







Logique du Joker

Éditions MF *Inventions*

Logique du Joker
Frédéric Bisson



Have you seen what it's like out there, Murray?
Do you ever actually leave the studio?
— Arthur Fleck, dans *Joker* (2019) de Todd Phillips



Prologue: Joker, Année Un	11
Première Partie: La carte cachée du Joker	23
Deuxième Partie: Iconomorphose	83
Conclusion: Qu'est-ce qui est réel?	207
Épilogue: La dernière blague	217
Liste des symboles	225
Glossaire	227



Prologue: Joker, Année Un

20 juillet 2012, Aurora. Lors de l'avant-première de *The Dark Knight Rises* de Christopher Nolan, James Holmes ouvre le feu dans la salle de cinéma, tuant douze personnes. Déguisé, il a les cheveux teints en vert. « Je suis le Joker », déclare-t-il après son arrestation.

28 septembre 2019, Los Angeles. Pour l'avant-première de *Joker* de Todd Phillips, un important dispositif de sécurité est déployé sur Hollywood Boulevard. Les masques de clowns sont interdits à l'entrée des multiplexes. La semaine de la sortie du film, début octobre, les troupes doivent rester en alerte tout le week-end dans certaines bases militaires. Mais le FBI s'est préparé pour rien à un acte de violence sporadique, car le Joker ne frappe jamais deux fois de la même manière.

Imaginons une télévision qui tue, une *image* tueuse, icône assassine. Dans *Joker, L'homme qui rit* d'Ed Brubaker, le Joker annonce à la télévision ses crimes prochains, en désignant ses cibles et en donnant l'heure du meurtre. Mais le crime parfait du Joker est de traverser l'écran, de sauter la barrière des mondes, de sortir de son univers fictionnel pour agir à distance dans le monde des vivants de chair et d'os. Sous quelle forme le Joker est-il passé à l'action ? À cette question, la réponse est : *de manière virale*, c'est-à-dire sous une forme collective dispersée, volatile, non concertée, insaisissable, en essaim, – et cependant signifiante et cohérente. Lors des soulèvements de 2019, au Liban, au Chili, en France, certains manifestants étaient en effet grimés en clowns, reprenant le maquillage du film de Todd Phillips. Ce détail compte dans le sens du mouvement insurrectionnel. En 2012, le passage à l'acte de James Holmes était isolé et meurtrier. Dans un geste absurde, il cherchait à *s'identifier* au Joker, qui, justement, n'a pas d'identité. Au contraire, le Joker en 2019 s'est matérialisé spontanément de par le monde, comme

un même virus se manifeste à certains signes extérieurs. C'est pourquoi 2019 est l'An Un du Joker¹, son entrée symbolique ou emblématique dans ce que j'appellerai l'*iconomorphose* de la révolte.

Manifestement, cet usage du maquillage de Joker semble porter un avertissement: qu'on ne feigne pas de s'indigner de l'ère insurrectionnelle qui s'ouvre dans les vieilles «démocraties», car cette phase dure de cristallisation se prépare déjà dans l'eau-mère où nous vivons quotidiennement. Les crimes à venir, sporadiques et coordonnés, ne feront que réagir à la violence sociale systémique dont ils sont les symptômes. Le «Joker» n'a pas d'autre nom propre; il n'est personne, car, comme la carte dont il a pris le nom, il peut prendre la valeur de *n'importe qui*, Libanais, Chilien, Français, pompier, mère de famille isolée, précaire, Gilet Jaune. Symboliquement, le sourire figé du Joker est en phase avec l'âme de la révolte. Par son artificialité explicite, il dénonce en effet l'illusion libérale du bonheur et de la réussite sociale; il révèle la gravité de la misère sous la légèreté superficielle, la vie nue sous le déguisement et le maquillage. Dans le film de Todd Phillips, «Nous sommes tous des clowns» est le mot que les insurgés opposent au puissant Thomas Wayne qui méprise la souffrance des pauvres et des exclus. Ceux que vous prenez pour des clowns vous prennent au mot: nous sommes les clowns, le plus sérieusement, le plus gravement.

