

## Jacinto Lageira

### *D'ellipses en métalepses. Sur l'œuvre d'Omer Fast*

Que le cinéma nous montre des corps parlants, aussi bien par leurs mots que par leur gestuelle, est assurément l'un des principaux ressorts du fameux effet de réel expliquant l'empathie de ces autres parlants que sont les spectateurs, portant déjà en eux l'actualisation et le possible des multiples formes d'expressivité humaines. Formés tout au long de notre existence par différents codes, signes et systèmes de représentation complexes, parmi lesquels toutes sortes d'images, nous ne prenons réellement conscience de leur longue et profonde incorporation que lorsque nous sommes confrontés à des phrases incompréhensibles, à des comportements, des attitudes, des agirs de l'autre pour nous indéchiffrables. La compréhension du corps parlant d'autrui n'est donc pas toujours spontanée, requérant, au contraire, les clés sémantiques et sémiotiques qui nous permettront d'appréhender clairement tels regard, mimique ou expression. L'image filmique, comme toute image dans une large acception, sollicite un décodage et une interprétation permanentes pour faire sens, ce qui est une banalité, mais qui, à force d'être perçue selon un système signifiant essentiellement mental, verbal, intellectuel, conceptuel, oblitère ses dimensions matérielles – texture, grain, densité, échelle – et les façons dont ce matériau s'incorpore en ses récepteurs, pouvant aller jusqu'à influencer le matériau sensible qu'est notre chair. Par une simple et brillante formule, Hans Belting a condensé le déroulement de ce processus où, en dernière instance, «l'homme n'apparaît pas comme le maître de ses images, mais [...] comme le "lieu des images" qui occupent son corps : il est livré aux images qu'il produit, encore qu'il n'ait de cesse de vouloir les dominer<sup>1</sup>». Immersée encore plus fortement dans les images cinématographiques lorsqu'elles se présentent sous forme d'installations, comme c'est le cas dans les œuvres d'Omer Fast, une part de notre être parlant reçoit les films et narrations dans l'ici et maintenant de notre ex-

1 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (2001), trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. «Le Temps des images», 2004, p. 18.

périence, mais une autre part, un sujet imaginaire que nous composons momentanément lors de cette relation, se projette dans l'œuvre en cours, nous dédoublant, pour ainsi dire, en un être parlant actuel et un être parlant virtuel, ou encore fictionnel. Nous sommes bien le lieu corporel des images qui nous occupent, mais, presque aussitôt, nous rétrojectons dans les perceptions et ressentis les transformations qu'elles ont opérées en nous. C'est assurément là le propre de toute image, mais plus cette dernière intègre d'éléments relevant du système des êtres parlants que nous sommes – et le cinéma en est un médium surchargé –, et plus le sujet imaginaire que nous devenons dans l'expérience filmique se fond, voire se confond, avec l'être concret et vivant que nous demeurons dans le monde réel.

Les œuvres d'Omer Fast nous placent en situation instable, car se produit, du fait même des formes filmiques et de leurs histoires compliquées, un important décalage entre le processus incorporatif en nous, en tant que lieu des images, et la destruction des corps mise en scène et relatée dans cet autre lieu des images que sont les écrans, les sons, les espaces de monstration, et qui forment le contexte global de cet échange pour le moins violent. À des échelles quantitatives et qualitatives diverses de la perception, et à des degrés plus ou moins importants de nos réactions pratico-sensibles (affectives, morales, physiques), la quasi-totalité de l'œuvre réalisée à ce jour par Omer Fast traite de la destruction des corps humains. Guerres, attentats, mutilations, décrépitude psychophysique, accidents, humiliations, asservissements, décès, viols, disparitions, autant de situations où, très souvent, la finalité avouée ou implicite est la destruction d'un autre humain. L'expérience d'un grand nombre de films de Fast est inévitablement brutale, car le processus incorporatif est si magistralement travaillé dans ses formes, avec une extraordinaire rigueur formelle (sans être formaliste) que nous nous sentons clairement devenir ce lieu d'incorporation des images, comme si elles devenaient une part de nous-mêmes. L'incorporation sera aussi notre perte, car bien que fictionnelle, ses retombées sur l'être parlant en chair et en os qui s'est laissé prendre pour un temps sont bien réelles. Les images se retourneront progressivement contre nous sans que notre vigilance ait été alertée (*Continuity*, 2012<sup>2</sup>) ou bien, très brutalement, par un choc physique perçu à l'écran (la voiture renversant mortellement le cycliste dans *Spring*, 2016), ou un contrecoup moral au travers de ce que rapporte tel personnage. Comme si, en détruisant les corps représentés, ce lieu des images qu'est notre corps était à son tour atteint.

