

LAURA MARIN

MONTRER LA VIE, MONTER DES IMAGES

Devant moi, deux images vidéo qui datent à peu près du même moment : décembre 1989. Ce sont des images à valeur documentaire, prises par des caméras amateur lors des événements qui ont conduit à la chute du communisme en Roumanie. L'une représente une femme grièvement blessée pendant les manifestations qui avaient eu lieu à l'époque dans les rues de Timișoara. On la voit dans une chambre d'hôpital, effondrée sur son lit, entourée de ses proches et d'un groupe de caméramans. Elle pleure. Elle se révolte. Elle réclame « une vie meilleure ».

L'autre image montre un homme debout, au milieu de ses camarades de travail, dans une immense halle industrielle, à Bucarest, le lendemain de l'exécution de Nicolae Ceaușescu. Il raconte les insuffisances de la vie commune, la misère, les contrastes et les conflits entre les formes que prend la vie sous la dictature. Il pleure. Il se révolte. Il acclame la vie nouvelle qui s'annonce avec la fin du tyran.

D'un même geste filmique qui va du plan rapproché au gros plan, les caméras scrutent ces visages en larmes avec une indiscretion bien calculée. Qui sont-ils, cette femme et cet homme ? Sur quoi pleurent-ils ? Comment vivent-ils ? Quelle valeur accordent-ils à la vie ?

On pourrait bien sûr aller plus loin dans la description iconographique de ces images, et chercher à identifier avec plus de précision les personnes, les situations, les idées qu'elles représentent. On s'attacherait alors à ce que racontent les images, à leur capacité de porter le réel, à leur contexte d'origine.

Devant la caméra, la femme blessée se présente par elle-même, tout en s'assurant auprès des caméramans sur la prise d'image et de son. Elle ne tient pas debout, son corps est replié tout entier sur la trop grande souffrance venue de l'intérieur. Quelqu'un l'aide à s'allonger sur le lit. Les yeux clos, le regard noyé dans les larmes, elle expose son impuissance. L'intensité sonore de sa plainte nous saisit, cela nous met dans un état de malaise. La bouche ouverte, la voix brisée dans les sanglots, la femme hurle sa douleur, son désespoir, sa colère. Son visage est défiguré par le cri, sa parole entrecoupée. Devant la caméra, elle se recueille pourtant, et retrouve la capacité de voir, de parler, d'agir. Elle indique son nom (Rodica Farcău) et son métier (travailleuse dans un magasin de produits alimentaires). Elle veut se porter témoin de ce qui s'est passé dans les rues de Timișoara ces jours-là (les combats, les arrestations, les tirs de feu, la terreur du 17/18 décembre 1989). Elle tient encore à remercier les médecins de la Clinique d'Orthopédie où elle était hospitalisée au moment où la caméra prend ces images. Mais elle tient surtout, depuis son impuissance exposée, clouée au lit comme elle l'est, à montrer au monde entier (les images allaient être diffusées à la télévision)

sa détermination à joindre et défendre « la grande révolution ». Elle s'adresse d'abord en son nom propre, puis au nom de sa communauté d'appartenance, et finalement au nom du peuple soulevé pour en finir avec un régime oppressif ayant entraîné le pays dans le désastre. Passant du « je » à « nous », des pleurs sur son corps blessé aux pleurs sur le sort collectif de son peuple, elle formule, portée par une émotion très vive, la revendication d'une « vie meilleure », libre et heureuse. D'une vie, autrement dit, renouvelée dans toutes ses formes : politiques, sociales, économiques, individuelles¹.

