

L'épuisement du spectaculaire chez Nicolas Boone

Exhausting the Spectacular in Nicolas Boone

Vanessa Morisset

Number 82, Fall 2014

Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72212ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morisset, V. (2014). L'épuisement du spectaculaire chez Nicolas Boone / Exhausting the Spectacular in Nicolas Boone. *esse arts + opinions*, (82), 46–53.

Droits d'auteur © Vanessa Morisset, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

**L'ÉPUISEMENT DU
SPECTACULAIRE
CHEZ NICOLAS
BOONE**

•
**EXHAUSTING THE
SPECTACULAR
IN NICOLAS BOONE**

VANESSA MORISSET



NICOLAS BOONE, *TRANSBUP SECOND LIFE*, CAPTURE VIDÉO | VIDÉO STILL, 2009.
PHOTO : © NICOLAS BOONE

Peut-on faire de l'art après avoir lu Guy Debord? Le diagnostic de la culture noyée dans « la contemplation spectaculaire¹ » et d'un art qui, s'il ne veut pas perdre son âme, doit organiser sa propre « dissolution » et son propre « dépassement » dans la politique² ressemble en effet à une impasse. En 2000, les commissaires de l'exposition *Au-delà du spectacle*³ ont proposé de la contourner en invoquant la conception plus hédoniste, partagée par des générations de penseurs, du monde comme théâtre⁴. Ils limitaient ainsi la portée de la thèse debordienne en rappelant à quel point la culpabilité d'aimer le divertissement qu'elle communique est moralisatrice⁵. Mais leurs propos laissaient en suspens le problème de la récupération de l'art par le spectacle. Puis récemment, Hou Hanru, commissaire de la Biennale de Lyon de 2009 intitulée *Le spectacle du quotidien*, abordait la question plus frontalement en posant comme préalable « qu'il n'existe plus de "dehors" pour cette société du spectacle à l'âge de la globalisation », ce qui n'empêche pas selon lui une position artistique critique, sous la forme d'une « négociation subversive avec cette condition de "non-dehors"⁶ ». Mais le bel oxymore de cette expression (comment imaginer un subversif qui négocie ou inversement un négociateur subversif?) ne renvoie-t-il pas à la figure du serpent qui se mord la queue? Si bien que l'on revient au cœur du problème : l'art peut-il échapper à la société du spectacle?

How can one make art after reading Guy Debord? Indeed, his diagnosis of a culture drowned in “spectacular contemplation”¹ and of an art that must, if it is not to lose its soul, set up its own “dissolution” and “supersession” in the political sphere² appears to be an impasse. In 2000, the curators of *Au-delà du spectacle*³ proposed to get around the problem by summoning the more hedonistic concept, entertained by generations of thinkers, of the world as theatre.⁴ They underscored the moralism associated with the sense of guilt regarding the enjoyment of entertainment that Debord's idea conveyed, thus diminishing its import.⁵ But their argument begs the question of the recuperation of art through the spectacle. More recently, Hou Hanru, curator of the 2009 Biennale de Lyon, titled *The Spectacle of the Everyday*, broached the question more directly by first positing “that there is no longer any ‘outside’ for the society of the spectacle in the age of globalisation,” although he added that this does not exclude the possibility of taking a critical artistic stance by “negotiating subversively with such a condition of ‘no-outside.’”⁶ But does not the neat oxymoron in this formulation—can we imagine a subversive person negotiating, or a negotiator being subversive?—suggest the figure of the serpent biting its tail? We are thus back at the heart of the issue: can art escape the society of the spectacle?

1. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 180, par. 184.

2. *Ibid.*, p. 185, par. 190.

3. Présentée au Walker Art Center de Minneapolis et au Centre Pompidou à Paris, entre autres.

4. On pense avant tout à Shakespeare, *Comme il vous plaira*, acte II, scène VII : « Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs. »

5. Journal de l'exposition, p. 3.

6. Texte introductif du catalogue.

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, translated by Black & Red Books (Detroit: Black & Red Books, 1977), 184 (consulted online at <http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>).