2 Les films auxquels il est fait référence sont tous consultables sur le site de la galerie GB Agency, à l'adresse : [www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast/](http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast/).

Notre lente construction de nous-mêmes en tant que sujets s'établit à travers un récit ou une narration de soi composés à la fois pour celui qui en est l'auteur et pour ceux à qui il s'adresse, lesquels, à leur tour, par leurs propres récits et narrations, participent à notre constitution. Ces différentes narrations peuvent être vraies, faussées, inventées, malveillantes, agréables ou attentionnées, et leurs infinies variantes composent la comédie sociale et les divers rôles que nous y tenons. Les identités morales ainsi constituées relèvent simultanément d'une quête d'authenticité, de nous-mêmes et d'autrui, et d'un jeu de rôle continu. Cela étant renforcé par le fait que nos identités sont plurielles, même les authentiques, et que la mauvaise foi, le mensonge, le déni, la dissimulation, parmi tant d'autres comportements, contribuent inévitablement à l'écriture du scénario que nous représentons et nous nous représentons. Ces mises en scène de soi – analysées depuis bien longtemps par les sociologues – doivent donc être comprises aussi comme des mises en scène de nos corps – presque une redondance –, et pas seulement de notre être psychosocial. Les récits des films d'Omer Fast nous confrontent régulièrement à ce genre de mises en scène, dont on découvre la fausseté ou la dure réalité, mais toujours à travers des structures narratives retorses et tortueuses dont les corps des personnages sont à la fois le sujet et l'objet, l'instrument et l'opération, le moyen et la finalité. Les substitutions des corps, le mélange des langues (anglais, allemand, hébreu, flamand), les jeux de rôle, l'intervertissement des espaces et de leurs fonctions, les trous et les manques dans la diégèse filmique, brouillent la compréhension des agissements des personnages, de leurs récits, et jettent le doute sur l'ensemble de la représentation et du représenté. Par leurs histoires complexes demeurant très souvent en suspens, non résolues, elliptiques, les films d'Omer Fast ne sont qu'une mise en abyme de récits et de narrations semi-fictionnelles et semi-réelles *existant déjà comme telles* dans notre monde tangible. D'où la grande proximité psychophysique avec les installations et leurs histoires autant que la distanciation établie par la composition formelle des films, rappelant méthodiquement au récepteur qu'il assiste à la projection d'un autre monde, à la mise en scène d'une mise en scène, à la mise en intrigue d'une mise en intrigue.

Comme la grande majorité des artistes, Omer Fast recourt à de continus jeux entre fiction et réalité, mais l'usage, légitime artistiquement, de son «mentir-vrai» porte sur des sujets terrifiants, horribles, insupportables, qu'il faut aborder et traiter avec des précautions infinies, avec une acuité morale et sociopolitique tant du point de vue de l'auteur que de celui du récepteur. Lorsque certaines œuvres nous proposent simultanément ou tour à tour des versions différentes, soit conjonctive par le texte-narration *et* l'image, soit disjonctive par le texte-narration *ou* l'image – des éléments venant alors corroborer ou contredire ce qui se déroule dans le film –,

nous sommes en présence de deux systèmes de référence assez distincts (mais cela n'est pas toujours clair et évident), deux systèmes de repérage et de cadres perceptifs et langagiers qui redistribuent continûment nos corps parlants – sujet tangible et sujet imaginaire – en ce qu'ils doivent prendre position, au sens propre et figuré, à l'égard des cadres proposés.

