

En ouverture de *Peur révérence terreur*, Carlo Ginzburg prévient :

Je parlerai de terreur et non de terrorisme. Je ne crois pas que le mot « terrorisme » puisse nous aider à comprendre les événements sanglants auxquels on l'applique aujourd'hui. La terreur n'est pas moins actuelle que le terrorisme, mais je ne parlerai pas de l'actualité. Il faut parfois tenter de se soustraire au bruit, au bruit incessant des nouvelles qui nous arrivent de tous côtés.

Tout en étant en accord avec cette nécessité de « se soustraire au bruit », et Dieu sait si en cette fin de mars 2016 il n'en manque pas, je crois qu'il y a des moments, des circonstances qui appellent et peut-être exigent une intervention publique sur l'actualité la plus vive. Je sais bien que la distance évoquée par Carlo Ginzburg caractérise, entre autres, sa méthode historique ; je sais aussi, pour l'avoir filmé, qu'il est tout à fait capable d'intervenir sur un sujet brûlant, comme il l'a fait dans *Le Juge et l'Historien*, à propos du procès d'Adriano Sofri, travail qu'il a repris dix ans plus tard, en 2000, dans le film que nous avons fait ensemble, *L'Affaire Sofri* : le « cas Sofri » n'était toujours pas réglé, les procès et contre-procès s'enchaînaient dans une sorte d'actualité sans fin. S'oppose à cet étirement du temps dans la justice italienne l'accélération brutale, de nos jours, du temps de la terreur. L'irruption sur cette scène de Daech, et son choix d'amplifier la terreur en filmant et diffusant aussitôt dans le monde entier les images de tueries implacablement mises en scène ne peut manquer

d'interroger de façon pressante ce qui nous intéresse du destin des images aujourd'hui.

Quelques mois après les attentats de Paris de janvier 2015, l'historien Patrick Boucheron et l'écrivain Mathieu Riboulet font paraître *Prendre dates*, où sont décrits avec précision et puissance les chemins et les temps des attentats. Cet état des lieux m'a incité à ne pas trop attendre pour tenter de saisir cette chose encore stupéfiante pour moi, cinéphile, qu'il y avait, l'un de ces jours-là, le 9 janvier, une caméra en marche attachée au corps de l'un des tueurs, et qu'ainsi il y a eu des morts filmés au nom de Daech. J'ai donc essayé de comprendre cette extravagance et ce qui, en elle, porte atteinte à la beauté comme à la dignité du geste cinématographique.

Des paramètres fondamentaux du cinéma

Bien conscient de la faiblesse des descriptions interposées entre le regard et la chose vue, je voudrais donner quelques exemples de ce que sont depuis plusieurs années les clips de Daech, l'autoproclamé « État islamique ». Il y en a des milliers, je ne les ai bien sûr pas tous vus. Les bourreaux de Daech filment leurs tueries (à la kalachnikov, au revolver, à la grenade, au couteau...). Ces films assez brefs sont montés, mixés et habillés de génériques, musiques et cartons ; ils sont aussitôt mis en ligne, on les trouve sur YouTube, comme sur la plupart des télévisions arabophones. Il arrive aussi qu'ils soient montrés sur les écrans des télévisions américaines et européennes, mais alors censurés quand apparaît le *moment fatal*, un cache noir dissimulant les images de gorges ouvertes.

Une mise au point est ici nécessaire : j'appelle « 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...). Les clips produits par Al-Hayat Media Center (Daech) héritent des paramètres fondamentaux de la prise de

vue cinématographique – cadrer + enregistrer + montrer –, tels que les ont définis les « vues » des frères Lumière, mais ils n'en héritent que pour en forger une arme de terreur massive. Telle est la conception du cinéma qu'ont les tueurs de Daech : un *cinéma de propagande*, que ce soit pour effrayer les spectateurs (musulmans comme non musulmans) ou pour exalter les merveilles de la vie selon la charia dans les villes et territoires conquis. Paradis ici, enfer là.

Ces clips, rien n'empêche de refuser de les voir. Rien n'empêche non plus qu'ils soient visibles et vus. Le marché des images ne renonce pas à les montrer, obliérées d'un bandeau noir, ou pas, tant la doxa du marché des images est en effet *que tout soit montrable et tout visible*. Le refus de voir est en revanche la liberté du spectateur. Nombre de mes amis ne veulent pas, n'ont pas voulu se « salir les yeux » (Roberto Rossellini) à voir ces productions. Choix que je comprends, même si ce n'est pas le mien. Je pense au contraire qu'il est nécessaire de voir de ses yeux un ou plusieurs de ces petits films, de supporter les images de la mort violente donnée par un bourreau et relancées par un écran, non seulement pour constater que l'ignominie des montreurs d'images peut aller au-delà de l'abjection (et ce n'est pas un enseignement inutile), mais, je ne le cache pas, dans l'espoir de *sauver* le cinéma de ce qui le salit, condensable dans la formule du *tout visible*. Le cinéma cache autant qu'il montre. Il n'a que faire du « tout », puisque le cadre est d'emblée limité à ne capter qu'un segment du visible. Il n'y a donc pas que les grands cinéastes, les grands artistes, qui portent la responsabilité de ne pas faire des films qui soient les poubelles du visible présent ; tous les « amateurs », tous ceux qui avec leur téléphone ou une petite caméra « font des images » et filment le monde autour d'eux sont comptables, eux aussi, de l'état du visible configuré par le cinéma.