2. *Ibid.*, 190.

3. Presented at several venues, including the Walker Art Center, in Minneapolis, and Centre Pompidou, in Paris.

4. One thinks of Shakespeare's *As You Like It*, Act II, Scene VII: “All the world's a stage, / And all the men and women merely players.”

5. *Au-delà du spectacle*, exhibition journal (Paris: Centre Pompidou, 2000), 3.

6. Hou Hanru, “The Spectacle of the Everyday,” introduction, in *Xe Biennale de Lyon: The Spectacle of the Everyday*, exhibition catalogue (accessed at http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2009/bac2009_en.pdf), 2009, 12.

Dans son film *Transbup* (2010), Nicolas Boone⁷ entre lui aussi en discussion avec la théorie de Debord, en adoptant un point de vue moins optimiste. Il fait dire à l'un de ses personnages, ou plus exactement à l'avatar de l'un de ses personnages, père de famille informaticien qui, dans un monde virtuel, est un activiste punk en lutte contre un système totalitaire ici appelé B⁸ : « Nous sommes dans une dictature moderne. Il n'y a pas de séparation. Même ce qui conteste B est dans B. Le monde capitaliste et le prétendu anticapitalisme organisent la vie suivant le monde du spectacle. Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais de refuser le spectacle. [...] Mais B nous récupère toujours. » Largement inspirées de Debord et des situationnistes⁹, ces paroles dites dans ce contexte renvoient à la condition de non-dehors de la société du spectacle : avec le dispositif du film dans le film, l'animation démultipliant la fiction du cinéma, la problématique debordienne semble posée du fond d'un gouffre. Dans d'autres réalisations, c'est la multiplication des acteurs, des épisodes, des références qui forme d'étourdissants méandres dans lesquels on s'immerge et on se perd... jusqu'au moment où, de manière récurrente, un glissement s'opère et tout dérape. Pourra-t-on (s')en sortir ?

Beaucoup d'excès et de trop-plein marquent les premières œuvres de Boone. De nombreux éléments spectaculaires, empruntés essentiellement à l'univers du cinéma, y sont convoqués, comme si tout artiste né après l'avènement de la culture de masse ne pouvait, pour commencer, que faire l'inventaire de ce qui peuple ce milieu. Dès ses premières performances, *Les films pour une fois* (2002) – des faux tournages de superproductions hollywoodiennes –, il reprend les poncifs du cinéma : le mégaphone à la main, la posture autoritaire du metteur en scène et, avant tout, une foule de figurants, élément caractéristique des grandes productions depuis les débuts de l'industrie du cinéma à Hollywood, avec *Intolérance* de Griffith. Dès ses premières œuvres donc, les spectateurs sont immergés dans la société du spectacle, assaillis de toutes parts par l'action à laquelle ils assistaient. De même, dans ses premiers films, par exemple *La transhumance fantastique* (2006), Boone rassemble un grand nombre de figurants pour raconter, dans une parodie de conquête de l'Ouest, le déplacement de populations des villes vers la campagne. Leur installation impliquant la construction de logements et d'infrastructures, le film s'amuse à montrer de grands travaux, lotissements en chantier parcourus de pelles mécaniques. Autre motif récurrent des films de Boone, les séquences sont ponctuées de discours prononcés eux aussi dans des formes des plus spectaculaires : maire juché sur une cabine téléphonique qui harangue la foule, promoteurs immobiliers promettant le bonheur aux habitants... Pourtant, en contrepoint à ces moments de liesse, *La transhumance fantastique* met en place des scènes plus ambiguës, inspirées de films gores, notamment *Bad Taste* de Peter Jackson : des scènes dans lesquelles les rassemblements festifs se transforment en massacres généralisés où, dans une grande confusion, tout le monde tape sur tout le monde à coups de tronçonneuse ou de tondeuse à gazon. Le joyeux spectacle se retourne contre lui-même.

