

Allocution de soutenance de thèse

Thèse soutenue le 15 novembre 2017 à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, devant un jury composé d'Antoine de Baecque (Cinéma, Ens Ulm), Christa Blümlinger (Cinéma, Paris VIII), Corinne Maury (Cinéma, Toulouse Jean Jaurès), Judith Revel (Philosophie, Paris X) et Dork Zabunyan (Cinéma, Paris VIII).

Mesdames et messieurs les membres du jury, chère Judith Revel, chère Corinne Maury, cher Antoine de Baecque, cher Dork Zabunyan, Liebe Christa Blümlinger,

Ce n'est pas sans émotion que je présente aujourd'hui devant vous le fruit d'un travail amorcé il y a près de cinq ans. En 2012, je terminais à l'EHESS un mémoire consacré aux figures du peuple dans certains documentaires de Wang Bing et de Pedro Costa, à travers lesquels j'avais cru discerner le récit d'une relève du prolétariat par ceux que Marx appelait les lumpenprolétaires. Cette recherche faisait suite à deux autres travaux de maîtrise axés autour des écrits de Gilles Deleuze. Le premier y avait cherché le modèle d'une histoire du cinéma empruntant ses cadres à l'archéologie foucauldienne, pour penser les régimes d'images à la manière dont celle-ci définissait les strates épistémiques. Le second, dirigé par Dork Zabunyan, portait sur l'adaptation de textes philosophiques au cinéma, et s'appuyait sur la théorie deleuzienne des interférences pour penser la communauté problématique dans laquelle se rencontrent philosophes et cinéastes. Je crois que ma thèse est née de la bouture de ces trois pousses. Elle a entendu appliquer les outils extraits du texte deleuzien au sujet découpé à travers les films contemporains. Son vœu, à l'origine, était d'élargir aux cadres de l'époque les hypothèses d'abord élaborées à partir d'un corpus restreint, en cherchant ailleurs l'écho des figures que j'y avais repérées et avec l'espoir qu'un assemblage de singularités permettrait de décalquer la configuration qui les articule. Le projet était de transformer un puzzle troué en un portrait-robot, en puisant chez Deleuze les instruments d'une extrapolation légitime.

Le philosophe se prêtait d'autant mieux à une telle opération qu'il avait lui-même largement concouru à façonner le discours contemporain sur le peuple. Les pages fameuses que *L'image-temps* réserve au « peuple qui manque » sont si envoûtantes que la formule a rencontré un succès plus durable que sa pertinence. Son énoncé date de 1985 et avait déjà à l'époque une valeur essentiellement rétrospective. Deleuze y voyait une hantise propre au cinéma de l'après-guerre et des luttes décoloniales ; pour lui, ce peuple faisant défaut relevait à la fois du trauma et de la prophétie. D'un côté, son manquement constitutif s'enracinait dans le deuil du peuple classique phagocyté par le fascisme. De l'autre, son existence en attente dotait l'art d'une vocation fabulatrice en vertu laquelle il devait chanter la naissance du peuple à venir. Il était donc solidaire d'événements dont l'écho s'est affaibli maintenant que d'autres fracas leur ont succédé.

Ce qui hante le cinéma contemporain, c'est peut-être moins les marionnettes totalitaires de Leni Riefenstahl que les corps meurtris des migrants voués à une précarité hyperbolique, de même que le peuple en transe de Glauber Rocha ou de Jean Rouch s'est retiré devant d'autres scènes d'énonciation collective. Pour reprendre une formule chère à Deleuze, les problèmes ont changé, et le peuple a muté en conséquence. Au congé que lui avait donné le philosophe a succédé un retour en grâce dont l'effet est sensible dans bien des textes contemporains, de Pierre Rosanvallon et Jacques Rancière à, plus récemment, Judith Butler ou Georges Didi-Huberman. Cette insistance conceptuelle est elle-même fonction d'une inquiétude plus large. Comme tout objet de recherche, le peuple est atmosphérique avant d'être académique, et la spéculation à son endroit vient du fait qu'il est reparti à la hausse sur la bourse des valeurs politiques. Entre l'anxiété des écrits qui s'effarouchent face à un « populisme » supposé cancéreux et l'enthousiasme récent pour les travaux de Chantal Mouffe et d'Ernesto Laclau, tout porte à croire que le peuple hante les pages autant qu'il occupe les places.

