

ZAMÂN

زمان

ORIENTALISME HÉRÉTIQUE

HIVER 2014

n°6





SHEHERAZADE

Carton d'invitation pour l'exposition Brutal
Warburg de Stéphane Bérard, galerie Eva
Meyer, Paris, 10 mars 2011.

Photo : K. Feltrin

Pour être efficace le refus doit être grand.

Pier Paolo Pasolini



MAKE IT BIG

SHEZAD DAWOOD

ÉDITORIAL

COMBIEN DE JOURNALISTES entendons-nous désormais sur nos écrans qui se proposent de nous « décrypter » l'actualité ? Ils semblent croire que nous sommes plongés *in vivo* dans une *crypte* de laquelle il faut nous tirer au plus vite. Non merci. Nous avons tous les outils nécessaires à la décomposition analytique du monde, en modes de vérifications (vérité du sujet, vérité de l'Histoire, vérité du mythe...) et en régimes de savoirs (le savoir assujéti, le savoir poétique, le savoir à traduire...). Nous n'avons certainement pas besoin de « décryptage ». La simple déconstruction sémantique de ce terme, renvoyant aussi bien au domaine ésotérique des langues secrètes et des codes cachés, qu'à la crypte comme symbole des origines ou de la préhistoire, aboutit en une pure déclaration de désinformation, tout ce qu'il y a de plus sale. Alors ils prétendent aussi nous « décrypter » la Guerre ! Elle, comme les autres événements, serait devenu si étrangère à notre expérience de consommateurs pacifiés que nous attendons de pouvoir la déchiffrer – ou qu'on nous la déchiffre – comme un coup de dés... le hiéroglyphe Gaza ou encore le hiéroglyphe irakien, etc. Ne nous laissons jamais convaincre que le monde serait devenu une seule et même langue secrète à déchiffrer, comme dans un très mauvais film de science-fiction. Ceux qui parlent de « décryptage » sont des pisse-froids, voleurs d'information, marchands de chimères demi-habiles et arrivistes sans art. Au-delà du danger qu'il représente, celui de toujours nous présenter le sens comme « caché » – syndrome de sa religiosité, de sa bonnieuserie attardée – le « décryptage », en soi, ne rime à rien. Il passerait presque pour un mot sans racines, une invention hasardeuse ; voire même, une invention intrinsèquement médiatique (pensez à la réintroduction du mot « crypté » via la naissance de la chaîne de télévision Canal + en 1984). Pendant qu'on manipule les images

comme des jouets et que certains présentateurs oublient de lâcher leur sourire au fluor en comptabilisant les morts, le « décryptage » nous épargne de choisir nos propres codes, d’inventer nos propres équations. « Décrypter » signifie littéralement *sortir de la tombe*, être un profanateur du sens et des mots. Mais le sens des événements et de l’information n’est ni un cadavre à déterrer ni un slogan à répéter. Nous ne croyons pas en une plus-value du sens que sa mise en scène propose de nous révéler, car elle n’échappe pas à ses enjeux et à son langage publicitaire – pour la presse écrite il faut bien faire coexister les images de ruines et de mort avec les encarts commerciaux et les offres de vacances à la mer. Nous croyons que le sens naît de l’intersubjectivité, de deux voix qui se parlent, se traduisent ou se contredisent. Le sens n’est ni la propriété des « experts », ni des journalistes, ni des éditeurs de revue. Le « décryptage » est enfin une insulte au travail des journalistes reporters qui continuent à témoigner des situations les plus tragiques, et ainsi nous assurer, au-delà de la bonne conscience, la conscience du danger. Mais aussi la conscience que l’universalisme est mort une bonne fois pour toutes. Sinon que n’essaieraient-ils de nous le vendre sous la forme éhontée d’un hiéroglyphe prêt-à-penser. Ils n’ont malheureusement rien compris à la puissance profonde du hiéroglyphe. Non pas simplement celle de symboliser ou de signifier un concept définitif, mais aussi celle d’ouvrir le sens grâce à la multiplicité des interprétations autorisée par la pensée de l’*idéogramme*. Dans le « décryptage », le fameux hiéroglyphe égyptien et le fantasme lié au déchiffrement de l’Etranger, rencontrent bizarrement le fantasme futuriste du savoir omniscient ou de l’ubiquité – être « en direct » partout et tout dire, tout dévoiler. Tout compte fait, le « décryptage » vient à la fois de l’orientalisme et de la science-fiction. Voici venue l’heure de questionner ce mariage pathétique.

M.M.



ARGO :

LES PUISSANCES DU SCÉNARIO
OU L'INVENTION DE L'ORIENTALISME
FUTURISTE.

Morad Montazami



MAKE IT BIG

SHEZAD DAWOOD

NOUS SOMMES LE 24 février 2013 au Dolby Theatre de Los Angeles. Dans le somptueux décor de la 85^e cérémonie officielle des Oscars, la valse des chandeliers dorés et des draperies élégantes bat son plein. Soudain le rituel médiatique s'enflamme à l'annonce du meilleur film. Comme dans toute cérémonie des Oscars, Hollywood fait son « cinéma », érigeant ses « stars ». Voici alors qu'apparaît Michelle Obama – en direct de la Maison Blanche – sur un écran géant, orné de luminaires en forme de pluies cristallines. Le public d'étoiles de la cérémonie a les yeux rivés sur cette gigantesque Vierge à l'enfant (qui tient, en somme, l'enveloppe du vainqueur à la place de l'enfant). La Première dame des Etats-Unis d'Amérique, remet la récompense suprême à Ben Affleck, producteur, réalisateur et acteur principal du film *Argo*, qui crée la sensation avec son « incroyable » scénario : ou comment le désormais célèbre agent de la CIA¹ Tony Mendez réussit l'exfiltration² de six diplomates américains s'étant réfugiés à l'ambassade canadienne de Téhéran après

1. *Central Intelligence Agency.*

2. Assurer le rapatriement d'un agent secret, fonctionnaire d'État ou diplomate en situation hostile ou au terme de sa mission.



