Loretta Fahrenholz

2018.04.19 - 06.30

VOX tient à remercier l'auteure Caroline Busta, le Fridericianum de Kassel, la Kunsthalle de Zürich et Koenig Books, de Londres, pour les droits de reproduction de ce texte publié dans *Seven Films by Loretta Fahrenholz*, 2016.

Loretta Fahrenholz, *Two A.M.*, image fixe, 2016, video, 40 min. Avec l'aimable permission de l'artiste.

17
A POST ERIORI

■ AVRIL 2018

UNE COLLECTION D'ESSAIS SUR LA PRATIQUE DES ARTISTES

Effets réflexes
– la surveillance et le sujet réfléchi dans les films de Loretta Fahrenholz

93 % des crimes sont le produit de la vanité.
– Irmgard Keun

Danton déclare : « Tes yeux fonctionnent comme les miens, connard. » Accusé de corruption, ce révolutionnaire est condamné à mort par Robespierre, sans procès ni possibilité de plaider pour sa défense. Tel est le cas du moins dans *Implosion*, le film de Loretta Fahrenholz sorti en 2011, et dans son pendant, la pièce éponyme pleine d'ironie de Kathy Acker, publiée en 1983. Acker et Fahrenholz transposent la Révolution française dans le milieu bohème de New York, au lendemain de la présidence de Gerald Ford. Dans une scène précédente, Ma Grand-mère, un des personnages, demande où se trouve Danton, ce qui laisse présager le sort de ce dernier. Il s'interrompt, comme pour répondre à sa propre question, et reprend : « La fiction. En vérité, je vous le dis, en ce moment la fiction est la méthode de révolution. »

Dans une autre scène, la caméra de Fahrenholz cadre Danton et Robespierre qui s'échangent des répliques discursives sur la subjectivation. Ainsi, quand Danton se fait demander ce qu'il voit, il rétorque : « Tes yeux fonctionnent comme les miens, connard. » Sa réponse revient à dire (à Robespierre, aux autres) : « Je te vois. Je vois que tu me vois. Je vois que tu me vois comme l'incarnation de ta fiction x ou de ta fiction y ou de ta fiction z. Je ne peux donc pas faire autrement que d'interpréter la fiction que je suis selon toi ; de toute façon, le décor est planté et je suis cantonné au rôle convenu, alors même si je présente une version corrigée de moi-même *moins x*, je mets en scène une fiction, je joue un rôle qui correspond – ou qui s'oppose – à ta subjectivité, à ta vanité et à *cette personne que je t'imagine être*. »

Il paraît naturel ici d'évoquer Brecht, lui qui accordait évidemment une importance primordiale à l'acteur, interprète « visiblement conscient d'un public en train de le regarder » et, dans le même temps, sujet qui « se regarde lui-même jouer[1] ». On pourrait dire, de manière simpliste peut-être, que Fahrenholz incite ses personnages à *abattre* le quatrième mur, de sorte que les expériences qu'ils ont de la caméra/du spectateur, mais aussi des uns des autres, engendrent une distanciation, des moments où le « réel » interrompt le processus de consommation ou de récupération. Toutefois, pareils thèmes d'aliénation marxiste semblent aujourd'hui rebattus et anachroniques d'une certaine façon ; on pourrait même dire

qu'une telle direction paraît plutôt maniérée, compte tenu du contexte générationnel et culturel de Fahrenholz (celui d'une artiste allemande imprégnée de l'histoire du théâtre brechtien et désormais souvent basée à New York – là où les procédés typiques de ce dramaturge sont fréquemment mis en œuvre comme une sorte de trope critique, surtout parmi les jeunes des milieux artistiques universitaires). Sous une autre perspective, on pourrait interpréter ce type de mises en scène à la manière des poststructuralistes, en parlant d'identités non pas tel un fardeau à rejeter, mais telle une interface qui doit être « formée collectivement[2] ». Dans le film de Fahrenholz, Danton et Robespierre constituent dans leur essence, comme tout individu — qu'il soit révolutionnaire, prolétaire, membre de l'élite, personnalité publique ou quelque inconnu —, une *fiction collective*. Cependant, le processus d'individuation, de subjectivation, les expériences qui poussent une personne à agir *en tant que x* ou *y* ou *z* sont très réels.

Si ce raisonnement se tient, il ouvrirait une autre perspective sur la méthode de travail de Fahrenholz et fournirait ainsi un élément-clé liant les sept films qu'elle a réalisés. Peu importe qui la cinéaste a retenu dans sa distribution — que ce soit des acteurs de métier, des enfants, des amis proches, des individus recrutés en ligne —, son regard de réalisatrice se concentre bien plus sur le fait d'établir et de manipuler les mécanismes de subjectivation que sur la gestion des sujets précis que ceux-ci produisent.

