

Steps
La fin des projets de société?

Dominic Bouchard

Number 266, May–June 2010

Cinéma et propagande

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63463ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, D. (2010). *Steps* : la fin des projets de société? *Séquences*, (266), 26–27.

Steps

La fin des projets de société ?

Après avoir examiné comment **Le Cuirassé Potemkine**, de Sergei Eisenstein, utilise l'histoire pour orienter et promouvoir le projet communiste (n°265), penchons-nous sur une œuvre vidéographique magistrale qui retravaille une scène clé de ce classique du cinéma soviétique de manière à développer une critique acide et humoristique de ses contemporains et de leur rapport aux projets de société.

DOMINIC BOUCHARD

En 1987, Zbigniew Rybczynski (Zbig) réalise le court métrage *Steps*¹. L'œuvre se déroule dans un studio de télévision où un groupe de touristes américains (en couleurs) visite une des scènes notoires de l'histoire du cinéma (en noir et blanc) : l'escalier d'Odessa, extraite du **Cuirassé Potemkine**. Sous le regard perplexe des Américains survient l'assaut de l'armée tsariste contre la population manifestante qui tente de prendre la fuite. Les touristes, exposés au massacre, photographient l'évènement, discutent de banalités et mangent des hamburgers. Mais rapidement, les univers s'entrecroisent et se heurtent l'un à l'autre. Quelques Américains chutent sous le piétinement des militaires ou sous les coups de feu tirés, alors qu'un enfant du film d'Eisenstein essaye de prendre une pomme échappée par un touriste. Incapable de saisir l'enjeu du drame vécu par les civils russes, les Américains tentent d'établir un dialogue, mais en vain. Zbig remplace le tragique défendu par Eisenstein par un maniérisme tout postmoderne où les dialogues multiplient les références à l'histoire de l'art et à la culture populaire; s'ajoute à cela le jeu des acteurs on ne peut plus appuyé. Au terme de la scène, quelques personnages du film d'Eisenstein surgissent dans le studio, dont le célèbre bébé au landau, ce qui conduit au générique de fin.

Cette scène globale métissée que configurent les touristes constitue un commentaire incisif sur la teneur des liens sociaux dans ce que Zbig présente comme une société du spectacle.

Dans son film, Eisenstein utilise l'histoire (le passé) pour guider le présent vers l'avenir du projet communiste. Le temps est alors une condition nécessaire à l'actualisation d'un projet de société. Autrement dit, le projet ne peut s'accomplir que si nous comprenons l'activité humaine comme s'inscrivant dans une histoire en marche. À cet évènement de 1905, il ne reste plus qu'à trouver un lieu nous dit Eisenstein, c'est pourquoi le projet qu'il expose est une *utopie* (ce qui n'a pas – encore – de lieu). Mais puisque dans *Steps* les escaliers d'Odessa forment un espace dans lequel les touristes peuvent voyager sans entraves, l'utopie n'est plus ! La technologie du studio de télévision permet la rencontre de plusieurs temps dans un même lieu. À présent, la lutte des classes n'est plus un projet, mais une dimension — dont les touristes ne parviennent d'ailleurs jamais à saisir

l'enjeu. Paul Virilio parle de cette dimension dans l'œuvre de Zbig comme d'un temps mort, soit un espace où les rencontres entre les époques sont fictives, où la distance temporelle est niée². Dans *Steps*, la société représentée a un lieu (le topos du studio de télévision), mais elle n'a pas de projet articulé historiquement; elle n'a pas de temps (*chronie*). *Steps* marque donc un passage d'une utopie à une *uchronie*.

Ce temps en crise, ce présent autarcique pour reprendre une expression de Zaki Laïdi³, est un moyen pour Zbig de développer une critique de la difficulté pour ses contemporains d'historiciser une idée passée, de la remettre dans son contexte pour en saisir le sens, les enjeux. Zbig donne au **Cuirassé Potemkine** un espace bien réel (le studio de télévision), mais il déconstruit, voire abolit son récit (son temps). L'*uchronie* dans *Steps* a comme principal effet de placer le récit (national, historique, cinématographique) dans un état de crise. Le sens des êtres et des actes réside dans leur vécu immédiatement perceptible et représentable plutôt que dans ce qu'ils préparent (la révolution de 1917). Zbig multiplie les gros plans sur les faits et gestes hétéroclites (et parodiques) de chacun des personnages. Les gestes triviaux comme manger un hamburger en observant le spectacle sanglant et courir après un *Boombox* tombé dans le landau du bébé dévalant les escaliers n'ont de valeur (superficielle) que dans le présent. Ils ne contribuent jamais véritablement à la formation d'un récit. L'attache formée entre le sens et la durée se trouve rompue dans le présent autarcique de l'*uchronie*. Le sens n'existe que dans le *ici et maintenant* du direct télévisuel.

