

La mise en scène au piège de ses propres artefacts, le dispositif comme obstacle à la liberté de l'homme

Under the Sun de Vitaly Mansky

Jean Perret (HEAD – Genève)

Fatigue

La petite fille s'ennuie, se fatigue, le sommeil fait assaut de ses dernières énergies. Elle n'est pas la seule. Ses yeux ne peuvent résister aux paupières lourdes de lassitude. Dormir, mais comme dans un cauchemar, alors qu'il s'agit de garder la veille au risque sinon d'être mise au pilori pour manque de patriotisme. Alors, la petite fille a des sursauts de résistance, mais las! elle ne peut mettre

en échec l'épuisement qui l'accable. Pourtant, elle est avec toutes les camarades une recrue fraîchement accueillie dans l'Union des enfants, antichambre de l'âge adulte pour toute sa génération au sein du plus beau pays du monde qu'est la République populaire et démocratique de Corée (du Nord). Invincible jeune patriote, elle est prise dans les rets de la rhétorique des faits d'armes d'un vétéran en uniforme et casquette.



Sommeil et discours de gradé.



Union des enfants.

Les ennemis japonais et états-uniens sont vitupérés et les enfants de l'Union n'en peuvent plus mais. Le champ et contre-champ est terriblement efficace, il lie les personnages, les confronte, les affronte et c'est bien cette jeune fille qui prend le pas, penchée au bord du gouffre de l'ennui, sur le vieillard manipulé à la manière d'une marionnette, plantée sur la scène comme un arbre de Noël surchargé de décorations. Le montage inscrit dans un temps terriblement drôle cette mise en scène, cette double scène en quelque sorte, qui fait lentement naufrage.

Récitation

Avant que ne s'avèrent les principes de la mise en scène de cette rencontre aux accents propres à la propagande entre le vieux cacique de l'armée et les enfants d'une douzaine d'années, nous aurons assisté à la scène inaugurale du film de Vitaly Mansky. Face à la caméra, à l'injonction «action!» venant du hors champ, Zin-mi, l'héroïne d'*Under the Sun*, récite le credo que son père lui a appris: «la Corée, pays du soleil levant, est le plus beau du monde oriental». Visage au sourire placide, éclairage artificiel, vacarme au loin des haut-parleurs occupés à psalmodier les antiennes du régime: le tableau est complet, la voix de la petite fille récite docilement le texte, alors qu'une fleur charnue rouge s'adresse à l'attention, toute dressée dans son pot qu'un cache-pot décoré d'un délicat motif bleu met en valeur.

Repas de famille

Le récit qu'organise Vitaly Mansky consiste en un double mouvement qui met en œuvre une approche exemplaire des pratiques édifiantes du pouvoir en

Corée du Nord. Le cinéaste russe né à Lviv, en Ukraine, en 1963, longtemps établi à Moscou et aujourd'hui à Riga, tout en dirigeant à Moscou Artdocfest, festival de documentaires de langue russe engagé en porte-à-faux dans la Russie poutinienne, se fait un devoir de prendre la mesure des dispositifs qui régissent la vie quotidienne, individuelle et collective de la RPDC. La définition de dispositif prend un sens particulièrement complexe quand on conçoit que sont en jeu «une économie, c'est-à-dire (...) un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions, dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes» (Agamben 1987: 28). Le travail de Vitaly Mansky est de poser son regard sur le réel nord-coréen, ce qui veut dire décider de prises de vues, dont les cadres et la durée puissent mettre en lumière les configurations du dispositif global et décliné en différentes formes mineures. Le cinéaste compose progressivement, au jour le jour – le

film est rythmé par le passage des jours et des nuits –, la spectaculaire cohérence d'une organisation qui corsète ce monde.

Le repas de famille est la première scène au cours de laquelle les conditions entières du dispositif sont rendues visibles et compréhensibles. La mise en œuvre de ce repas a vocation, comme tous les autres moments marquants du film, à être frappée d'exemplarité. Le menu de cette famille est composé des nourritures les plus saines, soit, mais l'appétit vient à manquer! En effet, le cinéaste et son équipe technique ne sont pas seuls dans l'appartement modèle, quand apparaissent deux hommes qui sont les véritables metteurs en scène nord-coréen de ce moment. Les dialogues sont répétés, précisés, exercés, affutés, mis en bouche par les désormais trois acteurs (une vraie famille, des non professionnels choisis sur le volet): la mère, le père et leur fille agissent sous le contrôle tatillon de ceux qui s'imposent comme les scénaristes, dialoguistes et metteurs en scène. Et Vitaly Mansky