Michelle Obama en direct de la Maison blanche, 85^e cérémonie des Oscars, 24 février 2013, Dolby Theatre, Los Angeles

avoir échappé à la prise d'otages de l'ambassade américaine – des suites de la Révolution dite islamique et de la chute du shah d'Iran en 1979. Et ce grâce à un stratagème inédit consistant à mettre sur pieds le tournage d'un film de science-fiction – intitulé *Argo* – qui ne sera jamais réalisé et restera à l'état de *scénario*. Ne donnant que le prétexte à l'exfiltration des diplomates, en les faisant passer pour l'équipe canadienne du film censé se tourner en Iran, *Argo* superpose par conséquent la structure du *film à faire* et celle du *film réalisé*, scellées par celle du *film dans le film*. Ben Affleck aurait ainsi eu – à son corps défendant? – le singulier mérite de déplacer des structures poétiques traditionnellement héritées de l'avant-garde (la Nouvelle Vague et son usage du *film dans le film*³, les « films imaginaires » ou scénarios imprimés de Chris Marker, uniquement réalisés sur papier, ou encore les films désignés comme « carnets de notes pour un film sur... » de Pier Paolo Pasolini⁴) dans le champ du *Blockbuster*⁵ hollywoodien. C'est donc en son nom même qu'*Argo* superpose scénario politique et scénario cinématographique (puisque le scénario non

3. On pense ici au film *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, qui met notamment en scène Fritz Lang, dans son propre rôle de cinéaste, se dévouant à une adaptation cinématographique de *L'Odyssée* d'Homère.

4. On pense notamment à son *Carnet de notes pour une Orestie africaine* ainsi que *Notes pour un film sur l'Inde* (1967).

5. Désignant aujourd'hui une production cinématographique à l'investissement financier et humain exceptionnel, le terme est issu du vocabulaire militaire, désignant la bombe la plus puissante utilisée par l'armée anglaise et américaine durant la Seconde Guerre mondiale. Fallait-il donc le préciser : le *Blockbuster* est politique.



Ben Affleck sur son balcon iranien vérifie le story-board, paysage de Téhéran

réalisé donne son titre au film réalisé). Pour résumer les choses, comme le dit le sous-titre publicitaire d'*Argo*, en trompe-l'œil : « *Le film était faux. La mission était réelle.* »

L'oscar du meilleur film est ainsi décerné non pas à une œuvre de fiction mais à une « histoire vraie » – qui plus est une histoire vraie « déclassifiée » – à savoir une des plus graves crises diplomatiques de la seconde moitié du xx^e siècle. À ce titre, on ne verra ni innocence ni hasard, dans le fait que la production cinématographique hollywoodienne « accompagne » la déclassification des dossiers de la CIA. Gageons qu'en s'empressant de porter les dossiers du renseignement et des services secrets à l'écran, lorsque ces derniers tombent dans le domaine public, le cinéma américain érige implicitement la CIA et ses agents en pourvoyeurs de scénarios. Ce qui montre bien l'ambiguïté de la notion même de scénario, notamment dans la période de l'après guerre froide qui se voit reconduite vers le Moyen-Orient, en cette fin des années 1970. Mais bien loin en apparence du tumulte de l'histoire et des faits réels, c'est l'union presque divine entre scène politique et scène du divertissement



1984 de Michael Anderson, adaptation cinématographique du roman de George Orwell

qui jouit ici de sa propre splendeur : entre une Michelle Obama monumentalisée par l'image, « projetée » en majesté devant ses sujets, et le parterre fleuri de la cérémonie, drapé dans son dispositif médiatique (où écrans et caméras s'abîment les uns dans les autres, à l'infini). Difficile de dire si acclamations et hourras s'adressent au réalisateur du film, à l'épouse du Président, ou bien si tout ici n'est qu'autocélébration d'Hollywood par Hollywood (« Miroir mon beau miroir... »). À tout prendre, nous pourrions être dans les jardins de Versailles de Louis XIV pour un feu d'artifice, dans une église baroque du xvi^e siècle pour une messe catholique mais aussi dans le *Big Brother is watching you* de George Orwell pour un rappel à l'ordre : plus nous regardons, plus nous sommes regardés ; plus nous cédon aux limbes vaporeuses de l'image que nous mettons à la place de la réalité, plus cette image s'empare de nous, de notre conscience et de notre corps.

Il vaut alors la peine de mesurer l'écart technique séparant cette cérémonie des Oscars, les deux pieds dans le xxi^e siècle, de l'époque de Tony Mendez, le héros méconnu de la crise des otages de 1979, incarné à l'écran et sur la planète Hollywood par Ben Affleck. Aujourd'hui, le don d'ubiquité et la téléportation fantasmés dans les séries télévisées américaines des années 1960-1970 sont largement réalisés. *Star Trek* ou *La Planète des singes* passeraient presque pour des bibelots kitsch de la *pop culture*, tout juste bon à orner tee-shirt et casquettes (s'ils n'étaient récemment encore et une fois de plus adaptés au cinéma). La téléportation est même poussée à son paroxysme dans les différents dispositifs nano-technologiques liés à l'écran (des écrans à la fois nomades et incorporés) ou à la géolocalisation. Pensons aujourd'hui aux puces électroniques servant par