Tous ces éléments sont synthétisés, en même temps que portés à leur paroxysme, dans une œuvre plus ambitieuse, la série et le film *BUP* (2010). Dans un redoublement lynchéen (série *Twin Peaks*, de David Lynch, complétée par le film *Fire Walk with Me*) qui ouvre sur la problématique très actuelle du rapport des artistes aux séries télévisées¹⁰, ils vantent les mérites d'un système coloré et moderniste, une utopie, qui s'avère totalitaire. Dans le deuxième épisode de la série, *BUP Park*, l'un des personnages tente d'ailleurs de s'enfuir, sans cesse stoppé par des foules

In his film *Transbup* (2010), Nicolas Boone⁷ also engages with Debord's theory, though he adopts a less optimistic perspective. One of his characters—or, more precisely, an avatar of one of his characters, a computer technician and family man who, in a virtual world, is a punk activist fighting a totalitarian system called B⁸—says, “We are in a modern dictatorship. There is no separation. Even the protest against B is within B. Both capitalism and presumed anti-capitalism organize life according to the world of spectacle. It is not a matter of developing a show of refusal but of refusing the show But B always coopts us.” Greatly inspired by Debord and the Situationists,⁹ and spoken in this context, these words recall the “no-outside” condition of the society of the spectacle: with the film-within-the-film device, the animation multiplying the cinematic fiction, the Debordian problem seems to be posed from the bottom of an abyss. In other of Boone's productions, the proliferation of actors, episodes, or references creates bewildering mazes in which one is submerged and lost, until that recurring moment when a slippage occurs and everything goes awry. Can one escape it?

Boone's early productions are marked by excess and overabundance. Many spectacular elements borrowed from the world of cinema are called forth, as if artists born after the advent of mass culture had to begin by itemizing the elements of that world. From his very first performances, *Les films pour une fois* (2002)—mock shootings of Hollywood mega-productions—he takes up the cinematic clichés: megaphone in hand, the director's authoritarian posture, and a crowd of extras, all characteristic of major productions since the Hollywood industry's early days, with Griffith's *Intolerance*. In his earliest works, then, spectators are immersed in the society of spectacle, besieged by the action that they are witnessing. In *La transhumance fantastique* (2006), for instance, Boone brought together a great number of extras in a mock conquest of the West to recount the migration of urban populations to the countryside. As their resettlement involves building housing and infrastructure, the film playfully shows us major construction sites and lots strewn with backhoes. Another recurrent motif punctuating the sequences in Boone's films are speeches, uttered in equally spectacular fashion: a mayor perched on a phone booth berating a crowd, real estate promoters promising happiness to residents, and so on. Yet, in contrast to these moments of public jubilation, *La transhumance fantastique* includes more ambiguous scenes, inspired by such gore fests as Peter Jackson's *Bad Taste*—scenes in which festive gatherings become general bloodbaths and everyone confusedly takes chainsaw and lawn mower to everyone else. The joyful spectacle turns against itself.

All of these elements are synthesized and brought to fever pitch in a more ambitious work, the *BUP* film and series (2010). In a Lynchian intensification (David Lynch's *Twin Peaks* series, completed by the film *Fire Walk with Me*) that opens on the highly current issue of artists' relationships with TV series,¹⁰ they extol the virtues of a colourful, modernist—indeed, utopian—system that turns out totalitarian. In *BUP Park*, the second episode of the series, one character is trying to escape but is constantly stopped by crowds waving BUP placards, an obvious reference to the mock incarceration series *The Prisoner*. Some episodes put greater emphasis on BUP's rapturous mood, especially *Mega BUP*, in which a supermarket scene becomes a highly ironic embodiment of ecstatic joy. But other episodes reveal the underpinnings of this artificial merriment through subtle and less-than-subtle shifts into horror. The mood is set, in fact, with the very first episode, *BUP Ball*. After grotesque fight scenes and a frenzied haka-like dance with a chainsaw, the episode ends with the image of a character

7. Après des études à l'ENSBA de Paris et un post-diplôme à Lyon, Nicolas Boone a exposé au Point Ephémère et à la Maison Rouge, et il présente régulièrement ses films au FID de Marseille. Voir nicolasboone.net/

8. « B » pour « BUP », anagramme de « PUB », sujet d'une série de films (voir plus bas).