Dans le cas d'*Implosion*, par exemple, Fahrenholz reproduit une convention de l'art vidéo dérivée d'un idéal de transgression caractéristique du monde de l'art — c'est-à-dire l'image de la soi-disant contre-culture du centre-ville new-yorkais des années 1980 dépeint par Acker ; celle-ci était elle-même délibérément modelée en partie sur la bohème des dadaïstes et d'autres tenants de l'avant-garde (Gertrude Stein, William S. Burroughs, etc.) et elle s'est propagée dans les dernières décennies en véhiculant son propre étalon de « légitimité » artistique par l'intermédiaire de lieux de diffusion comme les galeries American Fine Arts et Reena Spaulings Fine Art dans les années 1990 et 2000 ; elle s'est peut-être actualisée aussi dans les courants transnationaux de la poésie, dont les acteurs communiquent par le clavardage en groupe, les fils de messagerie texte et d'autres voies cybernétiques, et qui se matérialisent sporadiquement à Berlin/Londres/New York/L.A. Fahrenholz exploite cette souche persistante de « chic radical » — aussi tenace que la porno — en superposant dans *Implosion* des couches de conventions variées qui appartiennent aux deux : le *spoken word* révolutionnaire, le techno sexy à saveur de latex, l'ambiguïté des genres, les corps d'adonis, la rue par opposition à un appartement du quartier financier élégant, mais aménagé n'importe comment, où squatte apparemment cette bande de créatifs milléniaux.

Allant au-delà d'une simple illustration sexuellement explicite (même si cet aspect est également présent, rendu avec rien de moins qu'un détachement quasi comique), Fahrenholz instaure un sentiment général d'obscénité — caractère qui accompagne l'immédiateté, en échange d'argent ou d'autre compensation, de ce qui est à la fois inaccessible et hautement convoité. *Implosion* illustre donc l'effondrement de la révolution — la mort d'un radical aux mains d'un autre — interprété par des corps dans la fleur de l'âge, qui s'élancent et se figent sur place dans le style de Merce Cunningham entre les murs vertigineux d'un petit gratte-ciel aux fenêtres spectaculaires.

Conformément à la manière de Brecht, Fahrenholz s'attend à ce que les acteurs, à l'instar des spectateurs, servent d'instance de subjectivation. Danton, encore : « Je ne crois que ce que je vois. » Même si le texte d'Acker indique une vingtaine de personnages de divers âges, genres et classes sociales, seulement cinq individus (chacun interprétant de multiples rôles) apparaissent dans la vidéo. Néanmoins, Fahrenholz s'efface de son côté pour laisser ces vecteurs influer sur les sujets, le récit et les « messages » variés qui sont transmis et interceptés. Ce film a pour effet de neutraliser les hypothèses avant que les idéations précises des corps individuels n'aient la chance de se sédimenter pour devenir des faits. Sous cet éclairage, la fiction n'est pas vue comme une chose à éviter ou à déconstruire, mais plutôt à susciter pour son potentiel révolutionnaire.

Prenons l'exemple de son film *Ditch Plains*, réalisé en 2013, qui se déroule dans le paysage apocalyptique de New York après l'ouragan Sandy. Librement narratif, le film se présente comme un long métrage de science-fiction inspiré du jeu *Grand Theft Auto*. Tourné dans East New York, il a été chorégraphié et mis en scène en étroite concertation avec plusieurs membres de Ringmasters, la troupe de danseurs noirs issus de ce quartier. Parmi les scènes du film figure une opération de contrôle d'identité et de fouille[3]. Il y a aussi une razzia dans un appartement luxueux de Park Avenue, effectuée par les danseurs des Ringmasters transformés en zombies ; ces derniers, éclairés par des vêtements ornés de lampes à DEL, font semblant d'abattre des ennemis avec un faux fusil de tireur d'élite de calibre .50, depuis la galerie d'une maison de leur quartier ravagée par un incendie (résultat d'un crime haineux à caractère homophobe). Nul besoin ici de préciser au lecteur comment de telles vignettes, particulièrement durant une période d'escalade de la violence à caractère raciste (qui engendrera bientôt le mouvement Black Lives Matter), pourraient être perçues par un spectateur américain de gauche. Au lendemain de la sortie du film, les détracteurs de Fahrenholz ont-ils eu tort de décrier son rôle de voyeur à *elle* dans l'équation, en lui reprochant un désir avoué de voir certains sujets interpréter ces scénarios ? Ceux qui connaissent les circonstances de création de l'œuvre savent que qualifier la réalisatrice de cinéaste d'exploitation est une assertion fausse — voire une lubie — de la part de la critique. Au contraire, consciente des interprétations potentiellement explosives que cela susciterait — une préoccupation constante dans tous ses films —, Fahrenholz a travaillé de manière que les acteurs soient libres de négocier leur propre représentation durant le tournage. Des interrogations surgissent inévitablement : d'où émerge un regard ? où se pose-t-il ? et quel point de vue individuel détermine les axes dominants de subjectivation de l'œuvre ? Mais la cinéaste cherche précisément à installer cette ambiguïté, en dosant les degrés de faits et de fiction au point de provoquer de telles réactions.