Dans l'autre image, l'homme qu'on voit en larmes est animé, lui aussi, par un désir d'émancipation. L'image ne dit cependant rien sur son identité. On ne sait pas qui il est, ce qu'il fait dans la vie. On ne sait pas non plus s'il est sorti manifester dans les rues ou s'il a seulement suivi les actualités de la Révolution à la télé. On sait pourtant qu'il parle à un moment où la victoire était déjà certitude, et qu'il le fait depuis son lieu de travail, une usine, paraît-il, compte tenant du décor industriel, avec une halle à perte de vue et des équipements de construction, dont la profondeur est obstruée par un rassemblement de visages et de corps anonymes, sombres et silencieux – ce sont des ouvriers de l'usine –, que la caméra surprend de près et de face. L'homme qui prend la parole se trouve au cœur de ce rassemblement. Le regard baissé, comme pour fuir la caméra qui s'était fixée sur lui, mais avec une gesticulation forte des bras, il formule l'urgence de reconsidérer la vie. Il le fait indirectement, à travers un inventaire des privations physiques, sociales, affectives, imposées au peuple sous la dictature (vie menée dans la pénurie et la haine générales) qu'il dresse ici avec indignation, et surtout, en opposition au style de vie du dictateur (vie menée dans le faste et la surabondance). Un slogan fort puissant clôt son lamento sur la précarité de la vie – « Vive la Roumanie libre ! » –, qui est aussitôt repris par ses camarades de travail, à la manière d'une anaphore intensive, d'un écho lointain mais fort enthousiaste – « Vive ! » –, tandis que lui se tait et cache son visage dans les mains, les larmes le gagnant à nouveau².

¹ L'image ici en question a été prise par Decebal Dașcău, un des caméramans de la Télévision libre de Timișoara (TVT'89) qui ont filmé pendant les mouvements de protestation contre la dictature. Créée pour assurer la transmission des événements de la révolution, la TVT'89 a été la première télévision libre de Roumanie. Cf. Stefan Both, « Povestea primei televiziuni libere din România » [« L'Histoire de la première télévision libre de Roumanie »], *Adevărul*, 22 décembre 2017, disponible en ligne sur www.adevarul.ro. L'histoire de Rodica Farcău a fait l'objet d'un dossier examiné auprès de la Cour européenne des droits de l'homme. Elle a gagné le procès. La presse locale et nationale en a parlé régulièrement, je ne retiens ici qu'un article-entretien récent, signé par Raluca Pancu, « Divinitatea a vrut ca un om să mă vadă », *PresseOne*, 22 décembre 2017, disponible en ligne sur www.presseone.ro.

² Cette image a été prise par Emilian Urse, cinéaste amateur qui dirigeait à l'époque Stud-Film, le cinéclub qui fonctionnait auprès de la Maison culturelle des étudiants de Bucarest. Le 26 décembre, le lendemain de l'exécution de Nicolae Ceaușescu, Emilian Urse prend sa caméra et se rend, tôt le matin, à l'autre bout de la ville, à l'Usine de 23 Août, pour filmer les hommes et lieux

Au-delà des différences qu'il y a entre ces deux images (différences de lieu et de temps racontés dans l'image, différences de lieu et de temps de l'image, différences enfin de conditions techniques de la prise d'image), la femme et l'homme interviewés, des gens modestes, ayant surgi de l'anonymat du peuple, partagent un même regard critique posé sur la vie des Roumains sous le régime de Nicolae Ceaușescu. Cette vie, ce n'est pas une vie : ils semblent s'accorder sur ce constat douloureux qui les pousse à dénoncer la dépréciation de la vie humaine dans la société totalitaire, les impasses sur les faits du quotidien, les formes de vie vulnérables et précaires auxquelles les êtres humains avaient été réduits. Ils pleurent tous deux sur la disqualification de la vie commune. Leurs voix attestent de la précarité. Mais ils s'engagent tous deux, par cette critique même, dans la possibilité d'une vie autre – meilleure, libre, juste, heureuse, pour le dire avec leurs mots –, que seule la révolution ferait, à leurs yeux, advenir. De leurs larmes et de leurs colères nous retenons ceci : une forme de vie n'est pas donnée, et pas pour toujours, elle se fait autant qu'elle se défait et se refait. En un sens, elle demeure toujours à *faire*, toujours en mouvement, toujours en acte et en promesse d'accomplissement. On entrera alors dans ces images par la question de la vie et du souci de la qualifier.

