



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 États-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 a réussi 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, Dolby Theatre, Los Angeles, 24 février 2013

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 pied 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

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 qu'à *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.



Scénario de génie imprimé sur papier Canson

non-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,
1956, 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 bons à orner tee-shirts 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 nanotechnologiques 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*, jouets pour adultes

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 comme le pouvoir d'être *ici* et *là*, reliant scène politique et scène du divertissement, incline bien à cet idéal. Mme Obama devient



AFFICHES DE LA RÉVOLUTION IRANIENNE DE 1979 : LES SCÉNARIOS DU PEUPLE

L'insurrection qui se produit à Téhéran en 1979 et donne lieu au renversement du souverain Mohammad Reza Shah Pahlavi (après trente-sept ans de règne) a la caractéristique première d'être une révolution *de et par* l'image. Elle se déroule non seulement « en direct », sur les écrans de télévision du monde entier, mais elle génère aussi, sans doute plus qu'aucune autre révolution, un nombre extraordinaire d'images – à tel point qu'une fois la « victoire » acquise, ces images *de* ou *sur* la révolution ont pour destin immédiat de rejoindre la masse indistincte et toute en brisures des ruines qui finissent par ne plus rien laisser voir. Parmi ces éclats du soulèvement, on retrouve aussi bien, et dans le désordre, peinture, cinéma, photographie, arts graphiques, musique, slogans et jeux de langages, dessins et caricatures... mais peut-être plus que tout, des affiches.

Consulter les archives diverses – privées ou médiatisées – de cet événement politique, qui ne s'est pas fait en un jour, mais a résulté d'un processus à la fois d'émancipation intellectuelle et de recherche des origines, c'est se soumettre à un bombardement d'images. Pris dans son contexte de la fin des années 1970, il n'a rien à envier à nos actuels bombardements d'images via Internet. À ceci près que, contrairement à aujourd'hui, son théâtre relevait

uniquement et pleinement de cette donnée illimitée que l'on nomme espace public. Bien entendu, aujourd'hui pas moins qu'hier, les manifestations font rage aux quatre coins du monde et les moyens de traduire l'événement en images sont radicalement décuplés. Mais pour autant, il est fascinant d'observer à quel point les images *de* la Révolution de 1979 sont des images *agissantes*, qui « passent » par les sujets et occupent l'espace ; ce qui à notre époque prend plutôt la forme de l'image *autodiffusée* sur le modèle des réseaux sociaux.

Or c'est bien l'affiche qui est en tête du ballet (*ex æquo* avec la photographie sans doute), devenant même le médium dans lequel tous les autres vont se recomposer à l'infini ; la pulsation de l'espace public, objet aussi bien du placardage, de la mise en scène que de la reproductibilité ; pour nous, un art non pas disparu, mais sans doute dépassé technologiquement. Paradoxalement, de l'affiche collée à l'affiche enregistrée ou filmée, cet art reflète la conjonction de la technologie, des arts populaires et du modernisme, à l'ère de la Révolution de 1979... Révolution reproductible, comme allait si bien le démontrer l'atelier populaire des étudiants de la faculté des beaux-arts de l'université de Téhéran, pour ne rien dire des milliers de pellicules de films amateurs qui ont

saisi les manifestants brandissant affiches, bannières et pancartes – le plus souvent à l'effigie de l'ayatollah Khomeini, et ce, même si on peut y discerner d'autres figures de la Révolution. Si l'affiche est le médium de l'espace public par excellence, elle l'est également des corps et des sujets qu'elle engage, de son élaboration conceptuelle et graphique à ses évolutions sous forme de reproductions et d'images nomades.

Il faut dire que l'Iran a donné très tôt ses lettres de noblesse au métier de graphiste et d'artiste de la lettre – avec ses figures tutélaires, telles que Morteza Momayez, Ghobad Shiva, Ali-Akbar Sadeghi, Aydin Aghdashlou, Reza Abedini – que la culture du théâtre, du cinéma, de la musique et des festivals n'a bien entendu fait que réaffirmer (l'affiche est un médium qui s'institutionnalise rapidement et dans tous les domaines). Aussi bien écho de l'imagerie traditionnelle, avec des supports comme la peinture sur rideau ou la calligraphie, que plongeant dans la modernité des techniques constructivistes – agitprop, photomontage, reportage... – le médium de l'affiche émerge en Iran comme un principe de pensée visuelle. Sur la longue durée du xx^e siècle, on peut considérer, malgré son usage à titre de « propagande » (terme malheureusement très connoté, utilisé à défaut d'un autre), qu'elle donne lieu, d'abord et avant tout, à une culture de l'image mise en mots ou de l'*image verbale* – voire musicale.

Durant toute la période, entre l'automne 1978 et le printemps 1979, dans les images de la Révolution, l'affiche se démultiplie en un violent concert de voix discordantes, où se bousculent les forces marxistes, étudiants, ouvriers et classe moyenne, liés ou non à l'organe communiste, les esprits nationalistes et islamiques (sans oublier les voix seules et sans parti qui peuplent les recoins des inscriptions murales et des graffiti également immortalisés dans un très grand nombre de photographies et de collections). *A fortiori*, on peut dire qu'à différents types de discours ou de prises de position correspondent différents styles ou rhétoriques visuelles. Mais le raisonnement sémiologique, qui aura tendance à figer les rapports texte-image, ou à trop vite chercher un système, devra composer avec les dynamiques, souvent inconscientes mais toujours ancrées culturellement, qui fondent l'hétérogénéité des styles et l'hybridation des codes en période révolutionnaire – c'est-à-dire dans un état de subversion généralisée qui n'est pas exempt de mélange des genres, de gestes carnavalesques, de retournement de symboles et de perturbation des signes.

Les différents ensembles d'affiches présentés ici illustrent ces dissonances politiques et esthétiques. Le Groupe 57 notamment, qui ne se nommait pas ainsi à l'époque des événements mais a pris ce nom *a posteriori*, se reconnaissait à son insigne – le point révolutionnaire – présent au coin de chaque



10



11



12



13



14



15

10. *Up to Fight Imperialism*, janvier 1980
11. *The Bird of Freedom!*, mai 1979
12. *Revolution After OneYear!*, janvier 1980

13. *For Today*, octobre 1978
14. ????????, mai 1979
15. *After Revolution*, 1980