2.

C'est une série de questions qui se posent à l'échelle des réseaux sociaux, quand on sait que les utilisateurs scrutent leurs fils de nouvelles un milliard de fois par jour : à qui appartient la vérité/fiction affichée ici ? qui en est l'auteur ? qui l'a approuvée ? qui en bénéficie ? qui est blâmé/exclu ? Puis, après une fraction de seconde : quelle est ma réaction ? Après tout, compte tenu de mon éducation, de ma race, de mon rapport au genre, d'un traumatisme donné, d'un événement auquel j'ai assisté, de mon niveau scolaire, je dois me prononcer ; les gens voudront que je le fasse ; on m'entendra si je me prononce. Autre facteur dans cette équation : le puissant levier que représente le réseau d'une personne et le positionnement de celle-ci au sein de son réseau. Irmgard Keun a jadis écrit : « 93 % des crimes sont le produit de la vanité. » *Après minuit*, le roman que cette dernière fit paraître en 1937, dans l'Allemagne d'avant-guerre alors en pleine hystérie nazie, constitue l'inspiration du plus récent film de Fahrenholz, *Two A.M.* L'artiste a tourné et monté ce film au cours de l'été 2016 pendant l'apparente implosion de multiples systèmes de gouvernance dans le monde qui l'entourait[4]. Si l'on peut dire des années 1930 que c'était une période relativement instable, l'actuelle situation mondiale marquée par la candidature de Donald Trump à la présidence américaine, le Brexit, les attentats terroristes et l'échec du putsch en Turquie — se compare au sentiment d'incertitude qui caractérisait également l'époque de Keun.

Bien que les écrits de Keun aient ultimement forcé l'écrivaine à s'exiler (et même à simuler sa propre mort), sa plume est remarquable entre autres pour sa contestation des structures de pouvoir qui en sont venues à façonner son univers. Dans ses romans, elle aborde les conditions de son époque et déconstruit les actions des principaux protagonistes de cette période en déployant son récit du point de vue des gens ordinaires qui se fraient un chemin à travers les contradictions d'un moment politique. À l'époque de Fahrenholz, cependant, il n'y a plus d'histoire linéaire des vainqueurs, mais plutôt une histoire fantomatique hantée par différentes versions[5] : chaque macro-communauté expose sa version des événements (ou plus justement, une fiction collective) qui trace ensuite son chemin à travers différents réseaux (malgré les nombreuses tentatives de redonner plus de poids aux mots des administrations, des chanceliers, des présidents et des médias dominants), mais il n'y a plus de méta-autorité inattaquable en mesure de vérifier si une version du récit est plus ou moins valide que la suivante. Plus exactement, chaque communauté relate les événements de son histoire en faisant appel à une distribution composée de corps particuliers, chacun d'eux se voyant attribuer différents rôles : victime, héros, « autre », un des

nôtres. Comme dans la réalisation de Fahrenholz à partir du texte d'Acker, certains corps se retrouvent ainsi à jouer des personnages variés et possiblement en conflit selon la scène — ce qui paraît très brechtien. Mais au regard de ce qui se passe à l'heure actuelle sur la scène mondiale, l'effet produit est tout sauf une distanciation. Les fictions collectives peuvent être horriblement négatives aussi, en confortant des convictions dignes de tribus violentes et résolument dystopiques.