Star Trek et *La Planète des singes*, Hollywood « toys »

exemple à pister les détenus libérés sous surveillance ; ou mieux, les lunettes-écrans sur le point de remplacer nos téléphones « intelligents », de manière à recevoir les informations en même temps que nous regardons devant nous, par superposition de la réalité virtuelle et de la surface techno-cognitive. Le *Big Brother* d'Orwell n'a même plus besoin de murs pour s'afficher ou de télécrans pour apparaître, ce sont les écrans eux-mêmes qui se déplacent de corps en corps. Le paroxysme technologique que nous vivons actuellement semble guidé par un idéal holographique. Toute image recomposée numériquement sur l'écran (à commencer par l'image de l'être humain) tend à quitter l'espace de l'écran pour se recomposer, tel un tourbillon d'atomes en mouvement, devant nous – c'est-à-dire sur la scène du spectacle politico-médiatique, en trois dimensions. Bien que l'image de Michelle Obama n'y corresponde pas *stricto sensu* ici, son dédoublement instantané entre la Maison Blanche et la cérémonie des Oscars, vécue non pas comme une contrainte technique, mais bien comme le pouvoir d'être *ici* et *là*, reliant scène politique et scène du divertissement, incline bien à cet idéal. Mme Obama



La Planète des singes,
de Franklin J. Schaffner, 1968

devient Mme Spock (du nom de ce héros mémorable de la série *Star Trek* dont les sourcils et les oreilles en pointes symbolisaient le pouvoir de téléportation).

L'*hologramme* représente actuellement la technologie à peine futuriste pour rendre (omni)présentes et réincarner

en trois dimensions célébrités défuntes ou autres icônes déchues⁶. Il se caractérise intrinsèquement comme une hyper-photographie, tridimensionnelle et suspendue dans les airs, sans support matériel. Il se produit par interférences de faisceaux laser dont les ondes réagissent à celle de l'objet capturé, mais surtout, à partir de données non-reproductibles. Dès lors, même Walter Benjamin et sa célèbre théorie de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935) semblent avoir fait leur temps pour expliquer ce type de phénomènes.

À l'époque de la prise d'otages de l'ambassade américaine de Téhéran et le déclenchement de l'intense guerre froide entre les États-Unis et l'Iran, la science-fiction, loin d'avoir été surpassée par la réalité, conservait toute la fraîcheur d'une promesse haletante. Celle-ci était encore pleinement « futuriste ». Nous étions alors à la fin des années 1970, les séries telles que *Star Trek* ou *La Planète des singes* restaient allègrement diffusées et rediffusées. Les rêves de téléportation se conjuaient avec le développement à grande vitesse des moyens de télécommunication qui atteignaient une force de frappe sans précédent – tous tendus vers le mythique don d'ubiquité. Les

6. Le 15 avril 2012 le rapper 2Pac, pourtant décédé en 1996, s'est ainsi illustré sur la scène du festival Coachella à Indio (Californie) où son hologramme côtoyait les deux autres rappers eux bien vivants, Dr Dre et Snoop Doggy Dog. Autre exemple, plus radical, la chanteuse de pop japonaise Hatsune Miku, qui elle déchainait les foules notamment en 2010, alors qu'elle ne fut jamais en vie, autrement que sous la forme d'hologramme.



Mesdames et messieurs bonsoir, c'est le 87^e jour de la prise d'otages...

talonniers ailés du dieu Hermès et les bottes de sept lieues que le Petit Poucet de Charles Perrault arrache à l'Ogre rejoignaient la diffusion grandissante de la technologie vidéo. La vidéo analogique, « forme artistique par excellence du capitalisme tardif⁷ » – aujourd'hui largement tombée en désuétude – se distinguait des autres techniques visuelles par son traitement matériel de l'espace-temps mis en jeu dans l'image, au contraire de l'image numérique ou de l'idéal holographique qui procèdent par dématérialisation. Le médium vidéo se distinguait encore par le « flux total⁸ » du continuum dans lequel il plaçait l'observateur. La vidéo reposait alors sur le système du *feedback*, c'est-à-dire la possibilité de générer, à l'infini et en boucle, des allers-retours entre l'émetteur, le récepteur et le flux des signes interchangeable s'organisant autour d'eux. Autant dire la possibilité inédite de « sculpter » l'espace-temps offert par le *circuit* du moniteur et de la caméra. Avec la vidéo, les choses ne se

7. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2001 [1991], p. 133.

8. *Ibid.*, p. 133 sq. Jameson emprunte l'expression à Raymond Williams.

résumaient plus ni à la distinction sujet-objet, ni à celle de l'artiste et du spectateur, mais elles se partageaient entre don d'ubiquité, de téléportation et d'immersion, mêlant ainsi les utopies théologique et science-fictionnelle avec les lois de l'espionnage politique. Aussi, quand bien même l'ère du numérique, de l'Internet et du GPS⁹ restait encore un horizon à conquérir, nous assistions à l'apogée d'un ensemble technique permettant de maximiser le dispositif du « direct ». Dispositif journalistique qui sous-tend toute une idéologie – dont la téléportation n'est que la forme rêvée – de l'odyssée géopolitique et de « l'hyperréalisme sensoriel¹⁰ ». En effet, s'il a pu exister un rêve de la technique (où les Américains n'ont pas été les derniers marchands de sable), consistant dans la mise en scène du monde « entier » et de son arpentage – que ce soit par des moyens purement virtuels, par la télécommunication ou par le cinéma – ce tour du monde n'eut trouvé son efficacité que dans la mesure où il eut assuré à nos sens d'être partout en même temps¹¹. Nous transporter d'un lieu à l'autre de la planète en un clin d'œil, certes, mais pris dans le vertige épique de ce déplacement ubiquiste, avec ses interférences, ses infrasons, ses réverbérations. Et le correspondant prenant l'antenne en direct de l'étranger de nous assurer : « Vous pouvez entendre les manifestants [ou les bombes qui explosent] juste derrière moi¹² ! » Et parfois non plus un mais trois correspondants, en trois pays différents du globe, se partagent notre écran en trois petites icônes. Le présentateur en plateau n'a alors plus qu'à jongler

9. *Global Positioning System*.

