
Roman Dominguez Jimenez, *Rythme, geste, montage : esquisse pour une technologico-politique par le cinéma*

Román Domínguez Jiménez



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1497>

DOI : 10.4000/appareil.1497

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Román Domínguez Jiménez, « Roman Dominguez Jimenez, *Rythme, geste, montage : esquisse pour une technologico-politique par le cinéma* », *Appareil* [En ligne], Présentations de thèses, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 02 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1497> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1497>

Ce document a été généré automatiquement le 2 septembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0

International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Roman Dominguez Jimenez, *Rythme, geste, montage : esquisse pour une technologico-politique par le cinéma*

Román Domínguez Jiménez

- 1 Soutenue le 9 mai 2012 à l'Institut des Amériques (IDA), Paris
Sous la direction d'Alain Brossat, Professeur émérite en philosophie à l'université Paris 8-Saint-Denis
Jury :
 - Alain Brossat, Professeur émérite en philosophie à l'université Paris 8-Saint-Denis
 - Christine Delory-Momberger, rapporteur / présidente du jury, Professeur en sciences de l'éducation à l'université de Paris 13 / Nord
 - René Schérer, Professeur émérite en philosophie à l'université Paris 8-Saint-Denis
 - Véronique Fabbri, Professeur à l'École normale supérieure d'architecture de Paris La Villette
 - Silvestra Mariniello, rapporteur / professeur au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal, Québec
 - Clélia Zernik, professeur à l'École normale supérieure des Beaux-Arts
- 2 Quel serait l'enjeu de notre thèse intitulée *Rythme, geste montage : esquisse pour une technologico-politique par le cinéma* ? Qu'avons-nous tenté d'exposer, d'exprimer, de mettre à l'épreuve au moment de décider d'entreprendre notre recherche ? Quelle est la question que ce titre certainement un peu long veut-il introduire ? Il s'agissait d'abord de faire face, d'affronter un certain souci, à savoir : ce que peut faire la philosophie dans notre époque. Nous nous demandions ce que la philosophie peut encore offrir, sinon à tous, du moins à nous, gens de notre génération. Dit d'une autre manière nous nous posions cette question : qu'est ce que nous, femmes et hommes de notre génération pouvons faire encore avec la philosophie, notamment dans le contexte qui était le nôtre, qui reste le nôtre, le mien, qui est celui d'un pays par-delà l'Atlantique, le Mexique ? C'est là, au Mexique, plus précisément à l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM), que nous avons rencontré Deleuze et les concepts de Deleuze. L'œuvre de Deleuze s'offrait à

nous comme la possibilité de faire de la philosophie autrement. Bien qu'à ce moment-là, nous ne l'envisagions pas de cette manière, nous pouvons dire que ce qui nous intéressait était surtout le rapport entre l'image et la pensée, entre le mouvement et la philosophie. Non pas la question du mouvement comme objet ou matière à penser, comme lorsque Goethe essaie de penser la couleur¹, ou comme lorsque Heidegger pense l'art par le biais du tableau de Van Gogh², voire comme quelque chose, objet ou motif qui resterait en quelque sorte extérieur à la philosophie ou qui servirait pour mieux penser la philosophie, mais la question du mouvement lui-même de la pensée, comme matière-fonction propre à la philosophie, voire comme pensée-mouvement³.

- 3 Et c'est en suivant les sentiers de Deleuze que nous sommes arrivés au cinéma. Tout comme le mouvement à l'égard de la pensée, le cinéma ne serait pas un objet extérieur à la philosophie, mais tout en gardant sa singularité, car le cinéma n'a pas besoin de la philosophie pour exister, le cinéma serait comme le grain, la texture d'une autre philosophie ou, si l'on veut, et en suivant la pensée et la formule de Clausewitz que nous avons empruntée et détournée jusqu'à satiété, le cinéma serait *la continuation de la philosophie par d'autres moyens*. Or, que voulons-nous dire par cela ? La question autour du cinéma s'offrait d'abord à nous, à partir de l'intuition et du défi que Deleuze esquissait dans l'avant-propos de *Différence et répétition* :

Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps : « Ah ! Le vieux style ». La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement d'autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma⁴.