Vie nue et vie qualifiée

Giorgio Agamben, qui entreprend dans *Homo Sacer* une vaste réflexion sur la tradition politique occidentale à travers le concept de vie, fait une distinction entre la vie « nue » et la vie « qualifiée », c'est-à-dire, entre la vie dans son acception *biologique*, « le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux) », et la vie dans son acception *biographique*, « la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe », « un mode de vie particulier »³. *Biologique* et *biographique*, vie « nue » et vie « qualifiée » ne sauraient pas se situer ici dans la logique d'une opposition insurmontable, Agamben tient ces notions ensemble pour montrer justement leur tension productive. Il n'y a pas d'un côté la vie (le corps biologique) et de l'autre, ses usages et ses attributs (la trajectoire biographique). Dans le dernier livre d'*Homo Sacer*, il parle même d'un inséparable entre la vie et sa forme : « Avec le terme

où, un mois avant, en novembre 1989, on avait préparé la réélection de Nicolae Ceaușescu au XIV^e Congrès du PCR. (Je remercie Emilian Urse de m'avoir fourni ces informations.) Pour aller plus loin dans la biographie d'Emilian Urse et son activité cinématographique, voir Iulia Popovici, « Viața ascunsă a cineaștilor amatori din România » [« La vie cachée des cinéastes amateurs de Roumanie »], *Observator cultural*, 25 octobre 2017, 895, disponible en ligne sur www.observatorcultural.ro, ainsi que les travaux de l'Association nationale des cinéclubs et des réalisateurs amateurs de film de Roumanie (ANCR), disponibles en ligne sur www.cineama.ro.

³ Giorgio Agamben, « Le pouvoir souverain et la vie nue » [1997]. Trad. fr. Marilène Raiola, in *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, pp. 7-171 (p. 11 pour les citations).

forme-de-vie [...] nous entendons une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie où il n'est jamais possible d'isoler et de maintenir à part quelque chose comme une vie nue »⁴. Et il ajoute toute de suite : « Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il en va du fait de vivre lui-même et pour laquelle, dans le cours de sa vie, il en va d'abord de sa manière de vivre. [...] Elle définit une vie – la vie humaine – dont les manières, les actes, le déroulement ne sont jamais de simples *faits*, mais sont d'abord et toujours des *possibilités* de vie, d'abord et toujours en puissance. » La vie serait donc à envisager dans sa composante dynamique, dans ce qui en elle s'engage toujours dans la création de formes habitables, et se tient dans ce processus. L'idée de définir la vie par sa forme, son style, ses modalités, par son « comment »⁵, dirait Marielle Macé, me permettra ici de repenser la notion de précarité et d'avancer dans mon propos.

Devant les caméras qui scrutent leurs visages en larmes, la jeune femme et le jeune homme font une évaluation effective des vies qu'ils vivent, et cette évaluation nourrit en eux la colère. Ils qualifient ces vies, et plus généralement, la vie sous la dictature de Nicolae Ceaușescu, allant de disqualification en disqualification, jusqu'au point de rendre inopérable une distinction entre précarité « sociale » et précarité « vitale »⁶. L'une disparaît dans l'autre, au risque redouté par les deux de la régression vers la vie nue et l'évanouissement ultime. Ils pleurent et se révoltent parce que ces vies dont on a maltraité, mutilé, confisqué le « comment » n'entrent pas ou n'entrent plus dans les formes toujours plus révolutionnaires (et toujours plus aliénantes) imposées par le *Conducător* abusif. Ils pleurent et se révoltent publiquement, devant les autres (ceux qui les entourent au moment où les caméras les prennent en image) et devant nous (qui regardons dans un présent toujours réitéré ces images), mais s'ils le font avec autant d'ardeur et de vigueur, c'est parce qu'en eux la vie est *malgré tout* valorisée, donc « qualifiée », et digne par conséquent d'être préservée, protégée, investie,

⁴ Giorgio Agamben, « L'Usage des corps » [2015]. Traduction de Joël Gayraud, in *Homo sacer. L'intégrale*, pp. 1053-1340 (p. 1265 pour la citation).

⁵ « La vie qualifiée, c'est la vie "telle ou telle" : celle-ci et pas une autre, une vie qui est descriptible, racontable, qui a un aspect et une valeur, qui tient à un "comment", où le "comment" importe au plus haut point, où le "comment" est même définitoire des enjeux du vivre. Il s'agit d'une vie dont le sens est tout entier contenu dans "son mode", dans ses formes, dans son style. » (Marielle Macé, « Formes littéraires, formes de vie », *Les Temps modernes*, 2013, 672, pp. 222-231 (p. 230 pour la citation). Voir aussi, du même auteur, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

⁶ C'est Guillaume le Blanc qui introduit et rend opérationnelle une distinction entre le régime ontologique (qui s'apparente à la vie au sens biologique) et le régime sociologique (qui s'apparente à la vie au sens biographique) de la précarité. Cf. *Vies ordinaires, vie précaires*, Paris, Seuil, 2007 (notamment le chapitre intitulé « L'expérience de la précarité », pp. 67-111). Voir aussi Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Traduction de Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.

réinvestie dans la construction d'une autre forme de vie, plus adaptée et plus adéquate.