10. J'emprunte l'expression à Laurent Jenny, *La Vie esthétique. Stases et flux*, Paris, Verdier, 2013, p. 96. L'auteur y compare la poétique symboliste et le personnage de des Esseintes dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884) avec notre appréhension sensorielle de la technologie contemporaine.

11. « Avec le développement du capitalisme, le temps irréversible est unifié mondialement [...] C'est le temps de la production économique, découpé en fragments abstraits égaux, qui se manifeste sur toute la planète comme le même jour. » Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 112-113.

12. Parmi les cinéastes (rangés à l'occasion dans la catégorie du « cinéma direct ») qui ont brillamment déconstruit cet hyperréalisme sensoriel, citons l'infatigable Peter Watkins, avec par exemple son film *The War Game* (1965).

avec ces « fenêtres » comme il jongle avec nos stimuli et nos micro-perceptions. Les informations en tant que telles comptent alors moins que leur diffraction et leur fragmentation soudaine (gages de réalisme), voire le sentiment de danger qu'elles (re)transmettent. Ainsi des ressorts activés par Ben Affleck pour la scène d'ouverture d'*Argo* avec les manifestants qui assaillent l'ambassade américaine de Téhéran ; recréant une atmosphère de tumulte, traduite par de petites caméras distribuées aux figurants/manifestants, afin de produire des images chaotiques.

Plus généralement, il en va d'un sentiment d'instantanéité, celui que nous sommes bien en train de parcourir le monde et d'en « vivre » les événements. Ce qu'il convient d'appeler « l'équation » Hollywood ne peut, *ad libitum*, que fonctionner sur ce double sacre de la technique et du rêve, de la politique et du spectacle, promis par le frisson intersidéral de la fiction-Monde. Les grands studios de cinéma américains s'occupent de relier tous les lieux de la planète, à force d'effets spéciaux, de trucages et de décors en tout genre, alors que les chaînes de télévision, elles, s'occupent de les relier à force de fréquences, d'antennes et de satellites. L'ironie de l'affaire réside sans doute dans le décalage cruel entre 1979 (ère Reagan), lorsque Hollywood pouvait se prétendre au sommet absolu de la fiction-Monde, et 2013 (ère Obama), où nous assistons à l'une de ses plus graves crises. Car de plus en plus de sociétés américaines d'effets spéciaux délocalisent leur activité en Chine, sans compter les grèves à répétition des syndicats de scénaristes – à commencer par la plus fameuse et récente d'entre elles, menée par la Writers Guild of America, entre 2007 et 2008. Si la couronne impériale de la fiction-Monde américaine s'est érodée, cela s'explique sans nul doute par le fait que le monde lui-même a changé. La Fiction-monde ne s'écrit plus à partir du même centre occidental. Mais cette perte de vitesse repose également sur l'érosion d'une certaine « science » de la fiction – relatée par l'histoire des techniques de communication et d'information – dont la



Carter en campagne, VU à la TV

« science-fiction » ressort comme le creuset inconscient, le « rêve » qu'il nous faut remettre en permanence sur le divan.

Dans une archéologie de l'imaginaire technique mettant en jeu le transport des images et les transgressions de médiums, on attirera l'attention sur le rôle central des écrans de télévision dans *Argo* : transmetteurs en *temps réel* des informations liées à la situation des otages, que ce soit dans le bureau du président Jimmy Carter lorsqu'il organise l'action des États-Unis, ou bien qu'il se retrouve lui-même « dans » la télévision, mettant la pression aux nouvelles autorités iraniennes ; de même que les preneurs d'otages iraniens l'utilisent directement pour diffuser leur revendications, réclamant notamment le retour du shah afin de pouvoir le juger. Les télécrans (comme les appelle George Orwell dans *1984*) rythment la progression de l'intrigue de leurs images fragmentaires et tournant en boucle ; les protagonistes du film, seuls ou en groupe, interagissent constamment avec les informations diffusées à la télévision (reportages, flash infos, témoignages...), suivant 24h sur 24h l'évolution de la situation. La télévision peut même se concevoir comme un

des acteurs principaux du film, révélant au demeurant un signe des temps qui a son importance : la crise politique de 1979 entre l'Iran et les États-Unis engage le monde, à la suite du Viêtnam, dans l'ère de la guerre médiatique ; où les technologies de transmission d'informations et d'images accompagnent l'artillerie lourde. C'est encore face à un écran de télévision que Tony Mendez a subitement l'idée « géniale » qui permettra d'exfiltrer les six diplomates américains réfugiés à l'ambassade canadienne de Téhéran. Revoyons la scène : Tony Mendez parle au téléphone avec son jeune fils dont il est séparé (pas de bon film d'action à Hollywood sans un bon flic divorcé). Tout en se téléphonant, tous deux regardent la télévision. Il demande alors à son fils : « Qu'est-ce que tu regardes mon grand ? – *La Planète des singes*... ». Il zappe. La distance qui les sépare est résolue : chacun se retrouve face à la même image. Comme dans un effet de synesthésie auditive et visuelle, le combiné du téléphone se télescope avec la télécommande de la télévision. Et soudain, devant cet épisode de *La Planète des singes* : Eurêka ! Pourquoi ne pas prétexter le tournage d'un film de science-fiction à Téhéran pour ramener ensuite *incognito* les diplomates américains aux États-Unis ? Mais surtout quelle étrange réminiscence « orientaliste », dans l'œil de Tony Mendez / Ben Affleck, à la vue des paysages de *La Planète des singes*...