- 4 Ce que nous avons compris à partir de cette phrase et en prolongeant le sens de cette phrase, était que l'époque, le temps, nous empêchait non pas seulement d'écrire de la philosophie comme au bon vieux temps, mais de lire de la philosophie comme jadis. Or, comment est-il possible et pourquoi le temps, que ce soit comme notion théorique ou comme durée ou perception, nous empêche-t-il de nous approcher de la philosophie comme on le faisait depuis si longtemps ? Ce grand écrivain du temps que fût Borges écrivit un récit qui s'intitule *Utopie d'un homme qui est fatigué*, où il raconte l'histoire d'un voyageur qui se perd dans une prairie et se retrouve dans le futur, dans un futur où un autre homme lui montre un tableau avec des couleurs que le voyageur ne peut percevoir parce que ses yeux, qui sont les yeux d'un homme d'autrefois, restent tributaires du seuil de perception de son époque⁵. Ce que nous voulons dire avec ce passage est qu'il se peut qu'à l'instar des couleurs que le voyageur ne peut percevoir, parce qu'il est attaché à la sensibilité de son époque, de son temps, la philosophie et plus généralement l'écriture est aussi soumise, du moins d'une certaine manière, à la configuration du visible, de l'énonçable, d'une époque donnée. Certes, avec cela nous ne disons guère rien de nouveau. D'autres comme Foucault l'ont dit d'une autre manière, Rancière aussi peut-être. Ce sur quoi nous voulons insister cependant est sur le fait que le sens de certaines choses, ne peut apparaître que là où une forme ou une habitude commence à se déchirer, à s'épuiser, à devenir dérisoire pour révéler un secret que seule une nouvelle perception peut atteindre.
- 5 Nous insistons donc sur ce point, qui pour nous, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de notre travail, est un constat : désormais nous ne pouvons que feindre que l'écriture, que les choses, que les gestes, sont comme jadis. Nous sommes entrés dans un temps où le rapport au passé, au présent et à l'avenir est bien distinct de celui de nos aïeux, bien plus, et là nous parlons, je parle, plus précisément des gens de notre

génération comme des enfants d'un autre siècle jetés ou égarés comme le voyageur du récit de Borges, dans un futur, un temps précisément où les convictions, les problèmes, philosophiques, sociaux, économiques, politiques d'antan, apparaissent sous des formes fantomatiques. Pour parler comme Susan Sontag, lorsqu'elle définissait le style « camp » comme le signe d'une esthétique qui met tout entre guillemets, les anciens thèmes et valeurs apparaissent désormais entre des guillemets, c'est-à-dire comme suspendus, neutralisés, sans autre autorité que leur caractère fade : voici la démocratie, non, c'est la « démocratie », voici un métier, un travail, non, un « métier », un « travail », voici une œuvre d'art, non une « œuvre d'art »⁶. Ce que des générations antérieures à la nôtre ont vécu comme une déception : le progrès, l'avènement de la paix ou de la révolution sont pour nous, pourvu que nous soyons un peu sincères, toujours entre guillemets. Ils ne sont pas, n'ont jamais été, la chose ou l'événement mais « l'événement », la « chose ». C'est pourquoi, souvent, pour nous, enfants nés-désabusés, les vieux problèmes et surtout les vieilles solutions se manifestent comme du « camp » ou comme du « kitsch » ou du « trash » : les croyances, les appartenances, les identités sont des simulacres, elles ont toujours été des simulacres. C'est pourquoi pour nous l'art a toujours été gazeux⁷, la société liquide⁸ et la pensée faible⁹. Pour nous, petits-enfants de Nietzsche la « vérité » n'est souvent que le moyen, la notion passe-partout ou le mot de passe que nous utilisons pour subsister, pour survivre. Nous ne cherchons pas un monde vrai, mais quelque chose qui devient dès lors plus profond et paradoxalement plus simple : nous cherchons un monde tout court.

