

PREMIERE PARTIE: Le problème de l'objectivité dans le documentaire engagé.

Afrique 50 et *L'île aux fleurs* constituent deux exemples de documentaire engagé, échantillon de la diversité des formes que ce cinéma peut connaître - car contrairement à l'idée reçue, d'après laquelle le cinéma documentaire ne comporterait pas ou peu d'enjeu esthétique ou formel, il a été et est encore, au contraire, l'occasion d'une formidable invention de formes (sur ce point, voir Nicole Brenez). Deux films, deux stratégies complètement différentes mais qui partagent une même intention: celle de témoigner d'une réalité en vue de provoquer une prise de conscience des injustices de ce monde.

Pour saisir la singularité de chacune de ces propositions, et en apprécier la valeur, sans doute faut-il faire un détour par une certaine histoire du cinéma engagé. Plus particulièrement nous nous proposons d'examiner le problème suscité par la position du réalisateur/auteur, précisément en tant qu'il adopte un point de vue partisan, notamment au moyen de l'usage du commentaire. Quelle valeur de vérité et d'objectivité accorder à ce cinéma, dans la mesure où il se place d'emblée, du fait de sa revendication d'être engagé, comme porteur d'un discours qui n'est pas politiquement neutre? L'usage de la voix off représente à cet égard un enjeu crucial.

Le commentaire en voix off dans le cinéma documentaire

Avec l'avènement du sonore et jusqu'au début des années 60, le commentaire occupe dans le cinéma documentaire une place prépondérante.

Rappelons que la voix off est par nature un son extra diégétique: son qui ne fait partie de l'action et qui est donc nécessairement postsynchronisé.

Classiquement, le commentaire sert à déterminer la signification de la narration filmique. Il participe donc à la narration activement et influence la perception (notamment émotionnelle) des images. Images et commentaire forment ce que Metz appelle une *co-occurrence* (Metz, C., « *La grande syntagmatique du film narratif* », p.123.). Ainsi on a pu désigner la relation texte/images comme complémentaire voire redondante en ce sens que le montage des images et l'évoqué du discours proposent des modes d'appréhension du réel censés concourir.

Or précisément, c'est ici que le problème de la valeur du commentaire surgit: d'où vient la voix off? Parle-t-elle de ce que les images sont déjà en train de montrer (auquel cas elle est effectivement pure redondance) ou bien nous commande-t-elle ce qu'il faut voir à l'image?

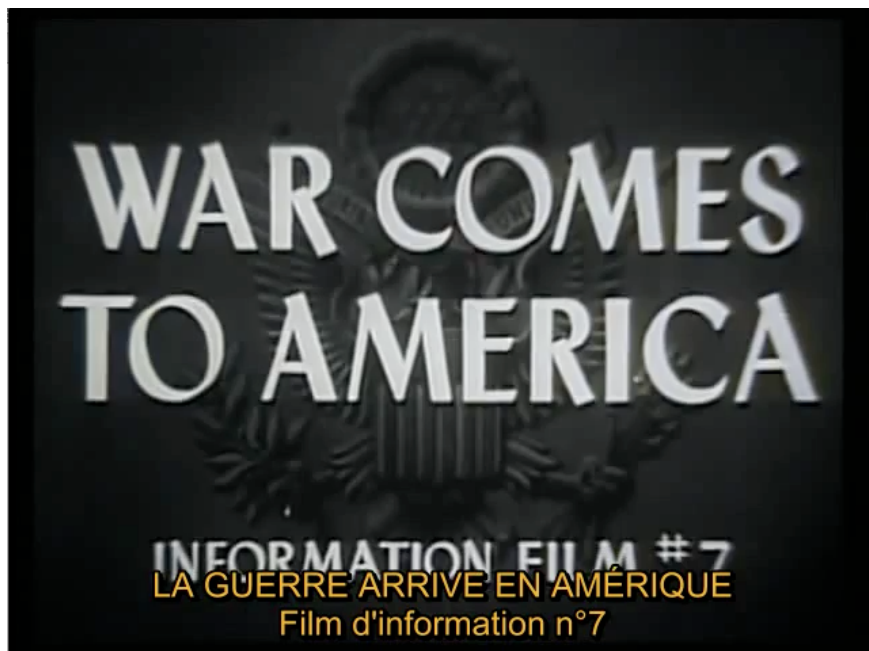
La vocation du commentaire a dès les débuts du parlant (et en un sens même au temps du muet via l'usage des cartons ou le commentaire oral) été d'ordre **didactique**. Le style prédominant dans le documentaire est celui d'une voix qui vient redoubler les images par une description de ce qui est montré. Le commentaire se veut informatif et la redondance appuie alors un didactisme qui accompagne le spectateur dans la vision.