Le spectateur est enclin à retrouver, à reconstituer, à recomposer les parties apparemment éparses des films, car il est un être narratif qui raconte et met en récit sa propre existence comme la plupart des choses animées et inanimées qui l'entourent. Sollicitant continuellement cette propension que nous avons à donner ordre et sens à ce qui se passe et arrive, à notre désir irrépressible de savoir ce qu'il en est, Omer Fast nous conduit aisément sur de fausses pistes, des impasses, des non-dits, du faux-semblant. En accumulant un nombre considérable de détails visuels et narratifs dont la linéarité est distordue, voire absente, l'artiste fusionne ou superpose différentes strates internes à la diégèse, mais aussi les cadres de référence auxquels celle-ci est censée renvoyer, de sorte que document et documentaire, fiction et fictionnel s'entremêlent, cela si fortement que l'on en vient à considérer que le tout relève de la fiction. Quand bien même nous sommes censément en présence de témoignages à la première personne – les soldats de *A Tank Translated* (2002), *Her Face Was Covered* (2011), de *5000 Feet Is the Best* (2011) –, il n'est pas dit que les récits nous soient rapportés sans avoir été altérés, qu'ils existent véritablement, ou encore que les «témoins», souvent visibles à l'image, ne soient pas des acteurs. Inversement, comme nombre de manipulations audiovisuelles se présentent clairement comme telles, on peut se demander si les éléments ne sont pas là pour détourner notre attention de certaines vérité et réalité bien présentes. Ces jeux inhérents à toute représentation, déjà mis en pratique et théorisés au moins depuis *La Poétique* d'Aristote, prennent cependant un relief singulier dès lors qu'ils touchent à des sujets très sensibles, tels que les guerres et les attentats. Que la fiction raconte le vraisemblable (ce qui aurait pu arriver) et que l'Histoire raconte le vrai (ce qui est arrivé), toujours selon Aristote, redistribue dans certains œuvres d'Omer Fast les ordres de valeur et d'importance que nous accordons ou non à certains événements. Le moins que l'on puisse dire de certains faits représentés dans ces films est qu'ils ne sont ni n'importe quels sujets ni des sujets neutres. Que tout soit pur jeu de fiction n'est pas tenable en tant que cela renvoie, y compris fictionnellement, à des événements, des faits, des contextes qui, eux, existent bel et bien, même s'il ne s'agit pas de ceux qui auraient servi comme point de départ aux films. Les attentats en Israël, la guerre en Irak ou en Afghanistan, les attaques de drones, les films de propagande de Daech – entre autres, et référés sous divers aspects dans les films de Fast –, tout cela existe très concrètement et ne peut être résorbé dans le panfictionnalisme.

Même lorsqu'il s'agit d'une fictionnalisation patiemment échafaudée grâce à des stratagèmes de forgerie fonctionnant comme autant de pièges pour le spectateur qui donne libre cours à la célèbre «volonté de suspension de l'incrédulité» chère à Coleridge (*willing suspension of disbelief*), ce à quoi l'on fait référence (les événements, états, actions, émotions rapportées) renforce la consistance de la réalité, précisément par la scénographie inventée. Dans *Her Face Was Covered*, la partie 2 de l'installation – diffusée simultanément avec la partie 1, où l'on voit des experts s'affairant autour de voitures et de cadavres après une attaque militaire – retranscrit par des projections de diapositives, et sans voix off, ce que dit la voix de la première partie (avec, en plus, les questions absentes dans la première partie), à cette différence que les objets ou situations devant *illustrer* le récit ne correspondent pas exactement ou pas spécifiquement à celui-ci. Lorsque le texte rapporte qu'il s'agissait d'un «convoi de camions sur une route déserte», on voit une enfilade de camions aux couleurs très vives dans un paysage verdoyant (dans la partie 1, il s'agit d'un convoi de camions militaires dans un paysage sec, mais très vite, les deux histoires (textes et images) se suivent dans cette partie 2, et l'on voit une route déserte à l'occidentale, des troupes militaires et des missiles tirés, une femme à côté d'un imposant 4 x 4, un groupe de manifestants, de sorte que texte et images correspondent assez bien, à quelques détails près (notamment, les époques de prises de vues et les lieux) à ce qui nous est raconté. Si nous n'étions pas en présence du film 1, cela serait plausible, puisque les images correspondent suffisamment aux thématiques de la narration. Or la narration 1 raconte tout autre chose, si l'on y accole des images très différentes.