« Quand des personnes se retrouvent pour manifester contre les conditions de vie induites par la précarité, elles agissent performativement », affirme Judith Butler, qui établit dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* un lien très net et très précis entre précarité et performativité⁷. Agir *performativement*, cela reviendrait à dire transformer la précarité « dans la vie de l'action et de la pensée », et apporter par cette transformation « quelque chose de neuf dans le monde »⁸. Quelque chose de neuf qui traduirait ici une autre *possibilité* de vie, au sens où Agamben emploie ce terme. Mais quelle possibilité, précisément ? On ne saura pas la nommer, ni décrire, et encore moins la juger. Les images ne disent rien là-dessus. Elles accueillent seulement le fort désir de vie nouvelle d'une femme et d'un homme qui s'en prennent à ce qui fait la précarité de leur forme de vie. Ils performant bien sûr par leurs larmes, leurs gestes, leurs mots, leurs colères⁹, mais toutes ces modalités du corps vivant, par lesquelles s'expriment les insuffisances et la vulnérabilité de la vie, se laisseraient-elles si facilement transformer en actions et en pensées claires, et même plus : engagées ? Agir *performativement* relève ici d'une ambiguïté de sens qu'on ne peut pas ne pas remarquer quand on regarde ces deux images : les larmes, les gestes, les mots et les colères de cette femme et cet homme s'investissent en même temps du côté de la performance théâtrale (ils jouent un peu devant la caméra comme les comédiens sur la scène) et du côté du performatif politique (ils s'engagent réellement dans un projet de vie nouvelle).

Prendre la vie en charge par un montage d'images

Parler de vie et du souci de la qualifier me conduit ici à accorder plus d'attention à la dimension performative des images. Il y a, nous avons vu, une performativité à l'œuvre *dans* les images, dans ce qu'elles représentent : une femme et un homme qui se révoltent contre un mode de vie qu'ils jugent précaire,

⁷ Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Traduction et préface de Martin Rueff, Paris, Payot, 2014, p. 86 : « [D]ans de tels moments, poursuit-elle, la performativité de la politique émerge des conditions de la précarité, et en opposition politique à cette précarité » (p. 87). Voir aussi, du même auteur, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Traduction de Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2015.

⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁹ Selon Judith Butler, la performativité se déploie non seulement à travers les formes de la parole verbale, mais aussi à travers d'autres moyens : le geste, la posture, la façon de se mouvoir, le son, l'image, etc. « La manière que nous avons de nous retrouver dans la rue, de chanter, de prononcer des slogans, ou même de rester en silence, peut bien être, est même une dimension performative de la politique, elle permet de situer la parole comme un acte corporel parmi d'autres. Il est clair que les corps agissent quand ils parlent, mais la parole n'est certes pas la seule manière que les corps ont d'agir – et certainement pas la seule manière dont ils agissent politiquement » (*Ibidem*, pp. 85-86).

et qui donnent voix, dans leur révolte, à un désir collectif de *vita nova*¹⁰. Pour nous faire voir et entendre ce désir, ils performent, avec un mot de Judith Butler *politiquement* (par leurs mots, leurs larmes, leurs gestes, leurs colères).

Mais il y a aussi une performativité *des* images elles-mêmes, car ces images, comme toute image, sont bien plus que ce qu'elles représentent. Elles entretiennent une multiplicité de rapports avec tout ce qu'elles ne sont pas. Elles sont, pour ainsi dire, toujours *en puissance*. Elles circulent, sont prises dans la logique de la répétition, s'insèrent dans un nouveau milieu, changent d'usage et de contexte de réalisation, de sens et de signification. Bref, elles « performent »¹¹. Il n'y aurait pas de moyen meilleur pour montrer ces images que de les revoir, de les reconsidérer, de les re-placer dans un tout autre contexte que leur contexte d'origine.