Nous sommes familiers de ce type de commentaire qui vient, par dessus les images

d'actualité ou documentaires, ou au-dessus de l'action, poser la parole savante et anonyme d'un speaker. La voix off est donc supposée voir et savoir. Elle incarne à cet égard une voix impersonnelle (celle du savoir), invisible et donc sans corps, elle semble nous dire ce que les images montrent comme pour en confirmer l'évidence perceptible. Ce faisant, elle s'offre au spectateur/auditeur comme une figure de l'objectivité: elle occupe ainsi une position de surplomb, volontiers autoritaire, qui additionne aux images la structure logique d'un discours. C'est la voix des actualités ciné autrefois et du reportage TV aujourd'hui.

La voix off fournit au spectateur, selon les termes de Bazin à propos de la série documentaire *Pourquoi nous combattons*, "l'illusion d'une démonstration visuelle".

EXTRAIT: - *Pourquoi nous combattons?* de Capra (épisode 7)



Dans ce type de documentaire, les images sont dominées par une voix omnisciente, voix de la nation, voix de la raison, voix du progrès...bref, par la voix de son maître.

Or si Bazin parle d'une "illusion de démonstration", c'est qu'il faut évidemment interroger la légitimité de cette autorité, ayant l'air de tirer ce qu'elle dit de la soi-disant évidence des images, alors que, poursuit-il "ça n'est en réalité qu'une suite de faits équivoques ne tenant que par le ciment des mots qui les accompagnent." Ce qui est frappant dans la série *Pourquoi nous combattons?*, c'est en effet le caractère extrêmement découpé des plans (impression qu'il n'est presque fait que de plans de coupe), la rapidité de leur succession voire de leur superposition, l'impossibilité d'en identifier la source, à tel point que ces images ne constituent en rien une preuve visuelle. Plus le montage est éclaté, plus augmente le risque de tirer le sens par les cheveux. Rappelons-nous, à ce sujet, le conseil qu'Hitchcock donna Sidney Bernstein, chargé par l'armée britannique de préparer les prises de vues de la libération du camp de Bergen-Belsen, en 1945. Comment rendre crédible l'incroyable, l'inimaginable? Hitchcock lui conseilla de privilégier le recours au plan séquence et au panoramique, afin d'établir le

plus grand réalisme possible du point de vue de témoin adopté par la caméra.

Du coup, on peut dire que le procédé adopté par Capra relève de l'abus de confiance.

Cette figure de l'objectivité à laquelle le documentaire d'actualité prétend a évidemment toutes les caractéristiques du discours de **propagande**. En effet, le propre de la propagande, est qu'elle se pare des plumes de l'objectivité: elle ne se présente jamais comme un point de vue mais comme LA vision juste et grandiose du réel, LA Vérité de l'histoire telle qu'elle apparaît à l'écran, déniait la possibilité de toute mise à l'épreuve contradictoire. Historiquement donc, on peut dire que la pratique du commentaire dans le cinéma documentaire a d'emblée été marquée par cette prétention à dire la vérité objective - images à l'appui, s'il est vrai qu'il ne faut croire que ce que l'on voit - et du même coup, a toujours été frappée du risque de manipulation idéologique.

Dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux semblants*, François Niney, se demande comment s'est instaurée cette forme illusoire d'autorité, cette forme de propagande audiovisuelle imposée comme l'**Objectivité**?

Il identifie trois raisons principales:

1- une raison historique: le son au cinéma s'est développé dans une période historique critique: celle de la grande dépression et de la montée des périls totalitaires. Dans ce contexte, le nouveau média cinéma qui offre l'avantage grâce au montage audiovisuel de persuader émotionnellement le public, est réquisitionné comme vecteur de propagande n°1.

2- une raison rhétorique: d'une part, parce que la voix off impersonnelle apparaît omnisciente et omnipotente (voix de Dieu qui observe du ciel); d'autre part, parce que cette extériorité et cet anonymat semblent lui conférer l'objectivité d'une **vision sans sujet** (baptisé nobody's point of view) comme si ce qui était montré était le monde tel qu'il est. L'actualité filmée vise le consensus, l'unanimité imagée, pas l'analyse ni la controverse. Elle se veut au dessus de la mêlée, favorisant du même coup une homogénéisation des informations filmées.

