

De l'information et du virtuel : Iraqi Short films de Mauro Andrizzi

Par Johanna Cappi

Revue de cinéma Alter/Réalité (2011)

Iraqi short films de Mauro Andrizzi est un film argentin contemporain de *Redacted* (0) de Brian De Palma (2008). Les deux films cinématographiques à visée documentaire (ou « d'information ») participent d'une même réalité contemporaine qui lie violence des conflits et culture de l'information. Ils portent chacun sur la place et le rôle de l'image comme facteur de médiation entre ces pôles. A ceci près qu'*Iraqi short films*, loin de toute fiction reproductrice, se construit uniquement sur le remploi de documents numériques. Dans le film de Mauro Andrizzi, le cinéma ne construit plus d'images en son nom propre, mais les puise à volonté dans une réserve dont Internet est la réalité. Ici, Internet devient une provision singulière, un moyen de production, de diffusion et de réception du visuel. Ces images « Tiers secteurs » n'atteignent pas les grands médias, mais chacun de nous peut les découvrir sur des moteurs de recherche. Le film de contre-information crée ici un point de résistance, parmi les autres mouvements de contre-information, ces rares médias qui prennent le temps de mettre à disposition le contre-champ des images officielles et tentent de décrypter le pouls virulent de leurs dérives. Il y a en a quelques-uns auxquels Nicole Brenez consacra une chronique mensuelle et à contre-courant des régimes informatifs, dans le *Journal des Cahiers du Cinéma* (1). Ainsi, *Iraqi short films* s'inscrit dans un paysage d'événements attestant d'une résistance à ce processus d'aveuglement concevable par sur-information. Pour reprendre une pensée majeure du livre *Virtuel ?* d'Angel Quintana, énoncée dans la partie « Image et réalité » (2), nous soutiendrons la « mise en rapport d'une dialectique avec l'hybridation d'un support qui construit de nouvelles images, sans perdre de vue la valeur qu'elles possèdent comme témoignage sur le monde et son histoire » (3).



© Mauro Andrizzi (2008)

Le cinéma de Mauro Andrizzi s'inscrit dans la lignée d'une pensée critique, politique et des théories de Dziga Vertov sur le montage des images, du son, mais aussi sur les sujets sociaux. Cet essai cinématographique met en exergue un des facteurs nourriciers de la guerre : la propagande — et l'expression de ses causes et dérives intégristes — tant du côté américain que du côté irakien, cela grâce à un travail de montage, de mouvement et de rythme où différents effets (ralentis, accélérés, surimpression, travail des pixels et de la bande son) participent à une colorisation et une animation du réel — aux sens propre et figuré. En Irak, les soldats américains ne sont pas autorisés à filmer la guerre mais le font tout de même : ils propagent et diffusent des images filmées avec leur mini-DV ou téléphone portable sans permission sur le cyber espace. Andrizzi y synchronise des images des milices de l'armée des protecteurs de la foi « Sunna », des milices de l'ISI (Islamic State of Iraq) des milices de l'« Unification et guerre sainte » (Tawil Wal Jihad) etc. ; la plupart produisent et diffusent elles-mêmes leur vidéos, un logo distingue chacune de ces milices à l'écran. De plus en plus actives en terme d'opérations réalisées à l'intérieur de l'Iraq, ces groupes enregistrent sur bandes vidéo tous leurs actes de guerre : ils utilisent ce matériel de propagande comme preuve de leur efficacité, afin d'obtenir un soutien pour leur cause. Du côté américain, outre les soldats (déclarés