Quelques années après avoir été prises au vif des événements du décembre 1989, dans des conditions de cadrage et d'éclairage impropres, ces images vidéo amateur ont participé toutes deux à un travail de composition visuelle qui a donné une des plus belles et des plus appréciées réflexions artistiques sur le rôle des images dans la construction de l'histoire. Harun Farocki et Andrei Ujică les reprennent pour en créer le prologue et l'épilogue du film qu'ils ont réalisé ensemble en 1992 : *Videogramme einer Revolution*¹². Disparates dans leur point de départ, ces deux images – deux plans-séquences, diraient les spécialistes du cinéma – agissent dès lors ensemble. Elles encadrent ici une histoire en images de la Révolution roumaine de 1989 : on y voit un peuple qui se met en mouvement par des gestes et des actions (des foules qui s'agitent, des bras qui se lèvent, des yeux qui regardent, des bouches qui s'exclament), par des émotions et des désirs

¹⁰ J'emprunte cette formule à Roland Barthes qui place *La préparation du roman* sous le signe d'une vie nouvelle, d'un nouveau « programme » de vie, mais où « changer de vie » ne saurait être séparé d'un « changer d'écriture ». Cf. Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980*. Édité par Nathalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015. Pour aller plus loin dans la question de la *vita nova*, voir le volume collectif dirigé par Mariel Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita Nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016.

¹¹ « [L]es images ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Les images circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en en mot, elles “performent” » (Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 15-25 (p. 18 pour la citation).

¹² Bâti d'un bout à l'autre sur un montage d'images d'archive provenant de sources différentes (images officielles de la télévision nationale, images des journalistes et des télévisions étrangers, images amateur), *Videogramme einer Revolution* [*Vidéogrammes d'une révolution*] retrace l'histoire de la Révolution roumaine de 1989, du dernier discours de Nicolae Ceaușescu (prononcé le 21 décembre) au premier reportage télévisé de son procès (diffusé le 25 décembre). La restitution de l'histoire dans le travail des images chez Harun Farocki a fait l'objet d'une passionnante étude de Georges Didi-Huberman. Cf. « Ouvrir le temps, armer les yeux. Montage, histoire, restitution », in *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minit, 2010, pp. 71-195.

(indignation, lamentation, colère, joie, exaltation, désir d'émancipation), mais aussi, et surtout, par des images proliférantes¹³. Mais elles ouvrent aussi – par leur double capacité performative (passage à l'acte politique *dans* l'image, passage à l'acte artistique *de* l'image) – une autre perspective dans l'analyse du film, sensible plutôt à la façon dont le montage d'images prend ici en charge l'idée d'une vie qui se débat entre ses formes.

Dans ses amples démarches interprétatives, la réception des *Vidéogrammes*, journalistique comme académique, a souvent ignoré ou délibérément laissé de côté ce qui se passe dans ces marges visuelles qui encadrent le film, et qu'on appelle, avec des mots qui nous viennent du vocabulaire de l'art dramatique, « prologue » et « épilogue »¹⁴. Ces marges sont faites d'images à leur tour marginales – on a affaire à des images amateur, prises dans des conditions historiques et techniques impropres. Elles mettent le spectateur du film front à front avec une femme (dans le prologue) et un homme (dans l'épilogue) en larmes, soulevés par la colère devant une forme de vie qui réclame justice. Le rôle de ces marges ici ? Orienter, bien entendu, le regard. Lui apprendre – c'est mon hypothèse – à distinguer entre les différentes manières dont les images s'engagent pour le réel.

On sait que *Vidéogrammes* est un essai cinématographique fait d'images d'archive dont l'authenticité, la pertinence et le rapport au réel – plus précisément, à « un certain réel »¹⁵ – sont incontestables. Chacune de ces images témoigne du même événement – la Révolution roumaine de 1989 –, de ses faits, ses actes, ses personnes, son effervescence et son efficacité visuelles. Mais prises dans leur articulation¹⁶, dans ce travail complexe qu'est le montage d'images d'archive¹⁷,

¹³ Sur le caractère visuel de la révolution roumaine, voir Konrad Petrovsky, Ovidiu Țichendeleanu (dir.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor* [La Révolution roumaine télévisée. Contribution à l'histoire culturelle des médias], Cluj, Idea Design & Print, 2009.