Pour mémoire, la Corée, ce pays alors d'un seul tenant, fut une colonie japonaise dès les années 1910. Le développement économique est notoire tout autant que l'oppression de la culture virulente. Un sentiment national de résistance prend progressivement forme. Mais le 10 août 1945, après les cataclysmes d'Hiroshima et de Nagasaki et cinq jours avant la capitulation du Japon, l'Américain Dean Rusk, du Département d'État, prend l'initiative de tirer un trait le long du 38^e parallèle, départageant le Nord placé sous occupation soviétique et le Sud sous la férule américaine. Les Russes chargent un jeune chef de guerre, Kim Il-sung, qui avait vaillamment combattu les Japonais, de diriger la zone nord. Kim

Il-sung va progressivement se débarrasser de différentes forces de l'alliance mise en place et dès les années 50 s'émanciper résolument des communistes chinois et soviétiques. Guerre civile, invasion du Sud par le Nord, réaction américaine, la Chine est appelée en renfort par la Corée du Nord, guerre atroce, un million et demi de morts au Nord, un million au Sud; la Chine, elle, en compte 400'000 et les États-Unis 54'000. Kim Il-sung sort de ces événements en affirmant l'indépendance de la République populaire et démocratique de Corée (RPDC), dont il avait conçu les fondements dès 1948.

Son autorité s'impose comme celle du sauveur et du restaurateur de la grandeur du pays. La famine entre

1994 et 1996 provoque entre 600'000 et un million de morts. En 1994, Kim Il-sung meurt, son fils Kim Jong-il lui succède et affirme un certain goût pour l'armement nucléaire et un penchant certain pour le cinéma; il réalise six films, rédige un livre consacré à l'art du cinéma et crée en 1987 un festival où les films coréens sont certains de se voir remettre les prix les plus prestigieux. À sa mort en 2011, Kim Jong-un, son fils, prend à lui pied à pied tous les attributs du pouvoir, qu'il exerce pleinement dans ce pays qu'ausculte ce film au titre programmatique, *Under the Sun*.

de filmer ce qui est la mise en ordre d'un dispositif. Clairvoyant, le cinéaste est aux aguets, tout est affaire de cadre, qui suppose un hors cadre, un champ et un hors champ, une durée doublée d'une autre durée.

Si la mise en scène nord-coréenne s'évertue à contraindre, à serrer, à répéter et appliquer le scénario préétabli, soit à «capturer, orienter, déterminer, intercepter, modeler et assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants» (Agamben 2007: 31), Vitaly Mansky filme alors forcément un peu relâché, il enregistre du plus large, du plus long, dans les marges de l'espace et du temps. Sa mise en scène à lui desserre pour accueillir progressivement, jusqu'à son acmé finale, nous y reviendrons, les effets de la domestication des corps et des langues. Le dévoilement auquel le film procède porte certes sur ces balisages de l'espace privé et social en général, mais de façon progressivement plus approfondie sur les états de fatigue qui laminent en profondeur les forces vives des citoyens. Spectacle en creux d'un épuisement généralisé qui affecte la présence des protagonistes d'*Under the Sun*. Les larmes en sont une expression explicite, quand la petite héroïne s'écroule, lors de son cours de danse folklorique, mais c'est l'ensemble du corps social qui est affecté, on aimerait dire infecté, par le laminage systématique qu'opère le scénario imposé. Les responsables nord-coréens l'ont dicté à Vitaly Mansky, qui l'a agréé, condition non négociable pour se voir remettre les autorisations de réaliser un film.

Présences gigantesques

Tant de grandes séquences composent la dramaturgie du film, qui par effet d'un montage en parallèle et par tuilage donne à voir la complexité des pratiques



Le repas de famille.

mises en action. C'est pourtant la paradoxale simplicité obtuse des proférations des discours idéologiques qui frappe, faite de gestes volontaristes imprimant une violence constante et infantilisante dans l'espace public. C'est une pratique obsessionnelle de l'humiliation qui est à l'œuvre, le culte des trois générations des Kim, présences gigantesques et omniprésentes à la télévision et dans l'espace public où circulent des voitures flanquées de haut-parleurs.

Le film travaille à un crescendo, dont on ne sait pas quand il cessera. Il y a la séquence du transport en commun le matin, les passagers sont dirigés comme dans de vrais films de fiction, ils sont les figurants qui marchent au doigt et à l'œil pour monter dans le bus. Parmi d'autres séquences, celle de l'atelier de textile où le père de famille est célébré par les ouvrières et celle de la laiterie de soya où d'autres ouvrières sont tout autant docilement à la tâche. Le montage des images se fait commentaire du totalitarisme au travers des applications tous azimuts des bonnes règles de conduite. Un triple montage en parallèle associe ainsi et l'usine textile et la laiterie de soya et les faits d'armes du cacique de l'armée! Des vues urbaines sont intercalées, grands bâtiments dans la profondeur de