Cela explique aussi le manque d'originalité dont fait preuve l'intitulé de cette thèse. Je dois reconnaître qu'il contrevient légèrement aux impératifs universitaires que sont la recherche d'un objet rare et la formulation d'un problème inédit. De toute évidence, les miens sont aussi anciens qu'omniprésents. C'est que l'abondance même de mon objet en fait les vertus problématiques : loin de manquer, le peuple est en excès, et j'ai donc moins voulu rechercher la rareté qu'interroger la profusion. Celle-ci m'a invité à rafraîchir le diagnostic deleuzien, en m'aidant des outils que le philosophe avait lui-même laissés à cet usage. Ma thèse s'est donc d'abord conçue comme la simple actualisation d'un programme analytique déjà en place. Elle a suivi l'hypothèse que le cinéma le plus récent était moins travaillé par les désastres de la guerre que par l'effondrement du communisme, et que ses figures du peuple procédaient de l'extinction symbolique d'un prolétariat ayant longtemps tenu le rôle principal. Elle s'est mise en quête de son successeur, qu'elle a fini par identifier à un précaire lui-même indéterminé, sans contours de classe ni contenu identitaire. L'analyse de ses figures a voulu montrer qu'elles se caractérisent par des apparitions intermittentes qui rompent avec l'antithèse deleuzienne entre manque et plénitude. Si l'on voulait résumer un peu sommairement les résultats de cette recherche, on dirait que, semblable au chat de Schrödinger, le peuple contemporain est à la fois présent et absent – qu'il clignote.

Pour parvenir à une telle synthèse, il a fallu échantillonner des figures disparates. Cela m'a demandé trois choses : une méthode d'extraction, un principe de sélection et une esthétique du montage.

La première devait permettre de prélever dans les films un objet qui ne s'y trouvait pas donné. Le peuple n'est pas un thème ou un motif ; il n'apparaît qu'à travers des figures polymorphes

dont le lieu analytique n'est pas prédéfini. Le postulat peut-être un peu trop inclusif de mon travail était qu'il y a du peuple partout, et que chaque composante esthétique peut éventuellement participer à sa figuration. Une telle ouverture de champ prend peut-être le risque de succomber à une sorte de panthéisme analytique, qui lui ferait voir dans chaque signe une figure dévolue au peuple. Elle a toutefois l'avantage de conférer à la méthode un élasticité que requiert la variété des cas qu'elle étudie. J'ai donc adopté une définition pour le moins extensive de la figure. Elle désigne, si l'on veut, la somme des événements esthétiques qui arrivent aux personnages, et la série des drames dans lesquels ils sont pris. Chaque film met en avant des éléments singuliers et invente donc ses propres modalités d'analyse. Parfois, comme dans les films de Jia Zhangke, la figure transparait à travers le destin d'un corps dans un paysage ou au sein d'une foule. Ailleurs, chez Bruno Dumont ou chez Abdellatif Kechiche, elle se signale par l'emploi d'une langue sur laquelle s'est imprimé le sceau grammatical de l'appartenance sociale. Enfin, dans les documentaires consacrés aux places insurgées, le peuple se figure à travers la coalescence des silhouettes et la chorégraphie de l'énonciation. Cette méthode ne saurait donc se pourvoir d'aucune règle stricte et répétable : à défaut d'une impossible science du peuple, il ne peut y avoir qu'une casuistique de ses figures.

