



HAL
open science

Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*

Juliette Duclos-Valois, Quentin Mazel

► **To cite this version:**

Juliette Duclos-Valois, Quentin Mazel. Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*. 2017, 10.4000/questionsdecommunication.11614 . halshs-02523397

HAL Id: halshs-02523397

<https://shs.hal.science/halshs-02523397>

Submitted on 28 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*

Lagrasse, Verdier, 2016, 128 pages

Juliette Duclos-Valois et Quentin Mazel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11614>

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 378-380

ISBN : 9782814305076

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Juliette Duclos-Valois et Quentin Mazel, « Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort* », *Questions de communication* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 09 mai 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11614>

à un script préalable, lequel décrit en quelque sorte le bon usage de l'attraction » (p. 138). La géographie du parc guide le parcours narratif. Certes il est plus ouvert que celui d'un film, mais les concepteurs essaient de le cadrer au maximum, d'autant plus que le cinéma est leur référence et que les attractions, fondées le plus souvent sur l'embarquement dans un véhicule qui permet de rencontrer des images et/ou des sensations physique, sont bien éloignées de la logique décisionnelle du jeu. Reste une liberté d'interprétation et certaines performances qui peuvent donner un sentiment de jouer avec le parc.

Les employés auraient de leur côté un espace de jeu plus important dans la mesure où ils doivent jouer des rôles et des émotions. Mais ils doivent le faire selon un script précis pour aller dans le sens de la narration, leur performance devant permettre au visiteur d'y adhérer et non d'en découvrir la dimension artificielle : « De façon encore plus caractéristique, les employés sont eux tenus par la direction de se considérer comme des personnages de théâtre au service d'un spectacle total, le parc. En assimilant le lieu de travail à une scène de théâtre, et selon des principes vraisemblablement inspirés du *method acting*, la direction demande ainsi aux employés de ressentir sincèrement certaines émotions pour jouer leur rôle de façon convaincante et accomplir leur travail » (p. 174).

Dans ce cadre, le contre-exemple de Jungle Cruise, attraction du parc dans laquelle les accompagnateurs de la croisière avaient développé des performances soulignant la dimension artificielle fabriquée de l'attraction, produit un script alternatif issu de la performance des employés mais qui a conduit au conflit avec une administration qui a tenté, semble-t-il sans y parvenir, de revenir sur cette logique pour que cette attraction rentre dans le rang. Cependant, cet exemple montre que la suspension de l'incrédulité par le visiteur ne l'empêche pas d'avoir conscience du caractère artificiel du monde qu'il parcourt et il peut accepter de participer à la fiction mais tout autant à un discours mettant en évidence qu'il ne s'agit que d'une fiction. Ce contre-exemple renforce l'analyse en montrant comment le parc est bien la construction d'une fiction matérialisée qui demande au visiteur d'y participer au moins *a minima* en acceptant de la parcourir, c'est-à-dire de faire un travail d'interprétation qui a l'originalité d'être lié à un déplacement, un parcours à travers des paysages fabriqués.

Gilles Brougère

Experice, université Paris 13-Sorbonne Paris Cité,
F-93430
brougere@univ-paris13.fr

Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*
Lagrasse, Verdier, 2016, 128 pages

Ces dernières années, la propagande diffusée par l'autoproclamée organisation de l'État islamique (Daech) a donné lieu à plusieurs travaux dans des domaines aussi divers que l'anthropologie, la philosophie ou les sciences politiques. Le savoir-faire en matière d'audiovisuel et de communication mis à l'œuvre par l'organisation dans les nombreuses vidéos d'exécutions et de destructions qu'elle partage en ligne suscite des questionnements sur l'image et sa réception. *Daech, le cinéma et la mort* en est une illustration.

