un outil façonné pour transmettre des objets ou des messages d'une fenêtre de cellule à une autre. Son mouvement de va-et-vient continue à faire penser au jouet même si, ici, le jeu est dangereux. Mais il en vaut la chandelle. À chaque fois que les limites d'un cadre sont bousculées, c'est toujours pour dire quelque chose qui dépasse la simple communication d'un message ou d'un objet aussi essentiels soient-ils. Dans le film de Jean Genet où, par un petit trou dans le mur, un prisonnier transmet à un autre sa fumée de cigarette, ce n'est pas seulement de la nicotine qui circule mais *Un chant d'amour* (1950, 25 min). Il en va de même de la scène récurrente du bouquet de fleurs utilisé comme un yo-yo.

Un cadre est une gènesflexion devant l'autel du pouvoir. Cela ne permet pas de regarder la réalité dans les yeux, je veux dire la réalité qui est dans les yeux qu'on a en face de soi.

Ce qui conduit le regard de celui qui filme (pas celui qui cadre), c'est peut-être ce que Johan van der Keuken appelle un *point fort* : « Ce que je veux dire, c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, c'est plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part, à mi-chemin, on trouve un point fort et c'est également l'image filmée ». Le cadre, c'est le point faible, ou le point qui affaiblit, trop de cadre peut aller jusqu'à provoquer la nausée. C'est ainsi que beaucoup de films s'apparentent plus à la publicité ou à la pornographie qu'à l'art cinématographique.

Le cadreur isole arbitrairement ce qui tient ensemble, mais cet ensemble n'est même pas dans le hors champ, il est purement et simplement nié. Le malaise qu'il provoque tient du fait que le cadreur feint d'ignorer qu'il cache quelque chose, ce qui lui donne l'air entendu de celui qui détient un savoir absolu : *je vous montre une vérité aveuglante*. Ainsi soit-il ! Ce n'est plus un *chant d'amour* qui circule, mais la rumeur de la mort. Le spectateur est alors prisonnier comme un lapin ahuri devant les phares d'une voiture.

Comment sortir du cadre quand on filme depuis la prison ? Comment saisir le *point fort* qui permettra l'échappée belle sans perdre de vue le *contre point faible* du lieu où nous nous trouvons, la prison ? Comment mettre en mouvement du temps dans un espace qui le fige inexorablement ? En n'ayant pas peur du *mauvais plan*, celui qui ne mènera peut-être nulle part et qu'on qualifie *a priori* d'utopique. En misant, comme Nietzsche, sur la *volonté de chance*, en sachant accueillir

l'imprévu, en disant « oui » à une image qu'on ne saurait attendre d'aucun scénario, d'aucune intention.

À mi-chemin du travail sur la *Germination de l'utopie*, les détenus m'ont expliqué leur désarroi, leur volonté que je leur fixe un cadre, que je leur indique vers quoi nous nous dirigeons. Cette tourmente apparaît dans l'installation vidéo sous la forme de la métaphore de marins déboussolés en mal d'un cap à tenir. Je n'ai pas cédé. Je suis resté déterminé face à l'indétermination. Nous avons alors fabriqué des échelles en bambou sans commencement ni fin, multicolores, que nous avons suspendues dans des directions multiples : le chemin vaut plus que la destination. C'est lui qui déterminera la forme que prendra notre *île d'Utopia*.

Cette manière de procéder, qui met au cœur du projet l'expérimentation, ne s'appuie pas sur une volonté de destruction des formes cinématographiques ou vidéographiques déjà existantes, mais sur le désir de réévaluer ce qu'est un geste artistique en tant qu'acte de libération. Cela passe par une mise en tension entre ce que l'on croit pouvoir montrer de soi et de son rapport au monde, et ce qui effectivement apparaîtra à l'image. S'échapper du cadre, ce n'est pas chercher à jouir à tout prix, ce n'est pas choisir le chemin le plus court pour atteindre la satisfaction. C'est s'aventurer vers un horizon dont l'une des escales sera inévitablement la déception : *je ne trouve pas ce que je cherche*. Décadrer, c'est gaspiller du temps et de l'énergie. C'est provoquer une émeute intérieure contre les gardiens des stéréotypes. C'est provoquer une crue des sens. Au bout du chemin, on trouve ce qu'on ne cherchait pas. 🗨

Mots pour maux (2005)
de Dominique Comtat