Si les paysages rocheux, ocres et arides, les steppes et les dunes longilignes qui ornent les films (ou les séries) de science-fiction comme *La Planète des Singes* ou *Dune* suscitent cette réminiscence stéréotypée du Moyen-Orient, cela vaut-il comme rappel que nombre de ces films y auraient été tournés ? Ou alors, qu'en dépit même du lieu de tournage, ces paysages signifient un secret désir d'Orient dans l'arrière-pensée du spectacle science-fictionnel¹³ ? Mais dans

13. Concernant l'hypothèse d'un Orient secret dans le film *Dune* de David Lynch (1984), et pour ne rien dire de son titre qui relie directement la science-fiction à la figure du paysage « autre », rappelons simplement que la substance aux pouvoirs interstellaires et prophétiques qui fait l'objet de toutes les convoitises s'appelle « l'Épice ».



La planète « Tatooine » dans *Star Wars* n'est autre que le village tunisien de Tataouine, décor délocalisé

l'esprit de Tony Mendez, le stéréotype orientaliste du paysage ancestral, tiré par exemple des *Mille et Une Nuits*, semble laisser place à une vision implicitement futuriste des paysages comme ceux de Téhéran ou de Bagdad ; ou plus exactement à un *orientalisme futuriste* dont la science-fiction américaine se serait chargée en sous-main depuis la fin des

années 1970 – précisément l'époque dont il est question avec la Révolution iranienne. « Tatooine » une des planètes imaginaires traversées dans plusieurs épisodes par les héros de la saga *Star Wars* (notamment dans les deux premières trilogies), est bien dérivée de Tataouine, ville désertique du sud-est de la Tunisie, à proximité de Nefta, qui n'a pas seulement inspiré George Lucas mais a littéralement servi de décor au tournage du réalisateur et de ses équipes. Ces derniers composèrent leur mise en scène de l'espace et du futur avec les habitats traditionnels de la culture berbère et bédouine, sans les retoucher. Il est d'autant plus édifiant de considérer la relation *a priori* improbable – mais à laquelle notre œil s'est habitué sans le savoir – entre un certain imaginaire futuriste américain et l'architecture vernaculaire tunisienne ou des maisons troglodytiques construites dans la roche et la terre.

Cet orientalisme futuriste prend l'Orient pour décor de fond plutôt que pour décor somptuaire et majestueux (comme le fit l'orientalisme français du XIX^e siècle). Il relègue la figure ou le corps de l'« Oriental » loin derrière les pouvoirs hypnotisant du paysage oriental – ou du reste un rocher et un parterre de sable peuvent suffire. Il n'est donc certes pas moins orientaliste que l'orientalisme traditionnel (« l'Orient créé par l'Occident » pour reprendre la formule



La copie du scénario qui va déclencher l'idée de génie...

célèbre d'Edward Said). En revanche, il reposerait sur une mise à distance (à travers un « écran » de technologie) de l'exotisme célébré depuis les *Contes orientaux* de Lord Byron. Il chercherait plutôt à trouver un Orient inframince, un Orient distillé à travers des détails (voire des incongruités) de mise en scène ou de décor – l'Orient *re-créé* par l'Occident. L'orientalisme futuriste des Américains – orientalisme postmoderne s'il en est – serait intimement lié à l'infrastructure hollywoodienne qui arpente le monde à la recherche de terrains et de zones aux allures suffisamment vierges ou primitives (voire « préhistoriques ») pour se projeter en l'« Ailleurs » ou l'« Autre ». En se déplaçant de ses propres studios, où elle a pourtant la réputation de pouvoir recréer artificiellement le monde entier au doigt et à l'œil, cette infrastructure répond d'abord à des considérations économiques, y compris, on peut aisément le supposer, le coût de la main-d'œuvre. L'opération s'inscrit de fait dans un contexte de néo-colonisation culturelle et économique consistant à prendre l'Orient pour « décor », grâce à un désengagement politique de façade auquel la représentation du futur sert de faire-valoir.

Dans *Argo*, contrairement à *Star Wars* ou *Dune*, l'orientalisme futuriste est certes moins *réalisé* que *spéculé*. Ce qui du reste ne fait sans doute que le renforcer dans la mesure où il agit « en puissance », c'est-à-dire à titre d'hypothèse opérant au-delà de l'intrigue du film. Là où le film de science-fiction ne fait que s'« opposer » à la réalité en sa vertu de grande illusion, le scénario de science-fiction, lui, en sa vertu de *film à venir*, « imprime » en quelque sorte la réalité, ou, autrement dit, se met « à l'épreuve » de la réalité. À commencer par la réalité urbaine de Téhéran, grâce aux planches mobiles du story-board d'*Argo* que les personnages gardent avec eux tout le film durant. Tony Mendez, au balcon de son hôtel où il séjourne *incognito*, tient ces dessins devant lui avec gravité, face aux montagnes qui dominent la ville. Le paysage noir et blanc sur la planche prend virtuellement effet dans le paysage réel et, en l'occurrence, hyper hostile au héros du film – comme si, en substance, la science-fiction devenait non seulement l'arme du complot parfait mais également le totem capable d'exorciser la peur de l'Autre et de l'étranger. Dans la scène de l'aéroport, où les diplomates américains « déguisés » en cinéastes canadiens jouent leur vie et tentent l'évasion, le story-board se révèle à nouveau être un objet « magique ». L'un d'entre eux, devant le scepticisme forcené d'un garde armé iranien qui décide de les retenir au sol, se met à agiter le story-board, en mimant les actions des super-héros représentés. Allant jusqu'à comparer, pour l'occasion, la déchéance du méchant monstre dessiné avec celle du shah d'Iran, son jeu de mime improvisé révèle la superposition entre scénario politique et scénario de divertissement. Dans les différentes scènes où apparaissent les planches du story-board, celui qui les scrutera avec attention verra que les super-héros aux oreilles pointues, casques de robots et pistolets laser, évoluent bien devant des bâtisses et des minarets islamiques, courant à travers les allées d'un « bazar », à l'orientale.