officiellement par le ministère américain de la Défense), il y a une quantité d'agents des renseignements (non enregistrés), auxquels s'ajoute le personnel de sociétés de sécurité privées ou « les contractants civils », qui constituent de petites armées expérimentées auto-gérées. Autrement dit, ce sont ces dernières qui gèrent et escortent les convois dans les rues, sur les autoroutes à Bagdad et dans tout le pays. Ces soldats américains et sociétés privées utilisent également l'usage de la caméra, pour filmer certains actes de guerre et les enregistrer sur bandes vidéo à des fins logistiques : analyser des batailles et élaborer des images de propagande pour stimuler le moral des troupes, ou recruter de nouveaux soldats. De ces procédés neufs, Andrizzi tire la matière d'une diatribe ou satire de la propagande générée par les forces impliquées dans le conflit irakien. Le travail de sélection réalisé au montage revêt un caractère essentiel où (*dixit* Jean-Luc Godard) : « le cinéma se trouve face à une culture de la fusion dans laquelle le rapprochement de matériaux hétérogènes et incompatibles a créé des chocs révélateurs d'autres continuités » (4). Effectivement, souligne Nicole Brenez dans son article « Chef d'œuvre du détournement », le réalisateur édifie « un travail offensif de récupération », il « dérobe, exproprie, récupère en vue d'un travail d'appropriation critique » (5). Le parti pris formel de Mauro Andrizzi, une mise en miroir de la propagande Etats-Unis/Irak, ses initiatives plastiques et l'ordonnance de chacun des plans (plans séquences pour plus de la moitié) célèbrent une exigence ciné-politique et une étude pertinente d'images aux textures de basse définition de la sphère virtuelle. Cette œuvre ciné-factographique (6) se compose d'une rythmique intertextuelle millimétrée sur laquelle nous nous arrêterons puisqu'elle certifie une lecture historique d'Andrizzi et fait appel à notre propre compétence réceptive. Effectivement, la recherche d'exactitude, la formulation critique des faits historiques chez Andrizzi, s'inscrit dans l'aspect même de son exposition entre-images et s'appuie sur le parti pris d'une construction méthodologique fondée sur le emploi des textes de journalistes, politiciens, sociologues, professeurs, écrivains, archéologues et officiers, éclairant les emprunts filmiques virtuels. Comme le théorise Peter Weiss (7), Andrizzi rassemble un matériau documentaire et l'organise « sans en modifier le contenu, mais en

structurant la forme » et met à jour « dans les moindres détails » (8) cette logique de propagande.



© Mauro Andrizzi (2008)

Le premier remploi textuel est un extrait tiré de *La Grande guerre pour la civilisation* (9), œuvre considérablement engagée, de Robert Fisk, journaliste anglais et correspondant pour *The Independent*. Spécialiste du Moyen-Orient, Fisk a eu l'occasion de rencontrer Oussama Ben Laden dans les années 1990. Il est considéré par ses pairs comme l'un des meilleurs grands reporters de presse écrite de sa génération. Cet écrit monumental, tant par son volume que par sa richesse, tisse continuellement la grande histoire et la trajectoire personnelle. Ce que les médias embarqués avec les soldats occidentaux ne racontent pas, il le décrit avec une précision et une humanité qui font de lui un témoin de tout premier ordre. Le récit de Robert Fisk est accablant pour les chefs d'Etat criminels de la région, qu'ils soient saoudiens, irakiens, koweïtiens ou iraniens. Mais la responsabilité des ex-puissances coloniales européennes (France, Angleterre), de l'URSS, d'Israël et, au-delà de toute mesure, des Etats-Unis, est écrasante. Ces dernières, les soi-disant postes avancés de la civilisation, ont mis le feu aux poudres, soutenu les uns contre les autres, puis lâché les uns, armé les autres, elles qui ont fermé les yeux sur les horreurs irakiennes, cautionné l'occupation

israélienne, fait main basse sur le pétrole qui baigne le sous-sol, détruit d'une main pour reconstruire de l'autre. L'extrait choisi par Mauro Andrizzi accuse le terme même de « terrorisme », fléau du vocabulaire des politiciens en croisade et d'une presse de *prime time* de plus en plus « collaboratrice ».



© Mauro Andrizzi (2008)

Le deuxième remploi textuel et document sonore est un extrait d'une intervention du politicien Dick Cheney, lors du Soref symposium de 1991 à Washington au lendemain de la guerre du Golf, intitulé « De la guerre à la paix au Moyen-Orient ». Célèbre pour avoir soutenu l'existence de liens entre le régime irakien et Al-Quaida suite aux événements du 11 Septembre 2001, Cheney fut le 46e vice-président des Etats-Unis aux côtés de Georges Walker Bush (fils) (10). Dans un de ses discours, il a notamment affirmé que les soldats américains seraient « accueillis en libérateurs » par les populations irakiennes... Ce deuxième remploi documentaire fonctionne essentiellement en diptyque avec le troisième remploi textuel qui se compose de deux extraits des deux textes principaux de Charles Wright Mills. Sociologue et professeur américain, Mills s'est distingué par sa réflexion sur les élites aux Etats-Unis, il s'inscrit dans une tradition de sociologie critique. Il définit l'élite du pouvoir (11) et la considère composée d'hommes qui occupent des « postes-clés » dans les grandes institutions de la société moderne, reprenant le