la ville où les piétons vont et viennent en général en groupes au pas, au pas de course parfois, silhouettes de passage dans l'immensité du décor. La symphonie de la grande ville au début du 21^e siècle invente son rythme loin du triomphalisme trépidant des visions des avant-gardes des années 20. Vitaly Mansky sait que c'est dans la durée même des plans et dans le montage patient des grands segments du récit déployé par son film qu'il peut dessiner un territoire sensé de la dictature. L'action cinématographique s'ancre dans les lieux de référence du grand récit imposé, qui travaille à l'érection du mythe du bonheur de tout un peuple immobilisé dans l'admiration de ses leaders. Récit hyperbolique du régime dans lequel le récit du cinéaste creuse les galeries et dessine les trottoirs – les hors-champs – qui sont autant d'échappées, de voies distancées, d'appels à réflexion.

Théâtres des apparences

Autres théâtres pour mises en scène édifiantes, celui de l'hôpital, de la salle de danse, du studio de musique. Et cela ne suffit pas au scénario que tient en main l'un des hommes commis au tournage du cinéaste russe. Aux moments qui réunissent quelques personnes succèdent les mouvements de foule et des rassemblements considérables. Choc des générations, embrigadement des jeunes par les caciques aux uniformes de l'armée surchargés de médailles tintinabulantes, le Jour du soleil, quand les enfants sont honorés d'un cadeau de Kim Jong-il avec force discours entêtants, le défilé devant l'école modèle et autres cérémonies qui supposent d'immenses organisations et des maîtres de cérémonie et surveillants zélés. De la sorte, il est donné corps et esprit à un dispositif qui



Défilé de passants.



soit en mesure d'être subjectivé, soit intégré et partagé par le peuple. Qu'il fasse sien cet ensemble de manifestations qui sont les parties constituantes d'un univers replié sur lui-même et séparé du monde réel. Une sphère séparée dans laquelle tout un chacun est soustrait à l'usage commun de la vie quotidienne. Et de découvrir un peu plus tard des centaines de figurants en costumes traditionnels évoluant selon une chorégraphie besogneuse, alignements rigides pour déplacements ankylosés. Et, point d'orgue dans ce scénario tendu au cordeau, l'immense défilé des citoyens rendant hommage à ses leaders, parmi lesquels les trois personnages de la famille modèle. Multipliée

par des milliers de gens, elle devient l'idéal-type de la nation qui est une seule et unique famille unie au sort de la Corée du Nord. Mille, deux mille, trois mille corps pour satisfaire ce fantasme démiurgique d'un dispositif mettant en scène, dans cette perspective de l'immortalité du pays, un seul et même corps. Le spectacle dansé et chanté, comédie musicale toute de couleurs et de gaieté, fait partie de l'album, comme la dépose de milliers de roses rouges au pied du portrait gigantesque du clan des leaders. Vitaly Mansky n'aura jamais plus à sa disposition des milliers de figurants – un rêve, un cauchemar.



Hommage de foule.



Trois enfants des rues.

Les trois enfants

Vitaly Mansky est parvenu parfois, forcément discrètement, à prendre des images non prévues au scénario. Celles de ces trois enfants déguenillés en train de récupérer

dans une poubelle quelques papiers: deux plans brefs et très forts, par leur mode d'incision dans le film. Ces petits gars-là ne sont pas dans la distribution prévue, ni ces passants qui poussent un bus en panne, fantômes dans la pénombre d'une ville devenue inquiétante.

Profanation

La portée des gestes d'esthétique cinématographique de Vitaly Mansky est essentielle; il pratique donc avec rigueur le cadre dans le cadre et autour du cadre et hors du cadre. Il recadre et décadre en prenant très sérieusement en compte, scrupuleusement, les cadres imposés. Et avec les moyens mêmes des metteurs en scène du récit nord-coréen, le cinéaste russe procède à la profanation des territoires balisés de l'univers concentrationnaire. Cet acte esthétique à dimension éminemment politique crée des béances dans la mise en scène, il y injecte des fragments de réalité là où il est question de la déréalisation du monde.

La profanation, un des maîtres-mots dans l'essai de Giorgio Agamben, a la vertu ici essentielle de proposer une restitution de l'expérience de la vie telle qu'elle est réellement vécue, comprise et espérée.

Vitaly Mansky pratique une plus-value du cadre, sa mise en scène d'une mise en scène relève d'une interprétation non imaginaire: il suffit de regarder pour de vrai, afin de mettre en déroute le dispositif qui trace les autoroutes de la propagande nord-coréenne.