Cette position a à la fois facilité et compliqué le choix du corpus. Dans la mesure où tout film était en droit éligible pour une telle analyse, j'ai longtemps erré de référence en référence sans parvenir à me fixer sur une sélection cohérente, et aucune de celles que j'avais envisagées dans les débuts de cette recherche ne l'ont accompagnée jusqu'à son terme. Pour tout dire, mon casting initial ressemblait à un salmigondis cinématographique mêlant Béla Tarr, Theo Angelopoulos, Wang Bing, les frères Dardenne et, en guise de lanterne historique, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Les œuvres figurant dans les pages finales ont en revanche mis du temps à se détacher, et elles y sont parvenues par le détour d'une activité que j'exerçais pour me soulager du labeur universitaire, la critique de films. Celle-ci n'a jamais été pour moi la matière d'un métier, mais plutôt le moyen d'une escapade, et, à l'occasion, une sorte de laboratoire en désordre. Elle a trouvé à s'épanouir dans une revue créée il y a plus de cinq ans par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, *Débordements*, dans laquelle ils ont eu la bonté de m'accueillir au moment où commençait cette recherche. C'est lorsque que j'ai compris que ces deux hémisphères pouvaient entrer en contact que ma thèse a commencé à prendre sa forme définitive. J'avais d'abord écrit sur Jia Zhangke, Sylvain George, Abdellatif Kechiche ou Bruno Dumont pour me détourner de ce travail, et, par une ruse de la recherche, ces cinéastes y ont finalement fait retour pour en constituer la charpente.

Entre-temps, il m'était apparu qu'ils circonscrivaient trois scènes distinctes, qui correspondaient aussi à trois centres d'intérêt déjà anciens : la Chine, où je m'étais aventuré comme lecteur de français au mitan des mes études ; les luttes politiques, au sein desquelles je m'étais égossillé dans le courant de ces mêmes études ; la République française et la République des Lettres,

qui, somme toute, demeurent les deux mamelles de mon éducation. Les hasards de la biographie ont donc servi d'architecture théorique. Ces trois scènes avaient en outre l'avantage d'être sans rapport apparent, et autorisaient un grand écart sur le fond duquel j'espérais détacher quelques similitudes. C'est à un tel geste de montage que revient, je crois, l'historiographie deleuzienne, qui rapproche les lointains pour identifier le problème qui les traverse tous. Ma méthode a donc surtout consisté à superposer les figures sur deux axes, l'un historique et l'autre géographique. Le décalque du premier permettait de souligner les endroits où les contours du contemporain se distinguent de la silhouette du révolu. Celui du second laissait voir les régularités à travers les singularités, et dessinait par là le visage du peuple de notre âge.

À vrai dire, ce dernier ressemble beaucoup à une page blanche. Cette recherche l'a essentiellement défini de manière privative, en listant tout ce qu'il n'était pas. Elle a cru voir ses traits les plus prononcés dans un estompement de toute caractéristique définitoire, dans un floutage identitaire dissociant le peuple de toute typologie des classes sociales. Elle a ensuite rapporté cette absence de propriété à un phénomène plus large de désappartenance, dans l'hypothèse que cette précarité figurative des êtres de cinéma était indexée sur la fragilité des vies soumises au régime néolibéral. Celui-ci a entrepris de reconfigurer les rapports sociaux en désaffiliant les sujets des groupes auxquels ils étaient auparavant incorporés : s'il vulnérabilise les existences en s'attaquant aux protections instituées, il dissout aussi les collectifs dans lesquels le peuple s'était jusqu'alors reconnu, et transforme ainsi ses figures en résidus surnuméraires et abandonnés. Les *mingong* de Jia Zhangke, les révoltés de Sergueï Loznitsa, les banlieusards de Rabah Ameur-Zaïmeche ou les migrants filmés par Sylvain George partagent pour sort commun un désancrage qui érode leurs statuts et évanouit leurs figures. Les séductions de la néologie m'ont poussé à appeler cela une imprédication figurative. Ce terme peut-être un peu trop rugueux entendait désigner le gommage de toute qualité au point que les figures perdaient jusqu'aux attributs de la substance, quand celle-ci avait longtemps défini les cadres dans lesquels s'était conçu le peuple. La spécificité de son avatar contemporain serait alors, pour le dire avec des gros mots, son ontologie insubstantielle ou son existence performative, qui le vouent à des apparitions discontinues rompant avec l'alternative de la présence et de l'absence. Elle admet un corollaire se formulant en des termes moins abstraits : si le peuple et la souveraineté ont durablement été consubstantiels, et réunis sous les auspices de la nation, sa forme actuelle s'épanouit dans le dehors de telles entités. Au moment où la citoyenneté économique prend le pas sur sa version politique, le peuple cesse de se constituer à travers l'inclusion institutionnelle et d'apparaître comme la chair et le moteur de l'histoire. Il devient le sujet d'un rejet, et ses figures se fantomatisent.