schéma de Gaetano Mosca (12) et la théorie de la classe dirigeante (*ruling class*), selon lesquels une minorité de personnes détient le pouvoir dans la société, de sorte que toute l'histoire s'explique par les intérêts de cette minorité. Les inquiétudes principales de Mills étant précisément la montée du militarisme au sein de l'élite et le formatage de l'opinion. Mills cherche à démontrer qu'il existe une élite au pouvoir dans les sociétés modernes, une élite qui dirige l'ensemble des ressources des vastes organisations bureaucratiques dominantes. Au fur et à mesure que ces bureaucraties se centralisent et s'agrandissent, le cercle de ceux qui les dirigent se restreint et les conséquences de leurs décisions deviennent démesurées. Il estime que toute sociologie est fondamentalement politique, doit servir à combattre les préjugés et à changer la société, illustré ici par un second texte datant de 1960, tiré de son livre théorisant les causes de ce qu'il nommera « une 3e guerre mondiale » (13). Avec cet exemple pertinent de Dick Cheney — associé aux images numériques de patrouilles américaines au combat, de la fabrication sous nos yeux en temps réel, par les milices de la *Jihad*, d'une bombe artisanale destinée à un attentat suicide qui se déroule quelques minutes plus tard filmé en direct —, Andrizzi illustre la thèse de Mills et récuse, entre autre, les positionnements tenaces du politicien qui contribuèrent médiatiquement à aviver les tensions et enliser le conflit irakien, cela dès les années 1990, sous la présidence de Bush père (14). Sur ce sujet pointu, le pertinent ouvrage de Tariq Ali, *Bush à Babylone* (2003), retrace l'épopée de la recolonisation de l'Irak. Dans le chapitre « Vivre avec l'ennemi » (15), Ali cite le poète syrien Nizar Kabbani et l'un de ses derniers poèmes politiques, intitulé *Je suis avec le terrorisme*, écrit un an avant sa mort en 1998, dans lequel il retourne l'étiquette de terroristes contre ceux qui l'utilisent pour justifier la tyrannie et l'occupation (durant le conflit Iran-Irak). Pour le poète, les oppresseurs emploient le mot « terrorisme » pour discréditer les mouvements de libération nationale. Déjà, à l'époque, en faisant d'Ariel Sharon un co-leader de « la guerre contre le terrorisme », le régime de Washington brouillait sciemment la distinction entre « libération nationale » et « terreur », ce que corrobore l'intervention de Dick Cheney datée de 1991 et intégrée par Andrizzi.

Le quatrième emploi est un insert de *La prière de la guerre*, par Marc Twain (16), qui fut un pamphlétaire virulent et irrévérencieux (adjectif qui prend valeur d'éloge, dans ce contexte précis), notamment aux prises avec Dieu, la religion et les fondements du christianisme. Dans son œuvre *De la religion : Dieu est-il immoral ?*, il tend à illustrer les incohérences de la Bible et dénonce les crimes commis au nom de Dieu et du Christ. Nous citons le début de la prière qui apparaît à l'écran : « O Seigneur Dieu, aidez-nous à réduire leurs soldats en pièces détachées par l'explosion de nos obus ; aidez-nous à couvrir leurs champs rieurs des formes pâles de leurs patriotes morts... ». Cette critique acerbe et ironique de Twain, accusatrice de zones d'ombres, fait écho aux images des auto-enregistrements des milices de la *Jihad* — qui ne manquent pas d'interpeller le spectateur dans *Iraqi short films* —, où l'éloge du martyr et de son combat pour anéantir l'ennemi au nom d'Allah est redondante, mais également aux vidéos américaines prises lors des fusillades, où quelques snippers en appellent à Dieu dans la terreur des affrontements. Les scènes de fusillades par les soldats eux-mêmes sont les plus répandues sur Internet, Andrizzi en a sélectionné certaines où il règne un climat de soirée jeux vidéo.