- 6 À cet égard, il se peut que Lars Von Trier soit le réalisateur contemporain qui s'adresse le plus à notre génération : un film comme *Melancholia*, n'est pas uniquement un film faussement mélancolique, mais un film faussement apocalyptique. C'est Von Trier lui-même qui dit que le sujet de son film n'est pas la fin du monde mais un état d'esprit¹⁰. Une planète s'approche de la Terre et menace de la détruire, et voilà que la protagoniste, une jeune mariée plongée dans un état de mélancolie profonde s'avère la seule personne qui peut comprendre le sens de la catastrophe. En quelque sorte, notre génération éprouve des états analogues à la jeune mariée du film de Von Trier : nous avons hérité d'un monde, d'une époque où la mélancolie règne ou, pour reprendre Spinoza et Benjamin, *un monde où les passions tristes n'ont pas cessé de vaincre*. Et voilà que justement par le fait que pour nous la mélancolie apparaît comme état des choses, comme donnée du monde, presque comme nature, que nous sommes peut-être les seuls capables d'esquisser non pas les traits de nouvelles théories, mais de nouvelles connexions, de nouvelles bifurcations et engrenages, entre la pensée et le corps, entre la philosophie et le mouvement, entre l'image et la politique.
- 7 Mais pourquoi avons-nous choisi le cinéma et non pas une autre technique plus nouvelle, pourquoi n'avons-nous pas choisi de parler des réseaux sociaux, des nouveaux gadgets ou des jeux vidéo ? En l'occurrence, la réponse est que la question de l'avènement d'une nouvelle pensée-mouvement nous amenait à penser l'époque, plus précisément au changement d'époque, c'est-à-dire au basculement du temps, non pas à partir d'une démarche métaphysique, mais à partir de la destruction, de la modification et de la construction technique de l'archive, et donc de l'*arkhè*, qui est à l'origine de tout commencement, de tout commandement et de toute souveraineté. Penser l'*arkhè* n'implique pas seulement penser l'origine du temps, mais le commandement qui est à l'origine de toute politique. Pour résumer, le défi de Deleuze nous obligeait à penser l'époque, le temps et l'archive mais l'archive nous amena à penser l'*arkhè* et le commandement et donc la politique, dont le sens comme le dit Arendt est la liberté¹¹.

Nous croyons avoir trouvé l'arkhè de notre temps dans le cinéma, plus exactement dans ce que le cinéma inaugure : le montage, mieux, le montage automatique d'images et donc un montage automatique du temps. Le cinéma, le montage ne détruiraient pas seulement comme disait Benjamin l'ancienne conception de l'art, mais aussi la prévalence de l'institution majeure sur laquelle nos sociétés ont été fondées, à savoir l'écriture.