¹⁴ Elle s'est intéressée tantôt à la visée historique du film et à l'écriture visuelle de l'histoire, tantôt à la visée critique et poétique du montage et à ce que le travail des images et le dispositif visuel font à l'histoire. Pour s'orienter dans la question je renvoie, entre autres, à Adrien Genouët, « Visualité de l'histoire », in *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica, disponible en ligne sur www.mainnegative.com ; Andrei Gorzo, *Videogramme dintr-o revoluție. Harun Farocki și Andrei Ujică. Un studiu critic* [Vidéogrammes d'une révolution. Harun Farocki et Andrei Ujică. Une étude critique], Bucarest, LiterNet, 2016 ; Jeremy Hamers, « Videogramme einer Revolution : le dispositif farockien retourné », *Cahier Louis-Lumière*, Paris, ENS Louis Lumière, 2006, 10 (« Les dispositifs »), pp. 118-125 ; Eva Kernbauer, « Establishing Belief : Harun Farocki and Andrej Ujica, *Videograms of a Revolution* », *Grey Room*, 2010, 41, pp. 72-87.

¹⁵ Il est question ici du champ de vision et du cadre de visibilité, de ce que l'œil-caméra découpe dans le visible par la décision de celui qui manie la caméra pendant la prise des images. Cf. Christian Delage, André Gunthert, Vincent Guigueno, *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2007.

¹⁶ Sur la définition du montage comme articulation, voir Jonathan Degenève et Sylvain Santi (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014.

s'engagent-elles toujours pour le même aspect du réel ? Dans le paradigme des genres cinématographiques, on a l'habitude de situer *Vidéogrammes* parmi les films documentaires. Or le documentaire, qui pose non seulement un problème d'univers de référence mais aussi un problème de modalités discursives¹⁸, n'est pas à confondre avec le témoignage. Marielle Macé fait une distinction juste et convaincante entre ces deux catégories qui ne se rapportent pas, pour elle, au même « grain » de réel :

On témoigne d'événements, de faits, d'histoires, mais on documente des formes de vie. On témoigne de quelque chose qui survient, mais on documente quelque chose qui persiste, circule, se perd, se transforme, revient : des gestes, de régimes d'existence et de relations, des habitudes, des habitats, des modes de l'exister. On témoigne de l'homme de l'événement, soumis à la brûlure des événements, acteur des événements ou brisé par eux ; mais on documente *l'homme des manières*, sujet non d'une histoire mais de modalités du vivre, c'est-à-dire de singularités collectives, de ce qu'Agamben a appelé des « manières impropres ». [...] Sur la scène du jugement, le témoignage fait comparaître des actes et des personnes (et des armées, et des nations) ; sur la scène du jugement, le documentaire fait comparaître des formes de vie et ceux qu'elles rassemblent ou qu'elles divisent, ceux qui les habitent ou qu'elles quittent. L'affaire éthique et politique du témoignage est la mémoire, l'histoire, l'oubli ; celle du documentaire est *la vie qualifiée*, c'est-à-dire la vie qui « se débat », dans sa multitude, dans le déploiement conscient de cette multitude. [...] [L]e documentaire est ce qui engage sa propre forme dans une attention au formel de la vie et à ce qui, de la vie et pour elle, s'en dégage¹⁹.

Vidéogrammes serait dès lors à regarder (voir et comprendre) en ce sens particulier du documentaire, où l'intention documentaire et l'engagement du style ne se contestent pas (ou ne se contestent plus) réciproquement. On parlera alors d'un film-essai qui non seulement réfléchit (sur) la « visualité de l'histoire »²⁰ à un moment où sur le plan général de l'histoire des peuples se soulèvent contre des formes d'organisation et de gouvernement jugées trop rigides et impropres²¹, mais qui fait en même temps émerger quelque chose d'un régime d'existence, d'un

¹⁷ Andrei Ujică appelle ailleurs ce genre de travail « cinéma syntaxique » (cf. l'entretien avec Andrei Ujică réalisé par Stéphanie Louis, Alina Popescu pour le magazine du Jeu de Paume, Paris, publié le 28 juin 2011 sur lemagazine.jeudepaume.org). Pour une étude ample et rigoureuse des problématiques suscitées par le film de montage d'images d'archive, voir Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Trad. fr. de Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.

¹⁸ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 2000 ; François Niney, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

¹⁹ Marielle Macé, *Styles*, pp. 310-312.

²⁰ Adrien Genoudet, « Visualité de l'histoire dans *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica ».