9. Voir « La Cinquième conférence de l'IS à Göteborg », *IS*, n° 7 (avril 1962).

10. Voir, par exemple, « Série télévisées – formes, fabriques, critiques », *Art Press* 2, n° 32 (hiver 2014).

7. Having obtained a degree from the Paris ENSBA and pursued further studies in Lyon, Nicolas Boone has exhibited at Point Ephémère and the Maison Rouge and often presents films at the FID in Marseille. See nicolasboone.net/.

8. “B” for “BUP,” an anagram for “PUB,” the subject of a series of films (see below). (The following quotation is our translation.)

9. See “La Cinquième conférence de l'IS à Göteborg,” *IS*, No. 7 (April 1962), 27–28.

10. See, for instance, “Séries télévisées—formes, fabriques, critiques,” *Art Press* 2, No. 32 (Winter 2014).



NICOLAS BOONE, *LA TRANSHUMANCE FANTASTIQUE*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DORDOGNE, 2006.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE



NICOLAS BOONE, *BUP PARK*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DUNKERQUE, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE



NICOLAS BOONE, *BUP BALL*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE



NICOLAS BOONE, *BUP SHOW*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DUNKERQUE, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE



NICOLAS BOONE, *LES DÉPOSSÉDÉS 2, LA FIN DE LA MORT, CAPTURE VIDÉO* | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : © NICOLAS BOONE

brandissant des banderoles BUP : la référence à l'univers ludicocarcéral de la série *Le prisonnier* est revendiquée. Certains épisodes mettent plus en avant le caractère joyeux affiché par *BUP*, notamment *Mega BUP*, dans lequel une scène dans un supermarché incarne – très ironiquement – un bonheur extatique. Mais d'autres épisodes révèlent comme les coulisses de ce bonheur artificiel par des glissements parfois infimes, parfois brutaux vers des scènes d'horreur. À vrai dire, dès le premier épisode, *BUP Ball*, le ton est donné. Après des scènes de bagarres jouées sur le mode du grotesque et une danse, tel un haka délirant, avec une tronçonneuse, l'épisode se termine sur l'image d'un personnage qui mange son propre pied. Mais les dérapages trouvent leur accomplissement dans deux épisodes où le grotesque vire à l'effroi : *BUP Show* est la parodie d'un jeu télévisé. Les couleurs qui dominent cet épisode, soit le rouge, le noir et le blanc de l'esthétique nazie, laissent envisager le pire... qui aura bien lieu. Les candidats du jeu sont exécutés et les organisateurs jouissent de leur mort dans une débauche orgiaque. Pire, l'épisode intitulé *Château BUP* est un remake de *Salò ou les 120 journées de Sodome*, de Pier Paolo Pasolini. Ainsi, à l'instar du personnage qui mange son propre pied dans le premier épisode, le monde d'apparence lisse et rempli de bonheur de la série s'autodétruit dans les affres du gore. La succession des épisodes de *BUP* organise le retournement du monde publicitaire contre lui-même, ce qui ne manque pas de rappeler une sentence de l'Internationale situationniste : « Le trait fondamental du spectacle moderne est la mise en scène de sa propre ruine¹¹. » Dans ces premières œuvres, le constat est plutôt celui du débordement, mais la ruine est peut-être pour bientôt.