- 8 Le théoricien et réalisateur hongrois Béla Balazs observait déjà qu'avec le cinéma, le visage de l'homme redevenait visible après des siècles de civilisation scripturale¹². Nous dirons que l'image cinématographique possède toujours une puissance archaïque. Mais ici il faudrait comprendre l'archaïque dans un double sens. D'abord comme ce qui renvoie à une violence qui précède l'écriture, mais aussi comme puissance du commencement. C'est dans ce dernier sens que le visage de l'homme véhiculé par le montage est aussi nouveau, il est nouveau parce qu'il implique un commencement. Le visage de l'homme, de la femme, mais aussi le corps de la masse véhiculés par le montage portent atteinte directement à l'arkhè sur lequel nos institutions politiques ont été fondées. Ce qui avant le cinéma portait le nom de politique était basé sur la force de l'écriture, de l'inscription, de la représentation d'une autorité qui restait toujours absente. Le cinéma et le montage impliquent la politique non pas parce qu'ils traitent souvent des sujets politiques, mais parce qu'ils terrassent les fondements sur lesquels l'écriture, la représentation, l'inscription faisaient autorité.
- 9 En ce sens le xx^e siècle peut être compris comme l'époque où la politique est devenue image, où la politique est devenue montage, parce que le montage substitue une modulation continue des événements à l'inscription scripturale, le montage substitue la présence incessante de l'image à l'autorité qui dans l'écriture était toujours absente. Certes il y a encore et il y aura pendant très longtemps de l'écriture. Mais elle a cessé de faire autorité. Prenons l'exemple des lois. Il n'y a pas de loi sans inscription, et nos gouvernements ne cessent de créer des lois pour résoudre toute sorte de conflits. Mais très souvent ce qui commande cette profusion de lois obéit moins à un désir d'améliorer nos institutions qu'à un sentimentalisme ambiant, créé de toutes pièces par et dans le montage. Non pas seulement à partir des actualités, mais à partir de toute sorte d'agencements audio visuels qui puisent leurs modes opératoires dans les procédés cinématographiques. Sous cet angle, il est possible de constater que la « guerre contre le terrorisme » menée par les Américains n'avait été que l'aboutissement de l'éthique du cow-boy, un western devenu un *eastern*.
- 10 Or, ce fait-là, que la politique soit devenue montage, il ne faut pas l'entendre seulement d'une manière négative, nostalgique. Il est vrai que le montage comporte la déchéance de l'ancienne politique, celle qui à tous les niveaux de nos institutions se déployait sous la forme de la représentation. Mais face aux dispositifs de contrôle et du gouvernement qui se dessinent à l'aube du xxi^e siècle, le montage peut s'avérer comme une force affirmative. Pourquoi ? Parce que nous croyons que les pouvoirs de demain prendront la forme d'un gigantesque jeu vidéo où toute passivité sera interdite, bannie au profit d'une activité incessante. On le voit déjà aujourd'hui avec les Smartphones, dont l'usage si sérieux qu'il puisse être est techniquement celui d'un jeu vidéo perpétuel sans trêve et sans merci. Dans ce jeu vidéo il ne s'agira, il ne s'agit, quelle que soit l'activité, que de remplir et d'évaluer des tâches. Alors la relative passivité du montage peut être vue sous un angle positif. Car ce que nous révèle le xx^e siècle est que toute politique a besoin d'un visage, d'une image, mais l'image elle-même si fugace qu'elle soit a besoin d'une certaine

passivité de la part du spectateur, du sujet : il faut que le spectateur témoigne. Dans l'interactivité incessante il n'y a pas d'image ni de témoin possibles et donc il n'y a pas de place pour la politique. De ce point de vue notre recherche peut être comprise comme un essai de relancer la politique par le cinéma, par la relative passivité qu'il comporte à l'égard des nouvelles technologies avant que le jeu vidéo n'en finisse avec la politique, car la politique, si l'on en croit Arendt à affaire avec le miracle, notamment avec ce miracle humain qui est la liberté, car s'il y a quelque chose que le jeu vidéo ne peut pas faire c'est bien de créer un miracle.