3. une raison économique: il est plus facile et moins coûteux de placer un commentaire journalistique sur quelques clichés vaguement illustratifs que de réaliser une enquête approfondie in situ. Mais cette facilité pousse naturellement aussi à la simplification, l'édulcoration, la standardisation.

Dans un passage bien connu de *Lettre de Sibérie*, Chris Marker se livre à un exercice de style pour tourner en dérision l'objectivité du commentaire.

Marker réalise trois montages en associant un commentaire à chaque fois différent à la même séquence d'images. La séquence montre des images d'une ville de Sibérie à l'époque soviétique : autobus, immeubles, voitures, ouvriers nivelant le sol de la rue à genou, un passant.

EXTRAIT: *Lettre de Sibérie* de C. Marker (1957)



Ici Marker ne se contente pas de relativiser ce qui se présente comme objectif; il souligne l'erreur intrinsèque du procédé du commentaire anonyme omniscient, auquel la prise de vue ne sert que de prétexte: il prouve qu'un commentaire peut faire dire ce qu'il veut aux images, reléguées au rôle de simple illustration d'un discours.

En outre, l'usage des images du réel présente une autre difficulté: habituellement, dans la présentation des images du réel, il est tacitement admis que les images donnent à voir le monde tel qu'il est, comme si les images qui nous étaient adressées avaient valeur de preuve, comme si elles n'étaient pas elles-mêmes des prises de vue c'est-à-dire le choix d'un certain cadre, d'un certain angle, d'une certaine sélection et découpe au filmage et au montage...etc. Bref, l'illusion d'objectivité est aussi entretenue par le fait que rien ne nous incite dans la mise en relation des images et du texte à prendre la mesure du caractère fabriqué des images. Tout ce qui pourrait nous rappeler que les images ne sont que des prises de vue - "*pas une image juste mais juste une image*" dit J-L Godard - des captations d'un certain point de vue et selon une certaine mise en scène...tout cela est absent du commentaire objectiviste. Cela aboutit donc à un masquage des partis pris qui sont pourtant toujours déjà à l'œuvre dans toute prise de vue et dans tout discours. En ce sens, il y a bien mensonge ou désinformation.

Dans *Sans soleil*, Marker formule cette mise en garde: "*des images moins menteuses que celles que tu vois à la télé: au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transposable et compacte d'une réalité déjà accessible*".

Il faut savoir donc avoir conscience que les images peuvent tromper, ou tout du moins ne donnent pas à percevoir le plein du monde, et que malgré une certaine évidence analogique qu'on ne saurait leur dénier, elles ne portent pas en elles-mêmes leur sens. A ce titre, tout commentaire est nécessairement la construction d'un sens qui n'est jamais immédiat, ni même validé par la simple présence d'images.

La rupture du cinéma direct (ou "cinéma-vérité")

Foncièrement critique envers le commentaire qu'il considérait comme trop chargé d'autorité, le cinéma direct instaure à la fin des années 50, une rupture de style: il s'agit d'inventer une autre relation avec le réel, en restituant la parole aux protagonistes des actions représentées.

Cette nouvelle approche de la voix off voire son abandon est aussi permis par les innovations techniques - l'apparition de la caméra portative 16mm combinée à celles du magnétophone dont le fameux Nagra - qui déterminent non seulement un changement dans le style des prises de vue mais aussi, voire surtout, la possibilité d'enregistrer directement sur le lieu du tournage le son de manière synchrone avec les images.

Les cinéastes du cinéma direct estiment volontiers que le commentaire « tue les images », leur ôtant toute autonomie de signification. Comme nous le dit Claudine de France, dans la triade réalité/image/commentaire, ce dernier a la capacité d'influencer grandement la perception du spectateur : « (...) *s'il a besoin de choses autres que lui pour exister, le commentaire peut avoir simultanément le "dernier mot" sur toute chose* ». (France, C. de, « *Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel* », p. 82).

Les mérites de ce "cinéma- vérité" furent:

1) De restituer la parole aux gens filmés, restitution qui devient ainsi l'une des stratégies de mise en scène primordiale du cinéma direct.

En France, le cinéma direct se décline avec l'œuvre de Jean Rouch en « cinéma-vérité », dont l'emblème demeure son film *Chronique d'un été* (1961), co-réalisé avec Edgar Morin.