²¹ Voir à ce sujet, Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard – Jeu de Paume, 2016.

mode de vie qui exige d'être pris en considération et soumis à une évaluation critique. Cette exigence s'impose ici avec une telle insistance, qu'on ne peut pas ignorer, ni minimiser son importance. Elle est formulée dès le départ, dans le plan-séquence du prologue, puis reformulée à la fin, dans le plan-séquence de l'épilogue, par le choix que font Harun Farocki et Andrei Ujică pour des images qui portent en elles une belle promesse de vie nouvelle. Ce choix artistique n'est ni aléatoire, ni gratuit. Il engage les deux cinéastes dans la création d'une forme filmique apte à prendre en charge et l'histoire, et le conflit qu'il y a entre les modalités du vivre à une époque où la vie est réglée, normée, contrôlée par un dispositif de pouvoir qui a bafoué les droits de l'homme et apporté une détérioration générale de la vie au nom d'un projet révolutionnaire de vie : le projet communiste. Or, cette forme filmique est le résultat d'un travail de montage qui montre ici l'échec du projet communiste, et avec cet échec, une vie disqualifiée, dégradée dans toutes ses formes (politiques, sociales, individuelles), régressant à l'état de vie nue. Le pouvoir ayant perdu le contrôle sur les institutions publiques et le peuple, perd aussi la caméra et l'image, et les nombreux yeux-caméra (plus ou moins amateurs) qui documentent dès lors la vie s'accordent tous à rendre visible ce que le discours officiel ne voyait pas ou ne voulait pas rendre visible : la précarité de la vie, les tensions, les contradictions, les conflits, tout ce qui allait conduire le peuple à se soulever contre son gouvernement.

Mais pour qu'on puisse voir les gens se soulever, donc « performer » pour entrer dans une *vita nova*, il faut que les formes elles-mêmes – les images mises en mouvement par le montage – performant d'abord. Et elles le font, tout en prenant un développement nouveau, ici, rebondissant, ailleurs, sur un projet d'artiste qui prend différemment en charge les modalités de traiter l'apparaître et les formes du vivre de la même époque²².

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, « Le pouvoir souverain et la vie nue » [1997]. Traduction de Marilène Raiola, in *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, pp. 7-171.

AGAMBEN, Giorgio, « L'Usage des corps » [2015]. Traduction de Joël Gayraud, in *Homo sacer. L'intégrale*, pp. 1053-1340.

²² Dix-huit ans après *Vidéogrammes d'une révolution*, en 2010, paraît *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*, un film réalisé par Andrei Ujică selon le même principe, mais où le montage d'images d'archive montre le contraire : une forme de vie (politique, économique, sociale, individuelle) qui semble réussir son programme révolutionnaire. Andrei Ujică travaille ici avec des images de propagande officielle du régime Ceaușescu, qu'il démonte et remonte dans le but de retracer la vie de cette figure politique, tout en adoptant la perspective du Conducător triomphant dans la mise en place de son monumental projet de *vita nova*. La qualification de la vie peut donc changer selon le dispositif de regard qui la fait apparaître. Ici, le pouvoir, ayant encore le contrôle, a également la caméra et l'image, et la vie qu'il donne à voir est forcément la meilleure et la plus réussie.