- 11 Pour essayer de relancer la possibilité d'une politique de ce temps-ci nous avons cru nécessaire de nous attacher au cinéma non pas comme l'art du ^{xx}e siècle, mais comme l'archive dans laquelle, même aujourd'hui se jouent le sort et le sens du ^{xx}e siècle. Pour cela il a fallu analyser les procédés techniques par lesquels le cinéma redistribue le temps et donc la politique : le plan-séquence, le hors-champ, le champ-contrechamp. Nous avons aussi longuement analysé les dérives techniques, technologico-politiques, par lesquelles le cinéma dessine la subjectivité de l'homme et de la femme contemporains comme automates soumis à des tests. Nous avons cru trouver la dérive la plus nuisible du test dans la dérive qui va de la performance des comédiens de *l'Actors Studio* à la configuration de nos régimes représentatifs comme des démocraties de la voix et de l'opinion. Nous avons aussi tenté de répondre à ces dérives nihilistes par la possibilité des agencements cinématographiques où le test et la démocratie des voix sont neutralisés par un certain type de cérémonie, de puissance carnavalesque, de rythme souverain, de tendresse, de danse et du bal du peuple dans les films de Vigo, de Tarr, de Fassbinder. Finalement nous avons cru trouver chez Ozu le noyau même de l'homme et de la femme du ^{xx}e siècle, comme pensée-mouvement, comme mouvement souverain de l'homme et de la femme quelconques, comme geste cinématographique, comme le point où par le biais de l'image, l'automatisme cinématographique s'élève à la puissance du miracle tel que Georges Bataille l'entendait, comme « impossible et pourtant là »¹³. Pour nous tout le ^{xx}e siècle, c'est-à-dire le cinéma, devra être repensé à partir des forces qu'Ozu a été le premier à montrer. Deleuze disait que Spinoza était le Christ des philosophes. Nous pensons à notre tour qu'Ozu est pour le cinéma ce que Spinoza fut pour la philosophie, et sans doute plus important encore, nous croyons qu'Ozu serait pour le cinéma ce que Bach fut pour la musique, l'inventeur d'une puissance nouvelle pour l'humanité, puissance ou *krátos* d'un peuple que nous ne commençons qu'à découvrir.
- 12 Voici pour la présentation de ma thèse. Je demande au jury et aux amis et collègues qui m'accompagnent aujourd'hui de me permettre de justifier politiquement ma démarche dans une espèce d'épilogue de deux minutes. Au cours des temps aucune discipline n'a autant été attaquée à propos de son rapport à l'action ou au réel que la philosophie, d'autant plus si on essaye de faire de la philosophie avec ou par le cinéma, alors beaucoup de nos collègues pourront dire que ce que nous faisons n'est pas de la philosophie. À cela nous répondons que si nous voulons devenir contemporains au sens où le contemporain ne saurait se réduire au seul présent, nous ne pouvons faire de la philosophie comme on le fait depuis si longtemps. C'est pourquoi nous avons tenté non pas tellement d'esquisser des concepts philosophiques pour le cinéma, mais par le biais du dispositif de visionnage des extraits cinématographiques à partir du texte de la thèse, de greffer le texte sur ces images qui nous sont chères. À cet égard, il est possible de dire que notre thèse n'est pas seulement sur du papier ou sur un fichier, nous avons voulu que d'une

certaine manière notre écriture, qui ne peut pas avoir la force de l'écriture de jadis parce que nous sommes nés trop tard, pénètre et embrasse les images. Nous nommons cette opération technique, qui va du texte aux images et des images au texte comme dans une sorte de jeu d'enfants, non pas hypertexte, mais *occupation du montage*. Nous pensons que cette occupation du montage, ce jeu, ou plutôt ce « jouet » doit être distingué à tous égards de l'usage courant des gadgets comme les Smartphones. Brossat disait qu'en quelque sorte l'usage de ces gadgets, de ces dispositifs se substituait à l'ancien rapport entre maître et serviteur, l'usager étant dans ce cas le maître et le gadget le serviteur. Avec cette occupation du montage et des images, partielle et inachevée certainement, nous avons voulu plutôt nous rêver non pas comme des réalisateurs, mais comme des bricoleurs ou des artisans d'un montage philosophique.