La même histoire est racontée (un convoi de camions stoppé par des missiles et une femme au visage couvert qui s'approche d'un véhicule pour s'emparer d'une arme, ce qui engage le narrateur à se résoudre à l'action), mais, cette fois, il s'agit nettement d'une opération militaire. Vers la fin de son récit, le narrateur – un opérateur de drone – pense qu'il s'agissait d'une femme, ou bien d'une personne vêtue comme une femme (il n'en est pas certain, car son angle de vision était trop au-dessus de la scène). De fait, on voit au sol un corps mort gravement brûlé et l'on ne peut dire quel est le genre de la personne. Exemple des ambivalences et ambiguïtés des deux versants de l'histoire, qui donne d'ailleurs son titre à la pièce : alors que, dans la version 1, il s'agit d'une femme au visage couvert devenant, de ce fait, une combattante, dans la version 2, lorsque le texte dit : «Her Face Was Covered» (son visage était couvert), on voit une jeune femme emmitouflée sous un bonnet et un pull dont la doublure est remontée jusqu'aux yeux, et une autre jeune femme dont le visage est couvert... de sperme. Parmi bien d'autres facéties visuelles, plus exactement verbo-visuelles, l'ensemble est d'une cruelle ironie,

voire d'une indifférence complète pour les faits atroces du film 1. Ou, au contraire, une gigantesque mise en scène où tout est scénarisé et scénographié. À commencer par le film du versant 1, qui n'est qu'une suite de prises de vues sur le tournage d'un film de fiction. Cette version 1 n'est donc pas plus vraie ou fausse que sa réinterprétation en 2, puisque même la version 1 ne correspond nullement aux faits rapportés par le pilote. Il faudrait encore ajouter que le récit de l'opérateur de drone (la voix de la version 1) est retransmise par Skype par l'un de ses amis, et non pas transmise directement par l'intéressé. Cette manière de procéder est-elle véridique ? N'est-ce pas là une fiction de plus ? Mais nous réagissons physiologiquement de manière diamétralement opposée selon que nous savons que nous avons affaire à des faits réels (véridiques) ou à des faits imaginaires (fictionnels). *Physiologiquement*, car c'est l'ensemble de notre corps qui interagit et réagit aux images. Si cela est vrai, nous sommes corporellement atteints – cela nous heurte et nous effraie – ; si c'est un jeu de faire-semblant, nous relâchons notre tension psychophysique. On pouvait penser que la scène militaire était vue à partir d'un drone (mais des indices, notamment sonores, contredisent cela), alors qu'il s'agit d'un simple tournage. Ces deux versants d'une histoire, peut-être elle-même entièrement inventée, se renvoient l'un à l'autre à un autre niveau : le film 1, composé manifestement d'images documentaires, est le plus fictionnel ; le film 2, film de tournage d'une fiction, est le plus vraisemblable. Nous avons assisté à une dramaturgie non aristotélicienne.

Jouant également de duplicités disruptives autant qu'en miroir, *Nostalgia* (2009) rapporte, dans sa première partie, le témoignage en voix off des bribes d'expérience d'un demandeur d'asile politique (à Londres) originaire du Nigeria, notamment lorsqu'il fut un enfant soldat, cela pendant que l'on voit un homme (blanc) confectionner un piège en pleine forêt afin d'attraper des perdrix. Cette partie (voix et images) constitue, si l'on peut dire, l'«histoire vraie». La confection du piège étant directement reliée à un souvenir d'enfance raconté par le demandeur d'asile, que l'on voit d'ailleurs rapidement, à la fin du film, devant le piège rudimentaire qu'il vient de réaliser. La seconde partie met en scène deux acteurs (un noir et un blanc) qui rejouent les souvenirs du demandeur d'asile, mais, cette fois, dans un dialogue, où l'on comprend que l'homme blanc demande à son interlocuteur noir de jouer à jouer ce qu'il est, donc un demandeur d'asile politique, mais qu'il joue pour un éventuel film que l'on fera sur lui. Le témoignage est donc joué trois fois : il reprend celui du véritable témoin, il est joué par l'acteur dans cette deuxième partie, laquelle est censée servir pour un autre film (que l'on ne verra pas). Enfin, la troisième partie inverse les rôles des dominants et des dominés que sont les blancs et les noirs des deux premières parties, puisque cette fois, c'est un acteur blanc qui, en une période de troubles assez mystérieuse,

trouve refuge dans un pays dont la population est à dominante noire (et de langue anglaise), et qui méconsidère les blancs, et même les chasse et les tue (comme le montre la scène où l'on asperge une jeune femme d'essence pour mettre le feu à son corps). Dans cette troisième partie, le personnage blanc – devenu technicien de surface dans une école – raconte, à la femme qui le reçoit en tant que réfugié, qu'il a survécu notamment en tendant des pièges pour attraper des volatiles ressemblants à des petites dindes. L'explication de la fabrication du piège, à peine esquissée, sera reprise par une jeune fille noire, dans un cours en classe, mais racontée cette fois avec maints détails, scène à laquelle assiste l'homme silencieusement pendant qu'il nettoie l'entrée de la salle de classe, lorsqu'apparaissent des militaires, sans doute venus l'arrêter. L'histoire est bien plus complexe ; tenons-nous en à ce piège qui circule entre des histoires apparemment sans connexion — de fait, ces techniques de chasse peu élaborées peuvent s'apprendre et se transmettre facilement.