Après l'exubérance et la saturation du spectaculaire, les réalisations de Boone sont plus épurées, avec des références plus subtiles au catalogue d'images de l'histoire du cinéma. L'accumulation des premiers temps s'amenuise au profit de longs plans-séquences, les rassemblements populaires et la publicité font place à des questionnements plus ciblés et précis, sur les chevauchements entre réalité et fiction.

11. « Le Cinéma après Alain Renais », *IS*, n° 3 (décembre 1959).

• eating his own foot. But the escalation reaches a peak in two episodes
• in which the grotesque veers into terror: *BUP Show* parodies a TV game
• show. Its colours—a Nazi aesthetic of red, black, and white—augur the
• worst, which transpires as game show participants are executed and the
• game organizers take orgiastic pleasure in the dead bodies. Worse still,
• *Château BUP* is a remake of Pier Paolo Pasolini's *Salò, or the 120 Days of*
• *Sodom*, in which, like the character eating his foot in the first episode, the
• series' smooth, joyful world of appearance self-destructs in violent convul-
• sions. The succession of *BUP* episodes organizes the overturning of the
• advertising world against itself, which can't fail to recall an International
• Situationist maxim: "The fundamental characteristic of the modern spec-
• tacle is the staging of its own ruin."¹¹ Although these early works rather
• point to excess, ruin may not be far away.

• After the exuberance and saturation of the spectacular, Boone's pro-
• ductions become more focused, with subtler references to the catalogue of
• images from cinematic history. The initial accumulations give way to long
• sequence shots, and the crowd scenes and promotion to more targeted
• and precise interrogations on the overlap of reality and fiction.

• Made in four parts that inform each other, *Les dépossédés* (2013)
• fits within the tradition of works delving into conspiracy theories,¹² but
• it broaches the theme from one of its least-developed consequences: the
• alienation of the targeted population. The apocalyptic world evinced in
• some movie extravaganzas may not be far away (part 3, *Expansion*), nor
• may be such genres as paranormal and science fiction—through music in
• particular (part 1, *L'ondulateur*). But on the whole, *Les dépossédés* func-
• tions as a parable, part fable and part philosophy, as in the monologue
• that makes up part 2, *La fin de la mort*, which, in some respects, recalls
• the spectacular speeches in *La transhumance fantastique* and *BUP*. The
• discourse is emphatic and addressed directly to the audience. The actor

• 11. "Le Cinéma après Alain Renais," *IS*, No. 3 (December 1959) (accessed at [http://](http://debordiana.chez.com/francais/is3.htm#cinema)
• debordiana.chez.com/francais/is3.htm#cinema, (our translation).

• 12. As in Laurent Grasso's works, for instance.



NICOLAS BOONE, *LE RÊVE DE BAILU*, CAPTURE VIDÉO | VIDÉO STILL, 2013.
PHOTO : © NICOLAS BOONE

Les dépossédés (2013), film en quatre parties qui s'éclairent mutuellement, s'inscrit dans la lignée des œuvres sur la théorie du complot¹², mais en abordant le thème à partir de l'une de ses conséquences rarement explicitées, à savoir l'aliénation des populations manipulées. Si parfois le monde apocalyptique de certaines superproductions n'est pas loin (3^e partie, *Expansion*), de même que les films de genre, paranormal ou de science-fiction, par la musique notamment (1^{re} partie, *L'onduleur*), l'ensemble fonctionne comme une parabole, entre le conte et la philosophie, ainsi que l'explique le monologue qui constitue la 2^e partie, *La fin de la mort*. Par certains aspects, celui-ci rappelle les allocutions spectaculaires de *La transhumance fantastique* ou de *BUP*. Il s'agit d'un discours adressé frontalement à un public, avec emphase. Recruté à la suite d'un grand casting, l'acteur qui le prononce porte une veste bleue satinée et une chemise blanche à grand col qui pourraient le faire croire tout droit sorti d'un film de Quentin Tarantino. Mais le contenu et l'écriture du discours orientent l'interprétation vers un autre univers. Rédigé avec une grande précision littéraire, le texte (coécrit avec Jean-Paul Jody, auteur de romans policiers) évoque par ses arguments de la théorie du complot, certes parfois fantaisistes, des pans de l'histoire afro-américaine dans une perspective qui peut être rapprochée de l'afrofuturisme, articulant histoire coloniale et science-fiction¹³.