La limite du rire et du sérieux est peut-être l'une des plus troubles de notre temps. Un rire peut toujours se cacher sous l'apparence du sérieux, jusqu'à passer inaperçu. Le fameux logogramme de Batman, chauve-souris noire sur fond jaune, est une image ambiguë, à double aspect. Soudain le fond remonte à la surface; à la place de la chauve-souris, on voit alors apparaître la figure



grimaçante d'une citrouille d'Halloween. Par son ambiguïté structurelle, cette image dit l'essentiel de la mythologie Batman : l'unité du trauma et du rire, de l'identité et du déguisement. Elle indique la permanence du Joker derrière Batman, comme une sorte de présence occulte qui est celle de l'inconscient au milieu de la conscience, évidence qui crève les yeux et qu'on ne voit pas, lettre cachée. Sa grimace hante et déforme le masque sévère du chevalier noir. Le Joker empêche la fiction de se clore sur un manichéisme moralisateur : *ne soyez jamais assuré de votre bon droit, de votre normalité, de votre santé mentale*. Le Joker se rit de ces partages manichéens et des identités stables, telle est sa fonction essentielle.

Dans *Joker* de Todd Phillips, cette idée est poussée à son comble, jusqu'à affecter le Joker lui-même. Je voudrais montrer que cette version du Joker fonctionne en effet sur le même principe de retournement ou de subversion des identités. Le sens du film se cache sous son apparence, et ne se dévoile qu'à condition qu'on le sorte de sa cachette, comme une carte cachée dans la manche d'un tricheur au poker. A-t-on bien compris ce film ? A-t-on surtout bien compris *le rire du Joker*, que l'on entend à

la fin en voix-over sur fond noir? Le Joker a pourtant dûment prévenu: il rit parce qu'il pensait à une blague, mais «vous ne pourriez pas la comprendre».

On a beaucoup parlé du «réalisme social» de ce film. Au moins depuis *The Dark Knight Rises* de Christopher Nolan, la mythologie Batman est entrée dans une mode sociopolitique. À son tour, *Joker* flatte notre imaginaire révolutionnaire et attise les passions insurrectionnelles. On veut le voir comme emblème d'une nouvelle lutte des classes, et comme référence des soulèvements de 2019. Un nouvel Anonymous serait né.

Or, il me semble que le réalisme social du film est en partie un leurre. Cette lecture entraîne sur une fausse piste. Prendre au sérieux le Joker, pour le voir comme la figure tutélaire d'un mouvement insurrectionnel de forces physiques ou une résistance vitale, tel est bien le piège rusé qu'il tend à notre interprétation. Le génie du capitalisme est précisément d'assimiler sa propre critique et de se renforcer de tout ce qui cherche à le diminuer. Pour cela, il parvient à transformer toute contestation en spectacle, il vend les signes de la révolte, qui l'immunisent contre une révolte réelle. La révolte «réelle» doit tactiquement tenir compte de la stratégie de son adversaire; sa réalité est relative à la conscience qu'elle prend d'elle-même en tant que produit social. Comment diable un film calibré pour la cérémonie des Oscars, dont le phénoménal succès au box-office était pour ainsi dire programmé, pourrait-il être le symbole d'une insurrection



physique, qui revêt les formes politiques anciennes de la manifestation et de l'occupation ?

Joker déconstruit plutôt habilement une telle interprétation trompeuse. S'il existe bien un rapport entre les images du film et la réalité sociale, il me semble qu'il faut voir ce rapport d'une manière complexe, et rompre avec l'idée naïve d'une transparence référentielle du cinéma à la réalité. *Joker* n'est pas le tableau clinique de la société capitaliste à l'ère du néo-libéralisme. « Capitalisme », « néo-libéralisme » sont des catégories nécessaires, mais partielles. Elles véhiculent implicitement une représentation matérialiste des rapports de forces sociaux, qu'il s'agit d'interroger. À la production économique matérielle est couplée une *production iconomique*, immatérielle et médiatique, dont on commence seulement à apercevoir les effets de réalité. Ma thèse est que la compréhension du film engage une conception nouvelle de ce qui est « réel », et de ce que « réalisme » veut dire. Le réalisme du film est rigoureusement celui *des images et non du réel*. Le réalisme désigne non pas la transparence des images à une réalité sociale donnée dans une prétendue substantialité immaculée, comme si sa représentation en images n'affectait pas la réalité du réel.