On ne peut ignorer les possibles métaphores du piège qui inversent les fonctions et les rôles entre les chasseurs et les chassés, au propre comme au figuré. Les pièges sont confectionnés pour attraper des êtres vivants, généralement des animaux, mais aussi des humains, et les techniques de chasse rejoignent souvent sur ce plan les techniques de guérilla. Mais la problématique dominante est bien comment un récit, une diégèse cinématographique, piège les corps des récepteurs et pas seulement leur esprit. L'identité morale, dont il faut rappeler qu'elle est bien psychophysique et non uniquement mentale, est littéralement prise au piège dans les filets d'une narration elliptique, où sont éludés nombre d'éléments, comme sont éludés des corps de la trame narrative. En *effaçant* ou en faisant disparaître ces corps de l'image, on en retire littéralement des articulations, des logiques, des passages et des liens de l'histoire en cours. L'exemple le plus évident de cet effacement en temps réel du dire testimonial (du moins, supposé tel) est le gommage ou la substitution de certains mots dans les sous-titres anglais des propos tenus en hébreu par les jeunes soldats de *A Tank Translated*, qui finissent par faire dire le contraire ou des choses tout autres à ces hommes. Une fois encore, le doute s'installe, cela non pas tant en raison d'une mauvaise traduction – il apparaît qu'il s'agit d'un jeu de modifications explicites et volontaires – que d'une *traduction* élargie, au sens où ce sont alors des mouvements, des gestes, des actions des soldats, donc de leurs corps, et des idéologies dont le sens se perd lors du déroulé des témoignages. D'ailleurs, l'un des soldats tient à parler en hébreu, car il s'y sent plus à l'aise. Nous savons bien, surtout les bilingues, que la langue utilisée conditionne pour grande partie ce que fait notre corps, lequel peut alors devenir autre, car notre identité morale en aura été modifiée.

Ces jeux de substitutions des corps et des langages, et des uns par les autres, sont évidemment des substitutions en images et à l'image, ce que le film *Looking Pretty for God (After G.W.)*, 2008, présente de manière frappante. Des thanatopracteurs parlent de leur travail en voix off, pendant que la caméra évolue d'une scène/plateau à l'autre : tantôt un photographe qui met en scène des enfants pour réaliser leur portrait, tantôt l'intérieur d'une agence de pompes funèbres où sont exposés à la vente des cercueils ouverts. Sans que l'on s'y attende, à certain moment, la voix adulte continue de raconter son métier, mais c'est l'enfant qui semble proférer les mots – substitutions qui se produiront encore quelques fois avec d'autres voix et d'autres enfants. Tel un ventriloque qui actionne sa marionnette, le narrateur absent à l'image semble parler, par son intermédiaire, de l'au-delà du royaume des morts qu'il côtoie quotidiennement. Son métier consiste à manipuler les corps, à les laver, leur injecter du formol, drainer les orifices naturels, les apprêter et les maquiller pour que les familles puissent, à travers ce maquillage du mort et de la mort, mieux accepter le deuil et l'aspect du défunt qui doit paraître en paix avec lui-même et en paix avec les vivants. Ces personnes maquillent la réalité, et le maquillage de la réalité est, bien entendu, la pratique première de tout cinéaste. Dans un propos rapide, au passage, l'un des narrateurs semble, là aussi, parler en lieu et place du réalisateur Omer Fast, car il se compare à un «artiste de la forensique» (*a forensic artist*).