Plus radical, un film récent de Boone tourné sur un site réel reprend lui aussi des thèmes déjà abordés, en particulier celui du village joyeusement autoritaire, pour en former une image synthétique plus forte que dans les films précédents. *Le rêve de Bailu* (2013) commence avec des indications de tournage (« Action! »), ce qui laisse entendre que les personnages filmés sont des acteurs. En observant les maisons, on s'aperçoit qu'elles ont un style étrange, car Bailu est un village touristique français au cœur de la Chine, avec ses restaurants, sa salle de cinéma. La fin du

who utters it, recruited after an extensive casting search, wears a blue satin jacket and a wide-collared white shirt that would make him right at home in a Quentin Tarantino film. But the content and the writing of the discourse steers the interpretation toward another universe. Written with great literary precision, the screenplay (co-authored by detective fiction writer Jean-Paul Jody), marshals sometimes fantastical conspiracy-theory arguments to suggest African-American history in a perspective that one might call Afro-futurism, articulated through colonial history and science fiction.¹³

A recent and more radical film, shot on a real set, picks up on the same themes, in particular that of a blissfully authoritarian village, while synthesizing them into a much stronger image than in previous productions. *Le rêve de Bailu* (2013) begins with the director's cue—"Action!"—indicating that the characters are actors. One notices something odd about the style of the houses, for Bailu, with its restaurants and movie theatre, is a French tourist village in the middle of China. The karaoke sequence at the end of the film clues us in to an interpretation: in this village, everyone is playing a predetermined part. But who is the author? Who the director? We then remember a hint provided at the beginning: after an earthquake that had destroyed the region, the government had this artificial village built for the local population to live and work. Reality itself is a fiction.

In the same vein, *Hillbrow* (2014), filmed in the centre of Johannesburg, follows the itinerary of twenty characters played by local residents. They play at violence, against a backdrop composed of spectacular views of the now-abandoned modernist city, dominated by a 1970s tower and, crowning it, a huge Vodacom sign. Indeed, in some scenes, donning major international labels, the actors take an obvious delight in making a mockery of themselves. Then, revealing the heart of this infernal machinery,

12. Par exemple, chez Laurent Grasso.

13. Pour l'histoire et le concept de l'afrofuturisme, voir Cédric Vincent, « No (after) future », *Fresh Theorie*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 363-373.

13. On history and the concept of Afro-futurism, see Cédric Vincent, "No (after)future," *Fresh Theorie* (Paris: Léo Scheer, 2005), 363–73.



NICOLAS BOONE, *HILLBROW*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, JOHANNESBURG, 2014.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE

film, une scène de karaoké, fournit une clé d'interprétation : dans ce village, tout le monde joue une partition prédéterminée. Mais qui en est l'auteur ? Le réalisateur ? On se souvient alors d'une indication du début : après un tremblement de terre qui a détruit la région, le gouvernement chinois a décidé de la construction de ce village artificiel où la population locale vit et travaille. La réalité elle-même est une fiction.