Pareilles dynamiques topologiques signifient que ce qui est « autre » est défini ouvertement, *de telle sorte* qu'un « moi » puisse se construire par opposition. Un récent gazouillis disait : « Tout le monde agit en flic. Tout le monde fait la police en ligne pour imposer [faire respecter] ses croyances[6]. » Tout ce que l'on voit dans l'autre, toute information qu'on peut en tirer, sert potentiellement de matière première pour se former par opposition. Bien sûr, ce truisme a aussi sa contrepartie : l'être humain porte en lui le profond désir de constituer la matière première d'un autre, d'être considéré comme l'idéal de quelqu'un (entre en scène, la fille solitaire), d'entretenir l'idée que son image et son contenu pourraient être assez importants pour influencer une autre personne, voire contribuer à modeler un groupe, une communauté, une marque ou un mouvement entier. Il est certain que le réseautage social a montré que ces modes — ceux du spectateur/consommateur et de l'exhibitionniste/producteur de contenu — sont deux facettes de la même réalité. Le site Friendster est « une version rudimentaire de ce qui allait devenir l'équivalent du crack dans Internet », selon un article du magazine *Spin* paru en novembre 2003. Ce texte soulignait d'entrée de jeu le désir sincère de chacun de projeter son identité et, de ce fait, d'être le fondement de l'idéal de quelqu'un d'autre, même si le Patriot Act des États-Unis, contemporain de la montée du Web 2.0, avait donné au gouvernement toute latitude pour surveiller les activités en ligne de ses citoyens[7]. Ou voilà du moins une explication convaincante à la question de savoir pourquoi les membres de la génération X, pourtant socialisés selon les codes de la contre-culture à la manière d'Acker ou dans l'esprit des cultures indie et rave des années 1990, pourquoi donc les gens de cette génération se sont tous mis, simultanément et *volontairement*, à créer leurs profils, à faire d'eux-mêmes les sujets, à construire des nœuds numériques tels des cathéters servant à véhiculer les informations identificatrices et affectives qu'ils se seraient employés à protéger, à tout prix, du regard des grandes entreprises et des gouvernements à peine quelques années auparavant.

Dans *Two A.M.*, le film de Fahrenholz, les protagonistes sont divisés en deux camps : d'un côté, les Humains, caste bienveillante habitant généralement les zones urbaines, dont les adeptes passent leurs temps libres à fréquenter les bars et les centres commerciaux ou s'adonnent à la fabrication de bijoux artisanaux à partir d'ordures suprarecyclées. De l'autre, le groupe des Surveillants. Librement inspirés des adhérents de la NSDAP (sigle allemand du Parti national-socialiste des travailleurs allemands) qui peuplent le roman *Après minuit* de Keun, ce sont des voyeurs informationnels qui s'intéressent vivement aux citoyens ordinaires ; ils habitent des zones rurales et paraissent vivre à l'ancienne ; ils prétendent aussi protéger les Humains. Dotés d'un superpouvoir — la capacité de lire la pensée des gens —, ils prennent toutefois un plaisir douteux à balayer les cerveaux afin de recueillir un maximum de renseignements. Les Humains ne peuvent pas faire grand-chose pour échapper au regard des Surveillants, alors ils supportent la relation en acceptant cette étrange intimité. Peut-être envient-ils même un peu les Surveillants, car eux aussi aimeraient connaître les pensées des uns des autres. Malgré cela, les Humains savent que les Surveillants scrutent leurs esprits, en parcourant les peurs et les désirs de la même manière que l'on fait défiler des fils de nouvelles — un coup d'État, un chat, un météore, une tuerie. En effet, les Surveillants, tout comme la NSA, l'Agence nationale de la sécurité américaine, « intercepte presque tout, en ingérant les communications humaines automatiquement sans ciblage[8]. » *L'ingestion*, voilà la clé. Dans les deux cas, des sujets individuels sont *consommés*, absorbés dans le flux des événements de la vie et des modes affectifs qui pourraient catalyser des micropoussées de dopamine. Dans *Two A.M.*, certains Humains sont conscients de leur effet narcotique sur les Surveillants — du moins, c'est le cas de Sanna, l'héroïne du film. Par conséquent, celle-ci comprend que les Humains contrôlent en quelque sorte les agents de leur surveillance, que le vecteur de pouvoir fonctionne dans les deux sens.