© Mauro Andrizzi (2008)

Les derniers emplois sont des extraits des pensées de l'aventurier, officier, archéologue et auteur britannique Thomas Edward Lawrence (17). Au-delà du mythe existant autour de cet homme, nous pensons qu'Andrizzi opte pour cet auteur car Lawrence d'Arabie apparaît comme l'un des officiers les plus influents dans le développement d'une doctrine insurrectionnelle de la fin du XIXe et début du XXe siècle. L'essence de cette théorie de la guérilla a deux origines. La première — et la plus accessible — est constituée par les nombreuses éditions des *Sept Piliers de la sagesse*. La deuxième est un article portant le titre « The Evolution of a Revolt », publié en octobre 1920 (18). Toutes deux sont basées sur l'évaluation pratique et réfléchie, par Lawrence, de la situation à laquelle faisaient face les forces arabes dans la région du Hedjaz, au sein du désert saoudien, en mars 1917. Dans son récit *The Mint*, Thomas Edward Lawrence s'applique à décrire la vie au quotidien des militaires, lors de son expérience comme soldat dans la *Royal Air Force*. Sur ce modèle, *Iraqi short films* s'emploie à retranscrire des situations d'attente : la vie du *chek point* des troupes (britanniques par exemple) y est montrée dans toute son inertie ou bien se traduit par des mises en scène de clips musicaux à l'humour « bidasse » très cliché, dominés par une ambiance de gags, ce qui leur permet de faire passer le temps.



© Mauro Andrizzi (2008)

Construire de nouvelles images sans perdre de vue leur valeur comme témoignage sur le monde et son histoire, surgit comme motif essentiel de ce film de remploi argentin où le document visuel, matière première, re/prend souffle. Andrizzi acte, ordonne une réalité donnée et *Iraqi short films* courtise la pensée de Raymond Bellour — sur Maurice Blanchot et la définition du véritable écrivain — dans cette tentative d'exprimer que le cinéma le plus réaliste « est celui qui pour imposer silence à la rumeur saura s'en tenir au plus près, presque jusqu'à se confondre avec elle pour pouvoir d'autant mieux l'accueillir et la métamorphoser » (19). Les partis pris formels d'Andrizzi, ses choix de positionnement des remplois de documents critiques et d'images dites « virtuelles », ainsi que les effets de traitement vidéo, sont spécifiés par sa volonté d'une mise en perspective et d'une réflexion sur l'histoire de la guerre, de ses redondances et de sa médiatisation au XXI^e siècle. Mauro Andrizzi adopte « la nécessité de se tenir le regard fixé sur l'œil du cyclone, à la fois sur et sous la communication » (20). Avec *Iraqi short films*, successeur de René Vautier ou Christophe de Ponfilly, le cinéaste ne défend pas uniquement la force des images et leur puissance évocatrice ou affirmative, mais plaide aussi pour la défense d'un cinéma politique : offensif et analytique (21), une arme de contre-information (22) réelle, pour un cinéma à la hauteur des enjeux historiques (23), un cinéma émancipateur.

Johanna Cappi

* NB : Ce texte est un extrait de l'article « Praxis visuelle : l'Algérie, l'Afghanistan et l'Irak filmés par René Vautier, Christophe de Ponfilly et Mauro Andrizzi », paru le 29 avril 2011 dans le deuxième numéro de la revue *N.O. I. R.* aux éditions Une Nuit sans lune.

(0) Cf. dossier « La colère des images », consacré à *Redacted* de Brian De Pama, *Cahiers du cinéma*, n°631, février 2008.

(1) Depuis ce premier numéro de la chronique : « Cinéma activiste / Nicole Brenez » in *Cahiers du cinéma*, n° 625, juillet-août 2007.

(2) Angel Quintana, *Virtuel ? A l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, *Cahiers du cinéma*, Paris, 2008.

(3) *Ibid.*, p. 86.

