

L'obsolescence programmée (de l'Amérique)

Suzanne Beth

Number 310, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79748ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beth, S. (2016). Review of [L'obsolescence programmée (de l'Amérique)]. *Liberté*, (310), 66–67.

L'obsolescence programmée (de l'Amérique)

La caméra de Céline Baril observe avec finesse la déliquescence du monde.

SUZANNE BETH

ROOM TONE peut être décrit comme un portrait tout en sensibilité des États-Unis, de l'Amérique délabrée de l'après crise des *subprimes* tout autant que de ses villes à l'urbanité toujours déjà décrépie et des êtres éternellement insolubles qui la peuplent. Le film présente un montage d'images filmées par Céline Baril elle-même dans plusieurs villes américaines, au sein desquelles on peut identifier Détroit, San Francisco, Los Angeles, New York, Chicago et Memphis, sans que le mot « ville » y corresponde toutefois à des entités topologiques spécifiques, les images affectionnant les espaces interstitiels, les lieux de passage, les confins. Ainsi on voit des bâtiments abandonnés, des objets perdus, des routes craquelées, des terrains vagues, des fenêtres d'hôtel crasseuses, de nombreux coins de rue, des immeubles en construction, des panneaux de toutes sortes, plusieurs ponts, des couleurs criardes, des ciels gris, du plastique, de la rouille, de la brique, un chien. De temps à autre, ces lieux sont raidis par la tension de ceux qui les occupent, souvent en attente, parfois dans des rapports d'une nervosité explosive, vus depuis une chambre d'hôtel, la nuit.

Ces images sont agencées à une bande sonore très soignée, où s'entrelacent des bruits enregistrés en prise directe (ou qui semblent l'être), de la musique extradiégétique parfois et, de manière remarquable, des paroles extraites de films américains dont la source n'est pas explicitée. Certaines de ces paroles sont en revanche écrites en blanc sur des cartons noirs : par cette inscription visuelle, les mots deviennent des images en tant que telles, dans leur séparation même d'avec les images auxquelles ils étaient originellement associés. Bien sûr le sens de ces paroles importe aussi, mais, en venant ainsi de temps à autre à la surface des images, les mots trouent le film de leur présence matérielle, ils s'imposent à sa matière même. Autre élément remarquable de la présence matérielle du son, la tessiture du souffle infiltre à plusieurs reprises le film, forte, amplifiée, pure présence auditive du corps.

Cet ancrage de l'énonciation dans la matière apparaît comme une des clés du film, qu'il protège notamment d'une pratique du montage réduite à une simple manipulation d'images, simplement parce que c'est possible, pour faire joli ou pour imposer une signification. Un tel risque pourrait pourtant être accentué par la présence des extraits audio en voix off, dont le sens pourrait avoir un effet de canalisation et de contrainte sur les images. Mais le tout est d'emblée pris dans la matière, aux prises avec elle et toutes les limites qu'elle impose à la volonté.

Il ne s'agit pourtant pas de dire que les dialogues et leur sens sont accessoires : ils produisent au contraire une étonnante dramatisation, qui intensifie et contracte le visible. Sans pour autant constituer une narration ou une argumentation, les mots ne flottent pas au-dessus ou à côté des images dans une forme d'indifférence ou d'étrangeté distante. Les images et les sons se déploient en relation les uns avec les autres, dans un effet d'amplification ou de restriction réciproque, leur interaction demeurant relativement indéterminée et toujours vivante, à la fois proliférante et se jouant des clichés qu'on aimerait parfois y plaquer.

Pour essayer de décrire la manière dont cette dramatisation opère, j'aimerais évoquer la présence majestueuse de Martin Luther King dans *Room Tone*, en commençant par l'un des extraits de son discours si fameusement intitulé *I Have a Dream* : « *The Negro, dit sa voix, lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity.* » Le film porte en effet son attention sur l'envers de la prospérité des États-Unis, en tant que caractéristique fondamentale, pratiquement identificatoire, du pays. Cet envers n'est pas seulement abordé du point de vue de la nouvelle pauvreté créée par la crise financière de la fin des années deux mille, bien que son ombre et sa violence spécifiques soient indissociables de l'époque à laquelle le film a été tourné.

Room Tone parvient à renouveler la figuration de la face sombre de l'utopie suburbaine et de sa promesse de

CÉLINE BARIL

Room Tone

Canada, 2014, 45 min.



confort érigée sur la paupérisation des centres-ville et de leurs habitants – figuration qui est elle-même, en un sens, le hors-champ de l'image idéalisée de la nouvelle domesticité banlieusarde diffusée par les *sitcoms* ainsi directement branchées aux salons des bungalows eux-mêmes. Le film ne procède pas à une critique ni même à une satire du mode de vie corrélatif à l'aménagement de ces vastes banlieues résidentielles. Elle n'entreprend pas de déconstruire l'image d'une aspiration généralisée au bien-être électroménager, dans une accumulation matérielle d'où la matière est à jamais absente. En filmant la dégradation généralisée qu'elle semble rencontrer sur sa route, Baril rend compte d'une véritable guerre livrée à la matérialité. Le problème qu'elle affronte n'est pas tant l'inégalité ravageuse dans laquelle vivent les Américains, et pas non plus le gaspillage colossal que signifie cette prospérité de pacotille.