Subjectivités collectives, désirs codépendants : « comment le désir peut-il désirer sa propre répression, comment peut-il désirer son propre esclavage? » s'interrogent Deleuze et Guattari, avant de répondre que « les pouvoirs qui accablent le désir et le subjuguent, sont déjà eux-mêmes des formes de l'assemblage des désirs[9] ». Dans les films de Fahrenholz, les vecteurs de désirs et les constructions de contrôle changent constamment. Ceci est dû en partie aux descriptions des personnages, dans la mesure où celles-ci ne précisent jamais quels rôles ont autorité sur les autres. Ainsi, ce sont les acteurs eux-mêmes, par leur langage corporel et leur gestuelle, qui fournissent les indices permettant aux spectateurs de déterminer qui détient le pouvoir. Des procédés cinématographiques modulent également la perception du spectateur, notamment par l'alternance des prises de vue à la caméra à main et à la steadycam ; le spectateur se trouve tour à tour placé dans l'espace où se situe l'action et à l'extérieur dans une zone de surveillance au point de vue omniscient.

Plusieurs adoptants de la première heure du Web 2.0 ont abandonné leurs avatars à la fin des années 2000, en « tuant » leurs profils Facebook et en allant jusqu'à se réjouir de la mort de leurs téléphones intelligents 1.0. En revanche, même sans participer soi-même activement aux médias sociaux d'aujourd'hui, un individu est pour ainsi dire contraint de donner régulièrement signe de vie au réseau élargi (une sorte de néo-quatrième mur), de s'y rendre visible et vulnérable. Tous peuvent néanmoins espérer, sur un mode avant-gardiste, se l'approprier, tenter de le briser ou de le dénaturer, le surcharger d'information et de versions de soi qui ne concordent jamais vraiment avec leurs corps respectifs. En définitive, les mots de Kathy Acker continuent de résonner, bien que dans un sens quelque peu détourné : « La fiction. En vérité, je vous le dis, en ce moment la fiction est la méthode de révolution. »

Caroline Busta

Pour citer cet essai :
Busta, Caroline. 2018.
Effets réflexes – la surveillance et le sujet réfléchi dans les films de Loretta Fahrenholz.
A posteriori 17. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine.

1. Bertolt Brecht, « On Chinese Acting », *Tulane Drama Review 6*, nº 1, septembre 1961, p. 130-131. (notre traduction)
2. P. ex. : « Il n'y a pas de sujet d'énonciation ; chaque nom propre est collectif, chaque agencement est déjà collectif. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, « Politics », *On the Line*, Gilles Deleuze et Félix Guattari (éd.), traduit par John Johnston, *Semiotext(e)*, New York, 1983, p. 105-106. (notre traduction)
3. Popularisée par le Service de police de New York, la méthode « contrôle d'identité et fouille » (*stop-and-frisk*) consiste, pour les agents, à interpeller des piétons sans motif valable et à les soumettre à une fouille afin de déterminer s'ils sont en possession de drogues ou d'armes. La découverte de l'une ou l'autre peut mener à l'arrestation des individus. Cette politique est pratiquée moins pour assurer la sécurité du quartier que pour justifier l'étalage par la police new-yorkaise de son autorité au sein de la population. Elle a fait l'objet de critiques en raison du nombre disproportionné de jeunes hommes noirs interpellés.
4. Irmgard Keun, *Ich lebe in einem wilden Wirbel: Briefe an Arnold Strauss 1933–1947*, Gabriele Kreis et Marjory S. Strauss (éd.), Claassen, Düsseldorf, 1988, p. 79.
5. J'applique une interprétation populaire de l'histoire d'Internet en tant qu'historique des versions. Ce changement ontologique du récit de nature linéaire vers celle basée sur les versions est exploré entre autres dans : Matthew Allen, « What was Web 2.0? Versions as the dominant mode of internet history », *New Media Society 15*, nº 2, mars 2013, p. 260-275.
6. @LILINTERNET via Twitter (27 mai 2016) : « ARRÊTER DE DÉNONCER, OK… MAIS QUAND EST-CE QUE LE MONDE VA ARRÊTER DE FAIRE LA POLICE. JAMAIS. TOUT LE MONDE AGIT EN FLIC. TOUT LE MONDE FAIT LA POLICE EN LIGNE POUR IMPOSER SES CROYANCES », consulté le 27 juillet 2016, https://twitter.com/lilinternet/status/73606410 7783151616. (notre traduction)
7. John Sellers, « Can We Still Be Friendsters? », magazine *Spin* 19, no 11, novembre 2003, p. 105. (notre traduction)
8. Pour paraphraser Edward Snowden, qui a divulgué les documents de la NSA : « S'ils veulent vous avoir, ils finiront par y arriver », *The Guardian*, 10 juin 2013, consulté le 27 juillet 2016, https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/nsa-whistleblower-edward-snowdenwhy (notre traduction).
9. Deleuze et Parnet, « Politics », p. 86-87.

Publié par VOX, centre de l'image contemporaine sous licence Attribution–Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.