L'artiste en médecin légiste, en criminaliste ou en enquêteur scientifique sont des désignations qui pourraient convenir à la démarche d'Omer Fast. Tel un détective, il suit les pistes, les traces et les indices qui lui permettront de remonter à la source de l'événement, il interroge des témoins, monte et remonte des textes et des paroles, toutes démarches qui s'apparentent à celle de l'enquêteur cherchant à obtenir l'image la plus précise possible de la scène ; scènes de crime, de guerre, d'attentat, de famille, de relations sexuelles... Mais plutôt que de chercher à tirer les choses au clair, ce narrateur, à la fois externe et présent au film (en étant, par exemple, non visible à l'image et présent par ses questions), brouille les indices, bifurque dans l'histoire, recommence et refait telle action de manière autre, comme effaçant les traces qu'il a pu laisser derrière lui. Cette manière d'intervenir dans le film s'apparente à la métalepse narrative, et, en l'occurrence, filmique. La métalepse narrative joue de diverses manières avec les temporalités et les espaces, en recourant, notamment, à la mise en abyme, et, comme Omer Fast le fait assez régulièrement, en jouant sur des substitutions diégétiques (ce qui se déroule dans le film) et métadiégétiques (un second ou un troisième dispositif qui reprend, en le modifiant, le second ou le premier). D'où la définition de Gérard Genette quant à ce procédé par lequel «le narrateur feint d'entrer (avec ou sans



son lecteur) dans l'univers diégétique<sup>3</sup>», aboutissant à ce que «*Métalepse* fait ici système avec prolepse, analepse, syllepse et paralepse, avec le sens spécifique de “prendre [raconter] en changeant de niveau”<sup>4</sup>». De fait, ces figures de rhétorique, utilisées couramment, suscitent dans une forme artistique une attention spécifique au matériau poétique, presque considéré pour lui-même. Les termes grecs révèlent leur signification, notamment : *metalepsis* – changement, échange, permutation ; *prolepsis* – anticipation, des éléments sont mentionnés dans la narration qui arriveront ultérieurement ; *analepsis* – retour en arrière ; *paralepsis* – «information excédant la logique du type [de récit] adopté» (Genette<sup>5</sup>). Les œuvres d'Omer Fast jouent fortement sur ce genre de changements de niveaux, d'entremêlement de types de récit et de logiques, de substitutions verbi-voco-visuelles, cela parmi tant d'autres altérations et transformations plus ou moins crédibles et vraisemblables. L'intervention du réalisateur est patente, puisqu'il dirige et signe les œuvres, mais il s'agit ici d'une autre forme d'intervention, métaleptique, à l'intérieur du film, d'autant plus compliqué que l'auteur extradiégétique se glisse tantôt à l'intérieur de récits véridiques (ou présentés comme tels), tantôt à l'intérieur de récits fictionnels (ou présentés comme tels). Autre complication, l'auteur peut se faire représenter par un autre narrateur et s'insère ainsi métaleptiquement par délégation. Dans *A Tank Translated*, lorsque l'on visionne le film pour la première fois, on a bien l'impression que l'intervention semi-réelle (rétablit-on certaine véridicité ?), semi-fictionnelle (cache-t-on certains faits rapportés ?) sur le légendage se fait en direct. Nous percevons alors simultanément une autoréférence au procédé de la métalepse («feindre d'entrer dans l'univers diégétique») et la présentification de l'escamotage comme impossible, puisque nous savons aussi que tout cela a demandé un travail préalable. Ces deux versants de l'escamotage sont, pour ainsi dire, deux manières de mettre à nu le procédé.

L'ellipse est assurément la plus récurrente. On ne raconte pas tout, on oblitère des parties, délaisse des éléments, ou bien on raconte trop de choses (paralepse) qui ajoutent à la complexité de la quête d'indices, et voilent, par là même, l'essentiel de toutes ces histoires. Car ellipses et escamotages, substitutions et maquillages, réécriture et montages consistent à faire disparaître les corps, à les nier, à les cacher ou à les annihiler, purement et simplement. Et quand ces corps de disparu.e.s réapparaissent, ressurgissent, reviennent à la vie, ils sont le plus souvent incarnés ou représentés par d'autres corps (des acteurs qui jouent le jeune soldat mort de *Continuity*, les enfants qui parlent en lieu et place des thanato-

3 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 135, n. 1.

4 *Idem.*, p. 244, n. 4.

5 Cfr. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 44.

practeurs...), ou bien perçus comme de simples images par des opérateurs de drone situés à des milliers de kilomètre du lieu où ces *images* seront réellement tuées, leur redonnant ainsi, de manière parfaitement absurde, une vie en chair et en os au moment même de la plus complète destruction. Nous ne sommes alors plus le lieu des images qui occupent nos corps, mais devenus des corps qui occupent le lieu des images.