Malgré certaines réserves et quelques erreurs factuelles – les bourreaux sont toujours habillés en noir (p. 15), les décapitations sont systématiquement filmées jusqu'au bout (pp. 64-65) –, l'ouvrage a le mérite d'apporter plusieurs éléments qui permettent de mieux cerner le phénomène propagandiste de Daech dans ses relations formelles et philosophiques avec l'Occident. En insistant sur un paradoxe qui veut que Daech, ennemi déclaré de l'Occident, « emploie les mêmes moyens de production que lui, les mêmes formes de réalisation, les mêmes logiques publicitaires, les mêmes chemins d'accès aux écrans » (p. 109), Jean-Louis Comolli identifie ce qui semble être au cœur de la terreur provoquée par l'organisation terroriste : Daech est un ennemi qui nous connaît bien, sa force c'est d'être de notre monde, originaire de notre société.

Dans son essai, l'auteur entend interroger la nature des clips produits par le groupe terroriste en procédant à une analyse de la mort filmée au cinéma et de la mort filmée par Daech. Si, comme le souligne l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*, les images et vidéos produites par Daech « héritent bien des paramètres fondamentaux de la prise de vue cinématographique – cadrer + enregistrer + montrer » (pp. 10-11), leur contenu – des exécutions – et leur mise en forme, appellent plus que jamais à un questionnement sur leurs effets. Ces clips fonctionnent quasi tous sur un mode similaire : « Invoquer le divin, prendre une arme, la pointer, tirer ; prendre un couteau, trancher le cou, etc. » (pp. 36-37). En procédant à une analyse de leurs formes, l'auteur interprète l'utilisation répétée de gros plans qui montrent en détail le supplice des prisonniers, comme un écho au cinéma pornographique. Les effets visuels et sonores – trucages, surimpressions, floutage, etc. – emprunteraient quant à eux au « cinéma d'action » hollywoodien, aux pubs et aux génériques télévisuels. Toutes ces productions seraient construites sur un même « terrain stylistique » (p. 33) et illustreraient parfaitement un cinéma « du choc visuel » (p. 36). Si

Al-Qaïda a également produit des images d'exécutions, Daech a introduit une rupture significative dans l'histoire de la propagande par sa capacité à « esthétiser » les exécutions et à employer des techniques modernes de diffusion. En maîtrisant « l'immédiateté du numérique » (p. 20), l'organisation islamique propage à grande échelle ces clips afin qu'ils soient vus par le plus grand nombre.

Ce premier temps de l'analyse donne lieu à un examen des effets produits par ces clips sur les spectateurs. Jean-Louis Comolli s'appuie sur une distinction entre fiction et non-fiction afin d'interroger ce que des morts véritables « chang[ent] dans le regard du spectateur » (p. 32). Si l'éternelle question du spectateur face au cinéma consiste, selon lui, à débusquer le vrai du faux, l'auteur avance que, face aux clips de Daech, cette interrogation s'effacerait au profit d'une autre question : « Quel est mon rôle quand je vois le film ? » (p. 33). Ces morts produiraient « un supplément d'implication » (p. 42) chez le spectateur et l'insistance de la mise en scène quant aux détails de l'exécution l'assignerait à une attitude de voyeur (p. 27), « sans désir autre que pervers » (p. 51). Il serait alors paralysé par le choc visuel, privé de sa capacité d'agir (pp. 32-33).

Jean-Louis Comolli défend une certaine similitude entre « la gestion des images de propagande et la négociation des images commerciales » (p. 109). Cette position, que les philosophes de l'École de Francfort auraient pu tenir dans des termes quasi identiques, consiste à penser que la forme autant que les modalités de production et de diffusion impliquent une lecture des images. Elles influenceraient ainsi directement le public ou l'aliéneraient, pour reprendre le vocabulaire marxiste. Dans ce paradigme, il adopte une position radicale, allant jusqu'à qualifier le spectateur d'Hollywood et de Daech comme étant « d'une seule sorte, [celui-ci] désire[r]ait le pire, il v[oudrait] se vautrer dans la violence, il voudrait des "maîtres" forts, qui le violent » (p. 109). Dans les deux cas, les films « abîmer[aient] » leurs spectateurs (p. 50) et révéleraient l'horreur du monde. Avec une certaine violence, l'auteur fait fi de près de cinquante ans de travaux universitaires sur les publics (si l'on se réfère à l'étude pionnière de Pierre Bourdieu et Alain Darbel sur les *publics des musées [L'Amour de l'art, Paris, Éd. de Minuit, 1966]*), ou plus récemment sur une vingtaine d'années de recherche sur les publics du cinéma et de la télévision (Dominique Pasquier, Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, etc.) – pour ne citer que des chercheurs français. Une radicalité qui évacue l'analyse et la description des usages effectifs de ces vidéos. La confusion entre les spectateurs des vidéos de Daech et des films hollywoodiens nous semble particulièrement problématique. Dans le but inavoué