L'orientalisme classique projette l'Orient dans le passé alors que l'orientalisme futuriste (via la science-fiction et l'utopie de la traversée du monde) projette l'Orient dans un *à venir*. Mais surtout, en cachant l'Orient (au lieu de l'exhiber), sous le voile du « plateau de tournage », le décor imaginaire de l'orientalisme futuriste – à la limite de la parodie ou du kitsch inconscient – devient le décor réel de la géopolitique internationale et de la guerre techno-scientiste.

Convaincre tout Hollywood, la presse et le monde du divertissement qu'un film de science-fiction intitulé *Argo* va bien se tourner... Aussitôt dit, aussitôt fait. Affiche, articles, casting et story-board, autant de supports à l'appui pour un *film à faire*, et voilà Tony Mendez avec toute l'équipe du film, dans un cocktail mondain, pour une lecture du scénario par les acteurs en costume. « Si vous voulez faire avaler un mensonge, faites-le avaler par la presse », rappellent cyniquement les deux acolytes de Tony Mendez, John Chambers et Lester Siegel¹⁴ qui ont permis l'infiltration de l'agent secret dans les arcanes d'Hollywood. Au sommet de la crise diplomatique que se jouent Américains et Iraniens, cette séquence particulière du *scénario lu* illustre, avec une subtile ironie, comment la *guerre médiatique* glisse vers la *guerre d'imagination*¹⁵. C'est-à-dire d'un affrontement principalement basé sur les technologies de communication et d'information à un affrontement où la technologie de communication compte moins que *l'art du récit comme technologie*. Paradoxalement, la séance de lecture du scénario réintroduit le geste rituel du conteur et le pouvoir mythique du verbe dans un concert panoptique de paravents

14. Incarnés par John Goodman et Alan Arkin.

15. J'utilise cette expression dans un sens proche de « guerre de représentations », qu'ils s'agissent de représentations orientalistes, impérialistes ou médiatiques, représentations de l'Autre et par-dessus tout représentations à même de défier l'imaginaire de l'Autre. Cette expression fait également écho à un lieu commun repris dans plusieurs entretiens avec Ben Affleck et les acteurs de son film, ou par des anciens membres de la CIA, à l'époque des faits (à commencer par Tony Mendez lui-même). Ce lieu commun selon lequel, pour le résumer ainsi : « nous avons évité une guerre mondiale au travers de cette crise que l'on a résolu avec créativité et imagination, sans aucun mort ni blessé ». Voir par exemple l'entretien en ligne avec Alan Arkin, acteur du film au <http://news.moviefone.com/2012/10/03/alan-arkin-argo-interview/>

visuels, écrans nomades et autres « décors » réels et imaginaires. Par un savant effet de montage alterné¹⁶, les voix des acteurs qui lisent le scénario devant la *jet set* hollywoodienne se superposent à celle d'une jeune porte-parole de la Révolution islamique qui délivre – en anglais – le message de l'imam Khomeiny devant les caméras du monde entier, au nom de la révolution islamique et contre le « terrorisme » d'État dont elle accuse les Américains¹⁷. Deux discours fondamentalement antagonistes qui s'attirent soudain tels des aimants – et ce par l'intermédiaire de l'écran de télévision posé dans les cuisines de la réception mondaine qui raccorde scène politique et scène du divertissement. Deux hémisphères idéologiques *a priori* totalement anachroniques font désormais corps : le mythe de la conquête spatiale dans le cinéma américain et les revendications anti-impérialistes iraniennes à l'aube d'une guerre froide dont rien ne prouve qu'elle est terminée trente-trois ans plus tard (à la nuance près qu'elle se serait déplacée des satellites et de l'aéronautique vers les centrales nucléaires). Il ne suffit pas tout à fait que le lieu de tournage fantasmé que représente l'Iran, dans l'esprit des acteurs-lecteurs, rejoigne la catégorie médiatique des actualités géopolitiques pour que le spectre de la science-fiction libère son pouvoir d'*inquiétude* – voire son potentiel de *réécriture subversive* – à l'égard de l'histoire. Si les acteurs en question et leurs costumes assument la parodie grotesque de *StarWars*, cela ne doit pas non plus nous amener à conclure trop rapidement que les revendications de

16. Le montage alterné désigne dans la théorie du cinéma le fait de montrer deux ou plusieurs scènes se déroulant simultanément dans le temps mais à des endroits disjoints, voire très éloignés. À cet égard le montage alterné est une des armes fétiches de ce que nous avons appelé la fiction-Monde.

17. Rapportons quelques extraits de la scène en question. Les acteurs du futur film : « Fondu sur atterrissage du vaisseau. Extérieur, bazar. Ambiance exotique du Moyen-Orient [...] Notre monde a changé. Le feu de l'espoir s'est éteint dans cette galaxie. » La porte-parole iranienne : « Au nom de Dieu (...) le Tout Miséricordieux, voici notre message aux peuples éveillés [...] Le gouvernement américain considère les révolutionnaires comme des terroristes alors que lui-même et la CIA sont l'organisation la plus terrorisante de tous les temps. » Pour être exact, il convient d'ajouter qu'à ces deux discours s'ajoutent d'autres fragments de discours, comme ceux des journaux télévisés américains et celui de Jimmy Carter fustigeant l'Iran et le « terrorisme international ».



Portraits robots en lambeaux, reconstitution en famille

la classe révolutionnaire iranienne se verraient – par contrecoup – tout simplement ridiculisée.