- (4) Cf. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cité par Angel Quintana in *Virtuel ?*, *op. cit.*
- (5) Nicole Brenez, « Chefs d'œuvres du détournement. S'armer aux frais de l'ennemi », *Images activistes*, in *Cahiers du cinéma*, n° 628, novembre 2007.
- (6) Nicole Brenez, « Factographies. Réflexions sur l'exactitude des faits », *Images activistes*, in *Cahiers du cinéma*, n° 643, mars 2009.
- (7) Nicole Brenez, « Histoire d'une pratique née avec le cinéma. Stylistique du sabotage », *Images activistes*, in *Cahiers du cinéma*, n°629 décembre 2007.
- (8) *Ibid.*
- (9) Cf. notamment le chapitre 19 : « Alea jacta est », Robert Fisk, in *La Grande guerre pour la civilisation. L'occident à la conquête du Moyen-Orient (1979-2005)*, éd. La découverte, Paris, 2005, rééd. 2007.
- (10) du 20 janvier 2001 au 20 janvier 2009.
- (11) Son ouvrage qui, avec *White Collar* (1951), est le plus important, *The Power Elite* (1956), étudie le pouvoir politique aux Etats-Unis. Reprenant le schéma de Mosca, selon lequel une minorité de personnes, la classe dirigeante, détient le pouvoir dans la société, de sorte que toute l'histoire s'explique par les intérêts de cette minorité, Mills montre, pour sa part, que l'élite est un phénomène très diversifié qui ne doit pas être rangé dans les classes sociales. [...]
- (12) Le courant néo-machiavélien, né en Italie à la fin du XIXe siècle, connut son apogée à la fin de la Première guerre mondiale, principalement en Italie. La pensée néo-machiavélienne s'inscrit dans un contexte de crise du parlementarisme et de la représentation politique, alors que la péninsule italienne parachève son unité. Dans leur filiation à la pensée de l'auteur du Prince (1469-1527), qui se posait la question de comment conquérir, exercer et conserver le pouvoir, les néo-machiavéliens soutiennent la thèse de l'autonomie du politique. L'analyse du pouvoir politique, à laquelle les néo-machiavéliens se livrent, révèle parfois le cynisme (l'appétit de la domination) dont Machiavel avait fait preuve, hors du champ de la morale. Ce courant sociologique s'est intéressé à l'appropriation permanente du pouvoir par une élite. Il est cependant distinct du marxisme, qui fait le lien politique/économie.

(13) Charles Wright Mills, *Causes of World War Three*, 1960.

(14) Tariq Ali, *Bush à Babylone. La recolonisation de l'Irak*, éd. La Fabrique, Paris, 2003.

(15) *Ibid.*, pp. 32-37.

(16) Mark Twain (1835-1910), *La prière de la guerre*, 1905.

« O Seigneur Dieu, aidez-nous à réduire leurs soldats en pièces détachées par l'explosion de nos obus ; aidez-nous à couvrir leurs champs rieurs des formes pâles de leurs patriotes morts ; aidez-nous à couvrir le tonnerre de nos canons par les clameurs de leurs blessés se tordant de douleur ; aidez-nous à détruire leurs maisons par une tempête de feu ; aidez-nous à briser le cœur de leurs épouses innocentes accablées de douleur ; aidez-nous à les rendre sans abris et à les obliger à parcourir avec leurs petits-enfants les ruines de leur pays ravagé, vêtues de lambeaux, affamées et assoiffées, brûlées par le soleil d'été puis gelées par les vents glacés de l'hiver, brisées au plus profond de leur âme, usées par le travail et Vous implorant pour le refuge de la tombe que vous leur refuserez... »

(17) Né dans le Pays de Galles du Nord le 16 août 1888 et mort près de Wareham (Dorset) le 19 mai 1935.

(18) *in Army Quarterly and Defense Journal*.

(19) Raymond Bellour, *L'Entre-Image II*, « L'autre cinéaste : Godard écrivain », éd. P.O.L. Trafic, 1999, p. 118.

(20) *Ibid.*

(21) Nicole Brenez, « Le cinéma à la hauteur des enjeux historiques. United Red Army », 14 mars 2009, *in* <http://www.united-red-army.com>.

(22) Nicole Brenez, « Factographies. Réflexions sur l'exactitude des faits. », *op. cit.*

(23) Nicole Brenez, « Le cinéma à la hauteur des enjeux historiques. United Red Army », 14 mars 2009, *in* <http://www.united-red-army.com>.