De tels raisonnements montrent à quel point cette thèse a pu abuser de généralisations

schématiques. D'un inventaire lacunaire, j'ai prétendu tirer une coupe historique, et cela a pu conduire à quelques emportements conceptuels. À relire les pages consacrées à l'hypothèse d'un peuple postmoderne, je rougis de certaines vaticinations dues à l'ivresse propre à l'achèvement d'une recherche. L'exégèse du devenir de la marchandise était peut-être superflue. En revanche, il apparaissait nécessaire de synthétiser l'étalage des figures au moyen d'un tableau qui ne pouvait en récapituler les traits qu'à la condition de les caricaturer. C'est l'un des paradoxes constitutifs de cette recherche que de ne pouvoir atteindre ses objectifs qu'en subissant d'abord l'épreuve d'un léger ridicule. Plus elle prétend totaliser ses acquis, plus elle fait voir ce qui lui manque. De même, plus elle historicise l'homonymie, plus elle s'expose au risque de la répétition – si j'en crois mon logiciel de traitement de texte, le mot « peuple » apparaît 1392 fois dans cette thèse, et je l'ai déjà prononcé 26 fois depuis le début de mon discours. C'est assez pour développer une allergie, et donc aussi pour justifier que j'arrête là mon propos.

Mais avant d'y mettre un terme, je voudrais ajouter un ultime correctif. La dernière page de ma thèse ressemble plus à un moignon qu'à une clôture, et pour cause, elle provient de l'amputation d'un dernier chapitre écrit puis retranché. Celui-ci portait sur le cinéma d'animation contemporain, et voulait consoler les diagnostics endeuillés de ma conclusion par l'analyse des mondes enchantés sortis des studios Pixar et Ghibli. Il s'appuyait sur les écrits de Bruno Latour et d'Eduardo Viveiros de Castro pour comprendre comment les dérèglements du système-Terre appelaient une reconfiguration des appartenances, à l'issue de laquelle le peuple était appelé à transcender les frontières de l'espèce. Les créatures hybrides d'Hayao Miyazaki et d'Isao Takahata me semblaient figurer une version exemplaire du peuple de Gaïa proposé par Latour, tandis que les cyborgs de *Ghost in the Shell* répondaient à la promesse transhumaniste d'un peuple du silicium. Les *toons* de Pixar paraissent annoncer la même mutation. Avec eux prend fin l'impérialisme anthropomorphe qui avait marqué l'âge classique de Disney, et pour lequel l'homme était la mesure formelle de toute chose. Au lieu de normer les morphismes, l'animation contemporaine les redistribue au point de brouiller les partages entre espèces ; elle invente donc un peuple que j'avais voulu appeler post-humain. Il a toutefois fallu se séparer de ces pages, parce qu'elles alourdissaient un propos déjà obèse. L'envolée dissertative de ma conclusion tient donc à cette virtualité qu'elle contenait. Il faut y lire en filigrane le visage souriant du Totoro de Miyazaki et les gesticulations de Wall-E, le robot de Pixar. C'est sur ce ravissement enfantin que je voulais terminer ma thèse, et c'est donc sur son évocation que je refermerai mon discours.