d'établir une généalogie du mal, ce rapprochement, qui n'est soutenu par aucune donnée empirique, ne tient compte ni des situations d'expérience, ni des conditions ou des modalités de lecture, alors qu'il semble relativement évident que les deux productions audiovisuelles ne relèvent pour le commun des mortels jamais d'un même régime.

Cinéaste et critique, Jean-Louis Comolli est héritier d'une tradition cinéphilique, masculine et parisienne, à laquelle on associe souvent le qualificatif de « savante ». Le cinéma y est défendu comme un art et évalué grâce à une lecture formaliste et politique, très inspirée par les théories du « reflet » dont Lucien Goldmann fût l'un des promoteurs français. Dans son ouvrage, il ancre son analyse des clips de Daech dans une critique plus large du destin des images dans nos sociétés. La multiplication des écrans – téléphone, ordinateur, télévision – aurait pour corolaire direct d'« éclater en millions d'objets audiovisuels » (p. 107), le cinéma laissant place à un marché des images dont la *doxa* serait que tout soit montrable et visible (p. 11). L'auteur insiste : c'est dans cette « imagerie du plein » (p. 27), dans un monde de « domination des images » (p. 108) et de voyeurisme que se situeraient les clips de Daech. Ainsi, face aux tabous cinématographiques et culturels que Daech rompt brutalement, filmant la mort et l'agonie avec un souci du détail et d'une mise en spectacle, l'auteur, cinéophile aguerri, n'aura-t-il de cesse que de revendiquer la dignité du cinéma (pp. 107-108). Le cinéma fonctionnerait sur une ambiguïté naturelle, au cœur de son procédé, lequel tient de la combinaison entre la « relative illisibilité de toute image et la subjectivité de toute durée » (p. 41). De cette ambiguïté, un pacte de « fausseté » placerait le spectateur dans un état de doute perpétuel, faisant du cinéma un médium parfait pour lutter contre la dictature. Citant Hannah Arendt, il rappelle que le sujet du totalitarisme est incapable de distinguer le vrai du faux. Or, le cinéma permettrait d'apprendre à « se tromper, osciller sans fin d'un doute à un autre, ce qui [...] rend[r]ait son spectateur] imperméable à tout totalitarisme » (p. 92). De surcroît, l'auteur souscrit à un mythe des origines naïf où le cinéma aurait été « laborieusement mis au point pour célébrer la vie » (p. 55), intimement lié à la vie par sa capacité à retranscrire le mouvement (pp. 52-53)... Dans ces conditions, associer concrètement le « geste cinématographique » à « l'acte de tuer » (p. 71), comme le fait Daech, procéderait d'un renversement contre nature. Ce renversement n'est d'ailleurs possible, selon Jean-Louis Comolli, qu'à « partir de la numérisation des images et du son » (p. 72) où « filmer enregistrer, monter, diffuser, mettre en ligne » ne représenteraient qu'une « même opération ». Le

« triomphe du numérique [serait] à la fois condition et véhicule de la généralisation spectaculaire » (p. 107) dont Daech profiterait.

La rhétorique récurrente de « la mort du cinéma », dont il serait un jour amusant de lister les cassandres, est exposée une fois de plus avec le numérique comme bourreau, allié aux criminels de Daech (p. 72). Dans cet exercice de définition ontologique qui revendique une dignité par nature, on perd à la fois les acteurs sociaux et les contextes pour octroyer au cinéma une volonté et des intentions propres. Dans cette posture normative qui ne s'appuie qu'épisodiquement sur des données descriptives, Jean-Louis Comolli perd ce qui est, pour laisser place aux fantasmes de l'entreprise morale, dire ce qui *doit* être.