- 13 On nous reprochera peut-être non sans raison, que l'image d'une philosophie politique par le cinéma ne peut être qu'une politique de salon vouée à des colloques et à des séminaires. Ce reproche devient plus poignant dans la mesure où nous sommes mexicains et qu'en tant que chercheurs mexicains nous avons affaire avec la violence d'une guerre qui n'a rien à voir avec de belles images. À cela nous répondons donc que nos maîtres, au Mexique et au Nord du Mexique, ont construit de toutes pièces ce mauvais western qu'est « la guerre contre les barons de la drogue », guerre où 50 000 morts restent dans le hors-champ. Certainement ce western criminel ne pourra-t-il être conjuré, désactivé, que par des moyens qui concernent ce qui serait une appropriation massive du montage. Car désormais il ne suffit pas seulement d'occuper la rue, mais d'occuper littéralement, réellement le montage. Occuper le montage dans le contexte mexicain veut dire occuper, terrasser, mettre en miettes, par le biais du montage, tout l'appareil médiatique et communicationnel au service duquel nos gouvernants sont soumis depuis longtemps. Nous croyons que ce n'est que par cette occupation massive qu'un jour peut-être nous pourrions dire : *Free at last ! Libres enfin ! ¡Libres al fin !*

- 14 >> Voir la vidéo de cette présentation



NOTES

1. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre* (1810). Version française : *Traité des couleurs*, trad. de l'allemand par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973.
2. Cf. Martin Heidegger, « Der Ursprung des Kunstwerkes », in *Holzwege*, Francfort-sur-le Main, Verlag Vittorio Klostermann, 1950. Version française : « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1960.
3. Nous empruntons ce terme-ci à Deleuze, qui l'utilise pour caractériser l'œuvre de Nietzsche : « Nietzsche arrache la pensée à l'élément du vrai et du faux. Il en fait une interprétation de forces, évaluation de puissance – C'est une pensée-mouvement ». Gilles Deleuze, « Préface à l'édition américaine de *Nietzsche et la philosophie* », in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 188. Il nous semble par ailleurs que ce terme a passé presque inaperçu aux yeux des commentateurs, du moins dans cette formulation littérale : *pensée-mouvement*. Nous pensons pourtant que telle formulation est indispensable pour penser la connexion non pas seulement théorique mais surtout *performative* entre une pensée esthétique comme celle de Nietzsche ou encore de Deleuze lui-même et la technique cinématographique, comme le témoigne déjà sa similarité avec la notion d'*image-mouvement*.
4. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, « Avant-propos », p. 4.
5. Cf. Jorge Luis Borges, « Utopía de un hombre que está cansado », in *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975. Version française : « Utopie d'un homme qui est fatigué », in *Le livre de sable*, trad. de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1978.
6. Cf. Susan Sontag, « Notes on "camp" », in *Partisan Review*, XXXI, 1964, p. 515-530. Version française : « Le style "camp" », in *L'Œuvre parle*, trad. de l'américain par Louis Durand, Paris, Seuil, 1968.
7. Cf. Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
8. Cf. Zygmunt Bauman, *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press, 2005. Version française : *La vie liquide*, trad. de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Éditions du Rouergue / Chambon, 2006.
9. Cf. Gianni Vattimo et P. A. Rovatti, (dir.), *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.
10. « To me [*Melancholia*] it's not so much a film about the end of the world; it's a film about a state of mind (Pour moi [*Melancholia*], ce n'est pas vraiment un film sur la fin du monde ; c'est un film sur un état d'esprit) », Lars von Trier, conférence de presse au festival de Cannes 2011. Voir vidéo sur <http://www.festival-cannes.fr/fr/mediaPlayer/11391.html> autour du 1'20".
11. Cf. "What is Freedom?", in *Between Past and Future, Eight exercises in political thought*, New York, Viking Press, 1961. Version française : « Qu'est-ce que la liberté ? », in *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy. Paris, Gallimard, 1972. Cf. également *Was ist Politik ?*, Munich, Piper, 1993. Version française : *Qu'est-ce que la politique ?* Trad. de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 1995.
12. Cf. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Vienne et Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924. Version française : *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Circé, 2012.
13. Georges Bataille, « La souveraineté », in *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 256.

INDEX

Mots-clés : archive, cinéma, geste, montage, rythme, technologico-politique