Le réalisme est une certaine qualité sémiotique, une propriété des signes. Est réaliste un signe (icône ou symbole) qui *fait être* ce qu'il dénote. Dans *Joker*, c'est à la télévision que Thomas Wayne, riche investisseur candidat à la mairie de Gotham, affiche son mépris social pour les « clowns », et cristallise la révolte qui conduira à son propre meurtre et à celui de sa femme. C'est aussi à la télévision qu'Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) est publiquement humilié. Et c'est encore en passant à la télévision et en tuant le présentateur en direct que le Joker acquiert son pouvoir. Le thème central de *Joker* est ainsi le thème

des médias et de la vérité, c'est-à-dire du pouvoir performatif de l'image. De manière analogue, le *personnage* du Joker fait effraction dans le réel, il traverse la frontière de la fiction et du réel, pour prendre corps dans les manifestants de 2019. Si ces manifestants sont fidèles au Joker, ce n'est pas simplement en se maquillant, ce n'est pas seulement en s'insurgeant et en occupant les rues ; c'est en *photographiant*, en *filmant* et en *diffusant* en réseau cette insurrection. Elle est beaucoup plus une « insurrection par les signes », immatérielle et iconomorphe, qu'un soulèvement de la « plèbe ». Les actes symboliques de manifestation urbaine, collectifs ou incendiaires, ne se réalisent qu'en prenant la pose photographique qui leur confèrera leur aura dans l'iconosphère.





En quoi une image peut-elle être *vraie*? Dès son origine, l'idée de vérité a été arrachée à la simple alternative du vrai et du faux; on a vite découvert que la vérité ne se présente jamais à nu, qu'elle est toujours affectée de *modalités* qui la mettent en variation, modalités ontiques, déontiques, temporelles, épistémiques, etc. Ces modalités ne coïncident pas les unes avec les autres, une même chose pouvant par exemple être à la fois interdite et possible, possible et inexistante, inexistante et vraie dans le futur, fausse et crue comme vraie, etc. Mais à l'ère des médias numériques et des techno-images, la vérité connaît une nouvelle épreuve. Il ne nous est plus possible de parler de «vérité» abstraitement. Quel est *l'état de fait* de la vérité? On peut le décrire par deux traits saillants.

D'une part, l'influence des «*fake news*» révèle la *puissance du faux*: une image virale diffusée sur le web, transférée en un clic, agit sur nos opinions et sur nos conduites, qu'elle soit vraie ou fausse, que son référent existe ou non.

D'autre part, nos appareils médiatiques de capture et de communication véhiculent une sorte de *réalisme performatif*: une image iconique n'est pas constative, elle ne réfère pas à une réalité extérieure qui lui préexisterait. Au

contraire, elle exerce une attraction pour la réalisation de ce qu'elle dénote, suivant un nouveau régime de production de vérité.

L'ère de l'information en réseau ne fait pas ainsi qu'accroître l'incertitude de nos assertions, en augmentant notre crédulité (on ne peut savoir que le vrai, mais on peut croire le faux). Les modalités épistémiques du *su* et du *cru* ne suffisent pas à rendre compte de l'état contemporain de la vérité, car on peut très bien *savoir* qu'une information est fautive, sans que son influence virale s'en trouve annihilée.

Le fait est que la vérité est prise dans une *nouvelle* modalité. Comme on note $\Box p$ la nécessité (« il est nécessaire que p ») et $\Diamond p$ la possibilité (« il est possible que p »), il nous faudrait peut-être noter $\#p$ l'opérateur correspondant à une modalité iconique (« il est iconique que p »). Ce qui se trouve enregistré, diffusé, iconisé, étiqueté sous forme d'une techno-image (photographique, télévisuelle, numérique), acquiert par là un mode de fonctionnement sémiotique que je note $\#$, indépendant de la valeur de vérité de ce à quoi il s'applique, individu ou prédicat. De ce fonctionnement, il découle une force logique que je noterai $\odot p$, pour désigner la modalité aujourd'hui dominante de la simulation (« p pour rire » ou « p simulé »).