Enfin, la notion d'instantanéité, centrale dans l'argumentation, mériterait d'être nuancée. L'auteur laisse penser que les vidéos sont « tournées, montées et directement mises en ligne » (p. 35), alors même que la date de réalisation des vidéos est un enjeu de reconstitution pour les agences de renseignements autant que pour les chercheurs et journalistes. S'il y a bien une date de mise en ligne et, parfois, la mention d'un événement permettant de situer approximativement la date de réalisation, l'incertitude demeure sur celle-ci. Par ailleurs, Jean-Louis Comolli fait de l'accessibilité un point central de son argument. Il laisse penser que les vidéos seraient accessibles par tous, du moment que l'on dispose d'une connexion internet. Si, pendant les premières années du Califat autoproclamé, certaines vidéos d'exécution étaient en effet disponibles en ligne, dans le cas de la France – et d'autres pays –, une politique intensive de lutte contre « la propagande islamique » s'est rapidement mise en place, restreignant de façon drastique l'accès à celles-ci.

Juliette Duclos-Valois

*Iris, École des hautes études en sciences sociales
juliette.duclos@ehess.fr*

Quentin Mazel

*Iracv, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
quentin.mazel@gmail.com*

Jean-Paul FOURMENTRAUX, dir., *Digital Stories. Arts, design et cultures transmédia*

Paris, Hermann, coll. Cultures numériques, 2016, 214 pages

De nouvelles façons de raconter, de partager des images et des histoires se sont largement répandues sur le web depuis quelques années. Qu'ils prennent la

forme de web-documentaires, jeux sérieux, œuvres d'art numériques ou de fictions augmentées, ces dispositifs de narration transmédia sont sources d'une grande créativité et offrent des formes éclatées où l'expérience partagée prévaut sur la linéarité d'un récit traditionnel. Comme vise à le montrer *Digital Stories. Arts, design et cultures transmédia*, ces nouvelles tendances de récits audiovisuels numériques soulèvent de nombreux enjeux, notamment en ce qui concerne les modes de relations que le public développe avec ces créations. Quelles pratiques tendent à se développer ? « Quels types d'interactivités numériques et d'interactions sociales sont en jeu ? » (p. 5). Ce sont les interrogations que portent les auteurs de cet ouvrage collectif en faisant valoir une nouvelle tendance : ces récits numériques, d'abord conçus pour une lecture individuelle sur le web, évoluent de plus en plus vers une expérience collective.

Sous la direction de Jean-Paul Fourmentraux, sociologue et critique d'art, professeur à l'université Aix-Marseille, le livre rassemble douze contributions qui explorent et analysent des expériences variées autour de dispositifs de narration. Les textes émanent de spécialistes en sciences de l'information et de la communication, mais aussi de philosophes, sociologues, spécialistes en design ou encore concepteurs de dispositifs artistiques. L'approche pluridisciplinaire et la grande variété des objets narratifs appréhendés dans des pratiques et des situations très diverses pourra donner un sentiment de dispersion par rapport aux questions initiales. La démarche qui rassemble cette somme d'études s'avère ambitieuse. Comme le souligne Jean-Paul Fourmentraux dans l'introduction (pp. 5-18), l'ensemble de ces contributions cherche à dire comment les différentes disciplines, telles que les sciences de la communication, la sociologie de l'art et des médias, ou encore l'anthropologie des techniques, se positionnent par rapport à ces objets contemporains. Dans le même temps, « il s'agit de comprendre ce que ces nouveaux objets font aux disciplines, la manière dont ces dernières ont pu être ou non bousculées et comment elles ont été amenées parfois à modifier leurs approches ou à revoir certaines de leurs théories » (p. 6).

Ce travail se déploie en trois temps. L'ouvrage présente d'abord des exemples de nouveaux récits numériques pour se pencher ensuite sur les principales caractéristiques et enjeux de ce type de dispositifs. Il se clôture sur les évolutions récentes en art contemporain numérique pour mettre l'accent sur toute l'inventivité qui découle de ces nouvelles façons de raconter et les perspectives de recherche qu'il reste à explorer.