Il en va plus singulièrement, dans l'influence de la science-fiction sur les événements politiques qu'elle enrobe de sa parure technophile, d'un processus de *défamiliarisation* du présent, tel que l'explique Fredric Jameson¹⁸. Autrement dit, défamiliariser l'instinct politique de l'homme des foules pris dans le moment historique de la Révolution, en l'occurrence dans son après-coup ; mais aussi défamiliariser notre regard contemporain sur les événements passés. L'usage politique du scénario de science-fiction recouvre une efficacité à la fois à l'époque des événements, fut-ce en sous-main, et aujourd'hui, à l'occasion d'un retour sur ces événements. La question de savoir si l'efficacité la plus grande relève de l'usage passé ou actuel, de l'action de la CIA elle-même ou de sa performance hollywoodienne réactualisée

18. « Il ne s'agit pas de nous donner des « images » du futur [...] mais de défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre présent ». Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo, 2008 [2005], p. 16. Je précise que là où Jameson accorde une valeur positive à la *défamiliarisation* dans la littérature de science-fiction (Isaac Asimov, Philip K. Dick...) j'essaye en revanche de penser le déplacement d'un tel processus dans la géopolitique américaine face à l'Iran.

par Ben Affleck – soit la plus grande efficacité du scénario classé « top secret » ou du scénario « déclassé » – est une impasse plutôt qu'une vraie question. L'efficacité la plus grande se révèle plus que souvent dans le montage de temporalités et de niveaux d'expérience. Le mythe de la conquête de l'espace dans le cinéma de genre américain ou le désir de conquérir de nouvelles « frontières » devient une pièce de monnaie qui ne retombe jamais sur la même face. Elle renvoie à des états différents de la guerre d'imagination que se livrent d'un côté l'espace aéronautique ou interstellaire (et anticommuniste) rêvé par l'Amérique et de l'autre côté l'espace de la lutte anti-impérialiste « rêvé » par le peuple iranien. Non pas que cette lutte n'ait pas eu lieu et qu'elle n'ait pas débouché sur une Révolution telle que nous l'avons connue. Mais la question demeure plus ouverte quant à la nature de cette révolution, ses moyens et ses fins, les forces politiques qui l'ont animée et les différentes philosophies de l'histoire qui l'ont portée. Le problème touche plutôt à la force d'imagination à l'œuvre dans le peuple iranien imaginant, en temps « réel », comment la Révolution devrait (ou aurait dû) se passer. Point sur lequel, encore une fois, la prise d'otages de l'ambassade américaine représente à la fois l'après-coup et la commémoration anticipée – comme si cette prise d'otages était devenue un « monument » éphémère de 444 jours à la gloire de la Révolution dont la tendance « islamique » avait entretemps déjà fini de s'imposer sur les autres tendances, communistes, nationalistes ou utopistes. La capacité d'imagination de la masse révolutionnaire et ses projections idéales, voire déçues, n'ont donc rien à envier à celle de la science-fiction. Si Michel Foucault, dans ses vues controversées sur la Révolution iranienne, a pu se méprendre sur une partie de la réalité qu'il avait pourtant devant les yeux, il ne s'est en revanche pas trompé en intitulant un de ses fameux compte rendus « À quoi rêvent les Iraniens¹⁹ ? »

19. Michel Foucault, « À quoi rêvent les iraniens ? », *Le Nouvel Observateur*, no 727, 16-22 octobre 1978, p. 48-49 ; repris in *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 688-694.

Qui se risquerait à compter les esprits dans lesquels le rêve d'une autre révolution continue encore trente-quatre ans plus tard ? C'est pourquoi, dit simplement, la science-fiction n'apparaît dans ce contexte pas seulement comme une esthétisation de la politique au filtre hollywoodien ou une politisation de l'esthétique au filtre de la CIA (tout l'« art » de Ben Affleck est de savoir naviguer entre les deux). Elle est d'abord et avant tout un filtre face au pouvoir d'imagination propre à tout événement révolutionnaire, car toute révolution entraîne son pouvoir d'imagination. De ce pouvoir, non seulement il n'est rien dit dans le film, mais il se trouve totalement nié dans une rhétorique de la réponse « pacifique » et « créative » à l'ennemi « fanatique et mortel²⁰ » que représente l'Iran – tel un monstre dans un film de science-fiction à juste titre.

La science-fiction opère en définitive comme un cache qui oblitère une réflexion profonde du peuple iranien sur son histoire et sa conception de la modernité (si elle devait vraiment s'en donner une). Non pas que la Révolution « islamique » incarne cette modernité, mais elle en compte et en assume irrémédiablement les plaies. La « colonisation du futur²¹ » dont parle Fredric Jameson à propos de la science-fiction n'a certes pas manqué de se déployer également sous le manteau du « gouvernement islamique » – plébiscité à tue-tête par les Iraniens lorsque Foucault les interrogeait au hasard dans les rues de Téhéran. Or c'est dans cette colonisation du futur – dédoublée au niveau structurel du *film dans le film* – que le futur fantasmé par la science-fiction reprend ses droits, c'est-à-dire sur les ruines encore fraîches des idéaux révolutionnaires en Iran, dans leur stricte diversité. À ce titre, l'unique petit rappel historique de l'Iran avant la Révolution, savamment expédié en prologue du film, sous la forme

20. Ce sont les termes de James Woolsey, ancien directeur de la CIA, en exergue du livre-témoignage de l'agent incarné par Ben Affleck, paru à l'époque de l'adaptation cinématographique : Antonio Mendez et Matt Baglio, *Argo*, Londres, Penguin Books, 2012.

21. Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le Désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007 [2005], p. 384.



Générique : le document du film et le film du document, le vrai et le faux

du dessin d'animation (de type *comics* américain) joue magistralement son rôle – introduction qui est donc un modèle d'orientalisme futuriste, masque infantile des enjeux révolutionnaires qui essouffent l'époque²².