Après analyse, la structure éclatée d'actions sans suite dans *Steps* s'apparente davantage à un réseau, c'est-à-dire à un « ensemble de nœuds interconnectés »⁴, qu'à un récit. Un évènement comme la révolution sur le *Potemkine* et dans le port d'Odessa en 1905 est infigurable, incommensurable pour ceux qui occupent ce réseau. Les touristes battent le pavé dans un certain esprit de confusion, ils enchaînent une série de répliques qui commentent en direct les actions du spectacle qu'est la mutinerie d'Odessa, mais ne démontrent aucun signe de compréhension des enjeux qu'implique la Révolution russe. Incapable de sceller le destin des protagonistes, d'articuler une relation passé-présent-avenir, le réseau dans l'œuvre vidéographique est ce par quoi Zbig exprime cette difficulté à comprendre la réalité historique.

Après l'histoire, c'est la communauté qui est en crise. Comme l'explique Laïdi, le réseau « se nourrit sans cesse de connexions nouvelles, et récuse de ce fait les frontières tracées *a priori*. Le principe de connexion sur lequel est fondé le réseau

est de rassembler pendant une période relativement courte des personnages très disparates [dans *Steps*, le groupe très hétérogène d'Américains a été présélectionné par ordinateur] sans destin commun, mais pris dans un jeu de relations plus ou moins durables»⁵. Le réseau que propose Zbig permet seulement une intervention synchronique avec l'action du film d'Eisenstein. Et l'exemple-clé de cette intervention en direct réside dans la scène où les touristes reçoivent un appel de Moscou et où on leur demande de cesser la révolution. Plusieurs personnages se prêtent l'appareil et écoutent la demande, puis ils déclarent en cœur : «Stop the révolution? No way! It's marvellous!». Dans cet extrait, la décision quant aux cours des événements est reléguée au seul pouvoir des individus présents. Il s'exprime ici une liberté de choix et un relativisme des opinions, car le récit de cette histoire passée se transforme en un spectacle actuel dont on ignore les implications et les conséquences. Dans ces circonstances, le groupe d'Américains est certainement plus libre de choix que les Russes, mais ce qu'ils choisissent ne semble mener nulle part, sauf dans l'expérience d'un *ici et maintenant* qui est l'aboutissement d'un relativisme des opinions.

Zbig semble dire que dans une société incapable d'historiciser les expériences antérieures, le contemporain est condamné à demeurer perplexe devant l'avenir...

Cette scène globale métissée que configurent les touristes constitue un commentaire incisif sur la teneur des liens sociaux dans ce que Zbig présente comme une société du spectacle. Chaque demande, très personnelle, n'aboutit jamais : un militaire offre des plans, des armes et autres instruments à l'armée tsariste, mais ceux-ci font la sourde oreille; une journaliste demande une interview à un réalisateur hollywoodien censé avoir rencontré Eisenstein, mais celui-ci meurt avant l'entretien, etc. Il est impossible pour les événements de se poursuivre dans le temps, pour les individus de construire une collectivité, les idées de devenir un projet. À la fin de *Steps*, le guide des touristes surgit dans le studio de télévision vide à nouveau – à l'exception du bébé au landau qui est assis au sol, devant un écran bleu. Il se demande alors à quelques reprises et d'un air inquiet ce qu'il doit faire. En définitive, Zbig semble dire que dans une société incapable d'historiciser les expériences antérieures, le contemporain est condamné à demeurer perplexe devant l'avenir.

¹Pour une analyse plus détaillée de *Steps*, vous pouvez vous référer à l'article suivant : Dominic Bouchard, « Quand une uchronie donne lieu à une utopie. *Steps* de Zbigniew Rybczynski », in *Intermédialités Web*, no. 2, 2007, en ligne : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/flash8/numeros.html>

²VIRILIO, Paul, « Zbigniew Rybczynski », in *Futur Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, sous la direction de Jeffrey Shaw et Peter Weibel, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, p.196-197.

³LAÏDI, Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

⁴CASTEL, Manuel, *La société en réseaux*, Tome 1, Paris, Fayard, 1998, p.526.

⁵LAÏDI, Zaki, op. cit., p.158.