Le sourire du Joker semble dire en permanence $\odot p$, tout est simulé, rien n'est vrai ; mais la simulation acquiert une valeur positive en tant que telle : ce qui est simulé se réalise. Ceci est le paradoxe du Joker, qui domine nos modes de vie. *Cosplay politics*.

Dans les comics, le Joker cherche sans cesse à placer Batman dans des dilemmes macabres : s'il sauve x , alors y meurt, et s'il sauve y , alors x meurt. Tel est le syllogisme du négatif auquel il cherche à parvenir, comme une démonstration implacable : il n'existe pas d'acte héroïque plein,

qui n'implique une part de sacrifice et de négativité. On ne peut pas faire vivre sans laisser mourir ; on ne peut pas être un héros sans être complice du mal contre lequel on lutte, on ne peut pas lutter contre lui sans le renforcer. Il est souvent dit que la pensée du Joker ne se situe pas sur le plan de la pensée normale, qu'il a une logique autre, et que personne ne peut parvenir à le comprendre – à part Batman, peut-être. Sa criminalité n'obéit pas en effet à la logique rationnelle de la pègre de Gotham, aux calculs d'intérêt et à la recherche du profit, pas plus qu'aux codes minimaux de la morale et de l'honneur entre bandits. Mais il n'est pas pour autant illogique.

Le postulat de ce livre est qu'il existe une *logique du Joker*, une logique non standard. Mais le génitif n'est pas ici seulement subjectif, il est objectif : la logique « du » Joker n'est pas seulement la sienne, il s'agit bien d'une logique au sens fort, c'est-à-dire d'un fonctionnement sémiotique général. Le Joker cherche à *jokeriser* ses victimes, soit en les défigurant par ses gaz et ses toxines, soit en cherchant à les rendre fous, comme Jim Gordon dans *Killing Joke* d'Alan Moore, comme Harvey Dent, comme Batman lui-même dans le magnifique *Batman : Arkham Asylum* de Grant Morrison et Dave McKean. C'est ainsi qu'il nous faut chercher *en quel sens exact* on peut dire « nous sommes les clowns » ou « nous sommes tous Joker ». L'élucidation rigoureuse de cette formule est le but de ce livre, qui s'efforce d'élever le Joker au statut transcendantal d'une catégorie logique. De manière générale, la folie est éminemment politique ; pour connaître la réalité d'une époque, il suffit de choisir soigneusement le fou qui pourra nous la révéler, et de lui prêter l'oreille. Ma thèse est que la réalité contemporaine est régie par la logique du Joker. Comprendre la folie du Joker, c'est nous comprendre nous-mêmes.

Cet essai n'est donc pas un essai sur le cinéma, mais un essai sémiopolitique, sur le rapport entre le signe et son objet, entre les images et la réalité sociale. Le film de Todd Phillips n'est qu'un instrument méthodologique pour analyser ce rapport, dont je me servirai dans une première partie. Je commencerai par essayer d'aller jusqu'au bout de l'hypothèse interprétative la plus simple et la plus évidente, celle à laquelle le film a semblé donner prise, et que j'appelle par commodité la théorie du réalisme social. Puis je montrerai que cette hypothèse manque l'idée-force du film, qui se cache comme le diable dans les détails.

Dans une seconde partie, je développerai la conception « iconomique » générale à laquelle nous conduit la logique du Joker bien comprise. Cette logique est ce que j'appelle une logique de l'iconomorphose. La deuxième partie de ce livre constitue donc une sorte d'expertise conceptuelle et empirique sur le phénomène contemporain le plus massif et, peut-être, le moins bien analysé : la réalisation et la matérialisation des icônes.

1. « Joker, Année Un » est une allusion au célèbre titre de Frank Miller et David Mazzucchelli, *Batman : Year One* (1987). Mais Batman n'est plus à la mode, c'est le Joker qui l'a emporté dans les cœurs.