Le nom « Argo » résonne dans l'analogie à peine dissimulée entre le vaisseau mythique des Argonautes – dans la tradition des Grecs – et l'avion qui sauvera les diplomates américains à la fin de la partie hollywoodienne. Conquête (technologique) de l'espace et colonisation (politique) du futur résonnent, en retour, dans le nom « Argo ». De la même manière, la figure spatiale et politique de l'ambassade prend aussi cette dimension d'utopie, qu'elle soit salvatrice ou autodes-tructrice. Utopie des alliances géopolitiques qui se font et se défont,

22. Tout en ne comptant pas parmi les pays colonisés, l'Iran et l'histoire intellectuelle qui s'y est déroulée au xx^e siècle sont totalement imprégnés des discours anticoloniaux, mais plutôt dirigés contre l'Occident, dans sa globalité, que vers un pays spécifique, même si l'antiaméricanisme s'y développe de fait avec la Révolution. Soumis depuis le xix^e siècle à un para-colonialisme économique que le Premier ministre nationaliste Mohammad Mossadeq avait tenté de juguler avant d'être renversé par les Américains et les Britanniques en 1953, l'Iranien figure dans l'imaginaire occidental, soit le « bon oriental », raffiné et lettré, soit le fou d'Islam sanguinaire et phalocrate.

ou de l'espace de « non-droit » où le territoire juridique se dérobe sous nos pieds pour se reconstituer ailleurs. Une ambassade est un lieu idéal pour la science-fiction, en tant que productrice de lois ou de principes qui viennent d'« ailleurs ». Pourtant si on se penche de nouveau sur la scène d'introduction du film, où les manifestants iraniens pénètrent et prennent le contrôle de l'ambassade américaine, on se dit que les Américains ne sont pas si loin de réveiller le mythe du sauvage et de son île noire où l'homme civilisé serait tombé par mégarde ou bourrasque, puis dont il aurait à s'échapper de toutes ses forces pour sauver sa peau (le cinéma hollywoodien d'après-guerre comme les séries américaines plus contemporaines regorgent de ces scènes). Mais l'orientalisme futuriste a aussi cette faculté à créer un « ennemi intérieur », d'autant moins lointain qu'il agit par définition sur notre sol, que ce soit celui de l'ambassade ou du plateau de cinéma ; se jouant de nos lois juridiques ou de nos lois visuelles afin de nous retourner une image déformée de nous-mêmes : un portrait-robot, à la limite, comme celui qui permet à la garde révolutionnaire de retrouver la trace des Américains en fuite. L'orientalisme futuriste est bien cette structure inconsciente qui n'est jamais revendiquée comme telle, mais qui rejaillit par sauts dans le temps et ruptures d'espaces, déguisée dans un profond désir de connaître le futur, au moment même où le présent croule sous nos pieds.

Il convient de ne pas exagérer le rôle de l'« Orient » dans cette affaire, tant il pourrait se limiter, à cette fonction typique du lieu originaire et primitif, où l'apocalypse, la catastrophe ont si fière allure (le désert, les pierres, le nomadisme, les ruines...) Qu'il soit simplement donnée ici l'occasion de réfléchir à ses procédés technique, et de reconnaître le cinéma de science-fiction américain comme un vecteur privilégié de cette dégénération particulière de l'orientalisme moderne, lui, hérité de la peinture et de la littérature. Enfin comprendre quel contexte historique donne à ce phénomène son relief actuel.

Ainsi l'orientalisme futuriste d'*Argo* ne concerne pas uniquement les personnages qui s'imaginent (ou font imaginer aux autres) tourner un film de science-fiction en Iran, au sein de la fiction orchestrée par Ben Affleck. Il représente aussi, à l'échelle de l'histoire récente, la mise en abyme cinématographique d'une guerre « froide » nucléaire dans laquelle se débattent les satellites de tous ordres. C'est-à-dire, d'un côté, les satellites de la conquête du monde « en direct » et le développement de la Mondovision, à partir de 1962 ; et, d'un autre côté, les satellites de la conquête de l'espace à proprement parler – ou le développement de l'outre-monde – permettant à l'homme de marcher sur la lune, et aux blocs de l'Est et de l'Ouest de s'agresser par satellites et fusées interposés, durant une trentaine d'années, jusqu'à la chute du Mur de Berlin en 1989. En accompagnant cette guerre protonucléaire sous tension et ses escalades de violence pré-programmée, l'infrastructure hollywoodienne – du scénario au plateau de tournage – dévoile sa superstructure idéologique. Celle de la fiction-Monde ou d'une plateforme capable de relier entre eux les lieux les plus éloignés de la planète, de relier également entre elles les histoires les plus conflictuelles et les plus dissonantes afin qu'elles ne s'écrivent plus que sous la coupe d'une seule et unique instance légitimatrice : le salut de l'Occident. C'est pourquoi, sans doute, les films d'apocalypse et de spéculation interminable sur la fin du monde sont encore aujourd'hui monnaie courante à Hollywood et c'est pourquoi il n'y a rien d'innocent – était-il besoin de le rappeler – dans la remise de l'oscar à Ben Affleck par la Première dame des Etats-Unis ; c'est-à-dire à l'heure même où une guerre d'intimidation nucléaire se joue sans répit entre les Etats-Unis de Barack Obama et l'Iran de Mahmoud Ahmadinejad. À ce titre, cette remise de prix ne fait que répéter les félicitations adressées par le président Reagan (nouvel élu à la suite de Jimmy Carter) à Tony Mendez en 1980, lorsqu'il parvint à ramener les six diplomates américains « à la maison ». Ben Affleck apparaît ainsi on ne peut plus dans la peau de



Générique : le document du film et le film du document, le vrai et le faux

son personnage et offre par ailleurs aux Etats-Unis une « revanche » qui n'avait jamais été prise depuis 1979 et l'affront sans précédent de la prise d'otages à l'ambassade américaine de Téhéran. La pluie d'étoiles tombant sur la scène des Oscars achève de montrer que les événements de 1979 et le récit recomposé par Ben Affleck continuent en réalité de s'écrire sous nos yeux, mais avec des faisceaux de néons, de luminaires, de strass et de paillettes – le pouvoir politique récompensant une certaine interprétation cinématographique des vainqueurs de l'histoire, dotés de leur arme la plus intemporelle et efficace : l'art du scénario.