Ce dont il est question ici est d'une tout autre radicalité : *Room Tone* rapporte des images d'un monde où le caractère irréductiblement matériel de la vie semble contesté. Non seulement les choses, les lieux et les êtres sont laissés à l'abandon, mais ils semblent toujours avoir existé comme des déchets en devenir ou comme de futures ruines : « *crap, and more crap, and more crap* », comme le crie une femme manifestement à bout de nerfs dans l'un des extraits audio. Que les édifices soient (relativement) anciens et mal entretenus, flambant neufs ou en construction, ils semblent sapés par un manque d'amour pour l'usure et la transformation qu'apportera inmanquablement le passage du temps. Il faut toute la tendresse de la caméra de Baril pour qu'on y voie autre chose, tout le soin qu'elle porte à la texture sonore pour qu'une autre image émerge, tout le courage du film dans son corps-à-corps avec sa propre matérialité pour que la contingence y soit finalement accueillie. C'est un chemin étroit qu'elle dégage tant la charge des images d'aujourd'hui et celle des mots du cinéma d'hier semblent hostiles à toute possibilité de composer.

Or, le film connaît un répit sensible au cours de la séquence consacrée à Memphis. Elle s'ouvre devant un petit club nommé le Memphis Sounds, « *Cool Jazz, Hot Blues* », dans lequel entre un couple à la toilette soignée. La chanson de Nina Simone dédiée à Martin Luther King, *Why? (The King of Love Is Dead)*, joue de manière extradiégétique. Après un insert montrant un homme assis, on voit d'autres personnes entrer dans le même club. Toutes ces personnes sont noires. Sans nul doute aidés par la chanson de Nina Simone, ces plans sont imprégnés d'une douceur inédite et d'une certaine noblesse, que n'entame pas le constat, dans le dernier plan, que de nombreux véhicules de secours sont en fait stationnés tout proche, laissant supposer que quelque chose de grave se prépare, a eu lieu, aura lieu, ou plutôt sera toujours sur le point de tout emporter. Dans la suite immédiate de la séquence, la bande sonore diffuse d'abord le communiqué de presse annonçant que Martin Luther King a été assassiné, le 4 avril 1968, puis un témoignage sur les circonstances de sa mort, puis des extraits du discours qu'il avait prononcé la veille, en soutien à la grève des éboueurs noirs de Memphis, *I've Been to the Mountaintop*. Deux autres extraits de discours

suivent, notamment celui où il déclare « *I have a dream* ». Les images accompagnant ces extraits sont filmées dans le motel où il a été assassiné, désormais transformé en Musée des droits civiques.

Cette séquence donne un sentiment de répit du fait de la beauté, de l'intelligence et de la soif de justice qu'incarnent les discours de King et la chanson de Simone, elle est illuminée par la grâce de leur talent, de leur engagement dans la langue et dans leur temps, mais aussi de leur présence physique, de l'incarnation que leurs corps et leurs voix offrent aux mots. Leurs performances sont des odes aux possibilités offertes par la contingence, aussi hostile et étriquée soit-elle. Il ne s'agit pas d'un encouragement à faire contre mauvaise fortune bon cœur. De même qu'un des discours de Malcolm X, présent plus tôt dans *Room Tone*, ces performances énoncent un point d'intransigeance qui contracte le réel et désigne ce qui importe, générant ainsi la consistance d'un mode d'existence, donnant lieu à un monde.

Cette séquence offre un répit également parce qu'elle ramène le passé dans le présent. Il ne s'agit pas seulement de signaler la pertinence de ces enjeux pour aujourd'hui, comme l'actualité américaine le rappelle presque quotidiennement. Il s'agit de la présence des luttes passées dans le présent de dévastation que documente *Room Tone*, et Malcolm X, Martin Luther King et Nina Simone, chacun à leur manière, génèrent une temporalité d'une qualité toute différente de celle que rapporte le reste du film et qui peut être décrite comme un épuisement dans l'avenir – ou pour le dire avec les mots du psychiatre à la fin de *A Woman Under the Influence*, entendus dans *Room Tone* : « *Past is the past. It's dead. Forget about that. Good times from now on. That's what we're gonna have. Things are gonna get better and better and better, and then they'll get better and better...* » La foi fanatique dans l'avenir qu'il cherche à susciter se formule ainsi comme une attaque contre le passé. Par contraste, la séquence de Memphis régénère le temps et sa capacité à s'offrir comme la ressource de notre action, qui ne s'épuise pas dans un volontarisme exclusivement tourné vers l'avenir.

Le titre du film, *Room Tone*, fait vraisemblablement référence au terme technique de production cinématographique désignant le « silence » enregistré dans un lieu de tournage alors qu'aucun dialogue n'est prononcé. L'expression, qui se dit aussi « présence », rappelle que chaque lieu possède sa propre consistance sonore, laquelle dépend également du positionnement du matériel d'enregistrement. La tentative de rendre compte de la singularité d'un endroit implique ainsi un rapport délicat entre ce qui en sourd et ce que la technique peut y faire émerger, entre mystique du réel et toute-puissance du dispositif. Mais en regardant *Room Tone*, on en vient également à penser à *room* au sens d'un certain espace disponible pour se mouvoir librement, au sens par exemple de *room to play*. Cette acception du terme évoque l'idée d'aise, comme bien-être ou confort notamment spatial. Or, l'étymologie du mot « aise » le rapporte aussi à « adjacent », dont il dérive, dans le sens de ce qui se trouve près, dans le voisinage. Autrement dit, l'aise tend à désigner l'espace où l'on est bien et où l'on est en compagnie. **L**