L'ensemble des *images du monde* existe donc sous deux formes : *cadrées* ou *non cadrées*. Lors d'un match de football,

par exemple, c'est tout autre chose de le voir « en direct » dans un stade, où mon regard a toute liberté de « cadrer » ce qu'il veut (« cadrer » n'étant ici qu'une approximation dans la mesure où le champ visuel humain n'est pas cadré et peut flotter autour de 180 degrés) que de le voir retransmis à la télévision, où il est inexorablement cadré. Dans un cas, non cadré, on est dans le spectacle; dans l'autre cas, cadré, on est au cinéma. Si on regarde sans véritablement cadrer, il est impossible de filmer sans cadrer. Le cadre n'est pas une coquetterie ni une enjolivure (comme pourrait l'être l'encadrement d'une peinture), il est la condition même de la prise de vues : si la mécanique de la caméra (numérique ou non) n'immobilisait pas la pellicule ou n'arrêtait pas l'enregistrement magnétique 17, 18, 24 ou 25 fois par seconde pour laisser passer la lumière du monde par la « fenêtre », le *cadre* choisi selon le format désiré, aucune image n'apparaîtrait, aucun enregistrement ne serait possible; sans cela, rien sur la pellicule ou dans la carte-mémoire que le filage continu d'une suite de traces ne représentant rien de précis¹. L'arrêt une fraction de seconde *dans le cadre* est nécessaire pour que l'image formée sur la lentille optique soit *enregistrée*. C'est comme en photographie, mais pour un temps de pose plus long : environ 1/50^e de seconde, qui revient tel qu'en lui-même tout le long de la bande filmique ou de la carte numérique. Par là, l'inscription dans un cadre, le déroulement dans une durée, les clips de Daech relèvent bien de *l'ensemble cinéma*. Cela me choque, bouscule ce qui me reste de ma jeune cinéphilie, mais c'est un fait. Sauf à se perdre dans des définitions vaseuses, il convient de ramener ce qui s'est appelé cinéma, c'est-à-dire le Cinématographe Lumière, à ses paramètres fondamentaux : il faut une lentille pour

1. Étienne-Jules Marey s'est livré à cette expérience. Il laissa filer la bande, sans l'arrêter : le cadre avait disparu et rien n'était plus identifiable dans les traînées d'ombre sur le papier photographique.

former une image, il faut un cadre pour limiter cette image au format choisi, un moteur pour assurer la régularité du défilement ; il faut enfin un projecteur et un écran pour rendre cette image visible.

La partition que je propose entre visible cadré et visible non cadré apporte une réponse aux mille questions posées aujourd'hui par la circulation générale des images. La prolifération des écrans – une grande première anthropologique – assure la généralisation du principe du cadre, avec son corollaire, le *hors-cadre*, ou *hors-champ*. Cadrer signifie toujours cacher, puisque tout élément du visible qui n'est pas dans le cadre devient invisible. Cadrer un pan du visible a pour conséquence immédiate d'occulter tout ce qui, du champ visuel ordinaire, n'est pas capturé par le cadre. C'est l'impossible du spectacle : le hors-champ n'y est qu'un « hors-vue ». Au cinéma, tout ce non-visible qui borde le champ agit sur lui, présence latente, rôle secret ; le hors-champ joue comme une réserve d'espace et de temps qui pourrait être consommée, ou non ; comme un contexte spatio-temporel qui pourrait apparaître, ou non ; comme un « reste » narratif qui pourrait être exploré, ou non.

On ne sait ni leur nom ni leur faute

Un prisonnier, vêtu de la fameuse combinaison orange, référence aux détenus de Guantanamo, est avec trois autres hommes enfermé dans une voiture. Au premier plan, l'épaule d'un de ces hommes en noir qui font office de bourreau, il pointe un lance-roquettes sur la voiture que nous voyons se détacher de la brousse. Il tire, le véhicule explose avec ses occupants.

Des hommes en noir escortent une dizaine d'hommes orange au bord d'une plage. Ils avancent, les pieds dans l'eau. Un ordre les fait s'arrêter. Nous voyons alors surgir du hors-champ une dizaine de tueurs en tenue tachetée sable et