- BARTHES, Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980*. Édité par Nathalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.
- BARTHOLEYNS, Gil, GOLSENNE, Thomas, « Une théorie des actes d'image », in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 15-25.
- LE BLANC, Guillaume, *Vies ordinaires, vie précaires*, Paris, Seuil, 2007.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Traduction de Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.
- BUTLER, Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Trad. fr. de Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.
- BUTLER, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Traduction et préface de Martin Rueff, Paris, Payot, 2014.
- BUTLER, Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Traduction de Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2015.
- DEGENÈVE, Jonathan, Sylvain SANTI (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014.
- DELAGE, Christian, André GUNTHER, Vincent GUIGUENO, *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Ouvrir le temps, armer les yeux. Montage, histoire, restitution », in *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minit, 2010, pp. 71-195.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Soulèvements*, Paris, Gallimard – Jeu de Paume, 2016.
- FAROCKI, Harun, Andrei UJICA, *Videogramme einer Revolution [Vidéogrammes d'une révolution]*, 1992, DVD.
- GENOUDET, Adrien, « Visuelité de l'histoire dans *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica », disponible en ligne sur www.mainnegative.com
- GIL, Mariel, Frédéric WORMS (dir.), *La Vita Nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016.
- GORZO, Andrei, *Videogramme dintr-o revoluție. Harun Farocki și Andrei Ujică. Un studiu critic [Vidéogrammes d'une révolution. Harun Farocki et Andrei Ujică. Une étude critique]*, Bucarest, LiterNet, 2016.
- HAMERS, Jeremy, « *Videogramme einer Revolution: le dispositif farockien retourné* », *Cahier Louis-Lumière*, Paris, ENS Louis Lumière, 2006, 10 (« Les dispositifs »), pp. 118-125.
- KERNBAUER, Eva, « Establishing Belief : Harun Farocki and Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution* », *Grey Room*, 2010, 41, pp. 72-87.
- MACÉ, Marielle, « Formes littéraires, formes de vie », *Les Temps modernes*, 2013, 672, pp. 222-231.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 2000.
- NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PETROVSZKY, Konrad, Ovidiu ȚICHENDELEANU (dir.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor [La Révolution roumaine télévisée. Contribution à l'histoire culturelle des médias]*, Cluj, Idea Design & Print, 2009.
- UJICĂ, Andrei, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu [L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu]*, 2010, DVD.

RECORDED LIVES, MOUNTED IMAGES

(Abstract)

In 1992, film directors Harun Farocki and Andrei Ujică make exclusive use of found footage for their production *Videograms of a Revolution*, a documentary film about the 1989 Romanian Revolution. For the opening and closing sequences, respectively, they have chosen two amateur video recordings of a woman and a man weeping before the cameras and claiming the right to a better future. Apart from their authenticity, pertinence, and testimonial value, those images are also recordings of a certain mode of existence in a society where life was regulated and controlled by a state apparatus whose actions and abuses were justified in light of a revolutionary program designed to result in a new way of life. Building upon Giorgio Agamben's definition of life by means of its qualities and forms, the present essay argues for a reevaluation of Guillaume le Blanc's notion of "precarious life". What are those two images saying about the precariousness of life under Communism? How does this relate to the characters' agency (with reference to Judith Butler's political performativity), to the transformation of the tears and fury of an entire community into the impetus of revolution? What are those sequences saying about the performativity of images as such, given that the *Videograms*, by displacing the amateur footage from the context of the personal or institutional archive to the field of artistic creation, can be viewed not only as a film about the visibility of history, but also as a film about the conflicting ways of qualifying life (Marielle Macé)?

Keywords: Precarious Life, *Vita Nova*, Performativity, Image, *Videograms of a Revolution*.

FORME DE VIAȚĂ, PRACTICI DE MONTAJ

(Rezumat)

În 1992, cineasții Harun Farocki și Andrei Ujică realizează, folosindu-se doar de imagini de arhivă, un film despre Revoluția română din 1989, intitulat *Videograme dintr-o revoluție*. În prologul și epilogul filmului, ei optează pentru două imagini video amator în care vedem o femeie și un bărbat plângând și pledând în fața camerelor de filmat pentru o viață mai bună. Dincolo de autenticitatea, relevanța și funcția lor testimonială, aceste imagini documentează un regim de existență și un fel de a trăi într-o perioadă în care viața este reglată, normată, controlată de un dispozitiv de putere care își justifică actele și abuzurile prin punerea în aplicare a unui program revoluționar de viață nouă. Ideea de a defini viața prin calitățile, felurile, formele sale (Giorgio Agamben), permite în articolul de față o reconsiderare a noțiunii de „viață precară” (Guillaume le Blanc). Ce spun aceste două imagini despre precaritatea vieții în comunism? Ce spun ele despre relația dintre precaritatea vieții în comunism și performativitatea politică (Judith Butler) a subiecților lor, adică despre cum lacrimile și furia unei colectivități fac revoluție? Ce spun ele despre performativitatea imaginilor, care, părăsind un context (arhiva instituțională sau privată) pentru un altul (creația artistică), fac din *Videograme* nu doar un film despre vizualitatea istoriei, ci și unul despre conflictul dintre diferitele modalități de a califica viața (Marielle Macé)?

Cuvinte-cheie: viață precară, *vita nova*, performativitate, imagine, *Videograme dintr-o Revoluție*.