Poursuivant dans cette même voie, *Hillbrow* (2014), filmé au centre de Johannesburg, suit l'itinéraire de 10 personnages joués par des habitants des environs. Sur fond de vues spectaculaires de la ville moderniste aujourd'hui à l'abandon, dominée par une grande tour des années 70 où trône une immense enseigne Vodacom, ils jouent à la violence. Dans certaines scènes, en effet, vêtus des plus belles marques internationales, les figurants affichent le plaisir qu'ils ont à se parodier eux-mêmes. Puis, révélant comme le cœur de cette machinerie infernale, un personnage nous conduit dans la grande tour, Ponte City¹⁴. Construite à l'époque de l'apartheid pour loger des familles aisées, elle est aujourd'hui vide, et le puits de lumière qui occupe son centre ressemble plus à un précipice qu'à une lueur d'espoir. Par métonymie, une scène de braquage dans un cinéma résume le film : les agresseurs se dressent devant l'écran, les cris des victimes se mêlent à la bande-son du film, leurs visages surgissent de l'obscurité, éclairés par des faisceaux de lumière blanche. La fiction est dans le réel. Mais c'est une fiction qui n'aura pas de *happy end*. La dernière scène est tournée dans un stade construit pour la Coupe du monde de football de 2010, déjà envahi par la végétation. La caméra suit un personnage qui amorce une longue montée mélancolique des escaliers au bord des gradins. Avec lui, on ne peut que constater que la fête est finie. Le spectacle est en ruine.

Entre les orgies gores et les visites d'un monde en décrépitude, les œuvres de Boone laissent peu d'espoir sur la possibilité d'une issue positive à la société du spectacle.

Une expression de Jean-François Lyotard pourrait résumer cette situation. Dans un texte sur *Ciels*, de Jacques Monory, il conclut que dans le monde actuel, où même l'infini de l'espace intersidéral, par le biais de la technologie, est devenu un spectacle réifié, nous ne pouvons plus être que « des rescapés ou des expérimentateurs¹⁵ ».

one character leads us into the great tower, Ponte City.¹⁴ Built during the apartheid era to house wealthy families, it now lies empty, its central skylight more a yawning chasm than a ray of hope. The film is summed up metonymically with a holdup scene in a movie theatre: the aggressors rise up against the screen, the cries of their victims blending with the soundtrack, their faces leaping out of the shadows, lit up by rays of white light. The fiction is in the real. But this fiction will not end happily. The last scene is shot in the stadium built for the 2010 World Cup. It is already overgrown with vegetation. The camera follows a character who begins a long doleful ascent up the stairs beside the bleachers. Like him, all we can do is acknowledge that the festivities are over. The spectacle is in ruins.

Between the orgies of gore and his tours of a derelict world, Boone's work leaves little hope that the society of the spectacle will have a positive outcome.

An expression of Jean-François Lyotard's may summarize the situation. In an essay on Jacques Monory's *Ciels*, Lyotard concludes that the current world, in which technology allows for even the infinitude of interstellar space to become a reified spectacle, we can now only be "survivors or experimenters."¹⁵

[Translated from the French by Ron Ross]

14. Sur l'histoire de la tour, voir Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, *Ponte City*, Steidl Verlag, 2014.

15. Jean-François Lyotard, « Esthétique sublime du tueur à gages », 1984, dans *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 192.

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris et parfois ailleurs. Elle collabore régulièrement à *esse* et termine un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella autour de 1960. Elle vient de publier « Comment on écrit l'histoire (quand on est artiste). Walid Raad et les guerres du Liban », dans Natacha Pugnet (dir.), *Le Temps exposé #1 – Mémoire(s)/Histoire(s)*, École supérieure d'art de Nîmes, 2013.

14. On the history of this tower, see Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse, *Ponte City* (Steidl Verlag, 2014).

15. Jean-François Lyotard, "Esthétique sublime du tueur à gages" (1984), in *L'Assassinat de l'expérience par la peinture* (Monory: Presses universitaires de Louvain, 2013), 192 (our translation).

Vanessa Morisset, an art historian, art critic, and professor of general culture, lives and works in Paris, and sometimes elsewhere. A regular contributor to *esse*, she is completing a doctorate on the encounter of film and painting in the work of Mimmo Rotella around 1960. She has just published "Comment on écrit l'histoire (quand on est artiste). Walid Raad et les guerres du Liban," in *Le Temps exposé #1 — Mémoire(s)/Histoire(s)*, edited by Natacha Pugnet (École supérieure d'art de Nîmes, 2013).