Spectateurs

Avec Roberto Rossellini, Jean-Louis Comolli (2016) dit de la propagande qu'elle salit les yeux. Et Vitaly Mansky se pose en laveur de ceux de ses spectateurs. Mais pas des spectateurs en Corée du Nord, impensable, pendant que la Corée du Sud fit un accueil triomphal au film; le cinéaste fut invité dans le cadre d'une large campagne médiatique pour ce qui fut considéré comme un événement à dimension évidemment politique.

Le premier tournage, qui a duré une trentaine de jours, devait être suivi d'un deuxième, mais Vitaly Mansky ne reçut plus de visa pour retourner en Corée du Nord, sans qu'aucune explication ne lui fût fournie. Quant à savoir comment les fichiers digitaux des images tournées ont pu échapper aux contrôles des autorités et quitter le pays, on ne peut le savoir aujourd'hui, au risque de mettre dans l'embarras, voire en danger, certaines personnes.

Le spectateur ici donc jubile, il prend plaisir à voir les personnages manipulés, il est complice de la mise à nu des dispositifs. Sa place est particulièrement confortable. Certes, on peut chercher à comprendre qu'il est nécessaire de répéter les actions, mouvements et déplacements de gens du peuple dans l'intention de produire de bonnes images, qui sont les images de marque de la société. Les rituels religieux, sportifs, politiques répondent dans toutes

les sociétés à des impératifs d'organisation d'un corps collectif. Le grand raout de l'ouverture des Jeux olympiques, par exemple, produit des images de référence de l'ensemble de l'idéologie sportive et de chaque pays invité à défiler au pas. Nombre de cérémonies en pays démocratiques voient des gens agenouillés,

procède à la profanation du dispositif qui sacre la dictature, il n'en expose pas moins son impuissance à restituer aux gens filmés leur identité de citoyens en quête de leur libre arbitre.

Le film procure donc un plaisir pour celui qui voit et qui sait ce que ceux qui sont filmés ne voient ni



prosternés, parfois à plat ventre devant les figures de différentes autorités.

À regarder *Under the Sun*, c'est à la mise au pas du corps nord-coréen que l'on assiste donc, mais qui se distingue radicalement en ce que l'on est témoin de la *mise en épuisement* et à terme de la mise à mort, au moins métaphorique, des hommes. Si Vitaly Mansky

ne savent. Mais quelle est l'expérience de son impuissance à intervenir dans la réalité des événements! Le voyeur est toujours au bord du gouffre, il flirte avec la mort par complaisance aveuglante de sa jouissance.

Zin-mi.

Visages et mains

Zin-mi est épuisée et pleure à réciter sa croyance en l'avenir. Le plan rapproché de son visage à la fin du film est exceptionnel et dérangent. Son insistance, sa durée! Condition pour que soit rendue à une inquiétude existentielle la vie de cette enfant, dont l'imaginaire est tari, asséché, défloré par les dispositifs du pouvoir imposant une réalité authentiquement irréelle. À en perdre pied. Et Zin-mi perd pied un instant dans le récit des autorités nord-coréennes. Seul le cinéaste russe le voit et s'y attarde pour conforter cet autre récit qu'est *Under the Sun*. Pendant quelques secondes, uniques dans tout le film, on entend la voix de Vitaly Mansky; il chuchote doucement en russe des mots d'apaisement à l'endroit de Zin-mi, qui sèche ses larmes.

Le film fait le compte de nombreux applaudissements, leitmotiv récurrent à forte valeur métaphorique d'un geste mécanique, vidé de toute spontanéité et de tout plaisir partagé. Des milliers de mains solitaires pour une communion dont Vitaly Mansky raconte l'inanité. Des visages aussi retiennent l'attention du cinéaste, dans cette tentative délicate de leur

faire rendre leur part de vérité, cette possible autre dimension de leur présence au monde coréen.

Toute proportion gardée

Le moindre des mérites de ce film d'ores et déjà de référence, à valeur paradigmatique pour toute anthropologie des systèmes de pouvoir, est qu'il travaille par extrapolation au cœur des logiques de dispositifs dans des territoires autres. L'exotisme de cette lointaine Asie ne saurait désarmer notre propre capacité à dévoiler les dispositifs développés sur des modes différents et à certains égards plus subtils, quoique le doute soit possible, à prendre par exemple la mesure du flux publicitaire et communicationnel qui tend à se substituer à l'information dans nombre de pays. Il n'y aurait dès lors de cinéma légitime aujourd'hui que prenant en compte le monde afin d'en profaner le dispositif des images et des discours, tel qu'il est chevillé au système de valeur du consumérisme et aux modèles des marchés dérégulés de la libre entreprise.

Bibliographie

Agamben, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* trad. par Martin Rueff. Paris: Rivage Poche.

Comolli, Jean-Louis (2016). *Daech, le cinéma et la mort*. Paris: Verdier.