Chronique d'un été est remarquable à plus d'un titre: d'une part parce qu'il est un des premiers films documentaires avec prise de son directe, d'autre part parce qu'il met en scène les interrogations des auteurs sur le problème de la profilmie (en anthropologie filmique, on entend par *profilmie* le changement de comportement des personnes filmées que l'on peut attribuer à la présence de la caméra. Cf. Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*), et sur les incertitudes de sa réception. Le film ouvre en son sein un espace de dialogue avec les protagonistes du film, il s'expose à la critique et à l'autocritique... Bref il exhibe ses partis pris, les doutes de ceux qui y ont participé, les difficultés de la captation du réel et aménage la possibilité d'une réflexion critique et dialectique quant à la valeur de cette proposition. On est donc très loin d'un discours autoritaire et omniscient.



2 EXTRAITS de *Chronique d'un été* (1961)

Le cinéma direct se développe donc, en principe, sans commentaire, voire contre le commentaire. Jean Rouch estimait que le commentaire vieillit plus vite que les images, qui au contraire, acquièrent avec le temps une plus grande valeur documentaire.

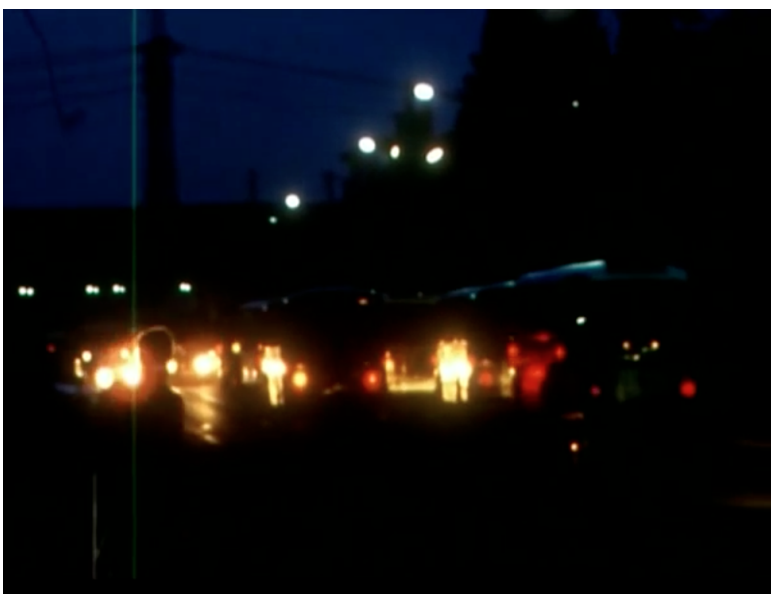
Par ailleurs, lorsque le cinéma-vérité fait usage du commentaire, il exprime clairement une volonté d'incarnation de la voix qui parle. Il ne s'agit plus de la voix anonyme d'un speaker, d'une voix sans sujet ni corps mais au contraire, d'un fragment de vie vécu et saisi au travers du regard d'un narrateur impliqué charnellement dans l'image ou dans la situation qu'il décrit.

EXTRAITS:

Jean Rouch: *Moi, un noir* (1958)



Bruno Muel: *Avec le sang des autres* (1974)



Cet extrait de *Avec le sang des autres* nous introduit aussi à la dimension esthétique et littéraire de cette parole vivante. Elle donne non seulement à entendre une voix qui n'est pas standardisée, une qualité d'oralité, de diction, des intonations, une sensibilité singulières qui participent de la signification du contenu communiqué; mais par surcroît, ce qui est saisissant, c'est la beauté et la justesse du texte dit, dont certains crurent qu'il était l'œuvre d'un écrivain alors qu'il s'agit de la parole de Christian Corouge, syndicaliste CGT et travailleur à la chaîne chez Peugeot.

2) De repenser la place de l'auteur:

Bien que le cinéma direct réduise en un sens le poids de l'auteur du film (du fait du commentaire qui n'a plus vocation à faire autorité), il participe par ailleurs à l'invention d'un langage audiovisuel où la subjectivité est assumée plutôt que dissimulée et, à ce titre, il est un cinéma personnel, qui suppose l'engagement actif d'un réalisateur dans une enquête, parfois même au péril de sa vie. Le cinéma direct réintroduit la notion de sujet, qui est paradoxalement en fait une meilleure garantie de l'objectivité, non au sens d'une neutralité (impossible) mais comme expérience spécifique mais partageable, exposée selon des critères visibles dans des choix stylistiques.

Theodor Adorno, in *Minima moralia*, note que les concepts de subjectif et d'objectif se sont en l'occurrence complètement inversés. "*Ce qu'ils appellent objectif, c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés: en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment subjectif, c'est ce qui déjoue les apparences, s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et a fortiori ne pensent pas l'objet: en somme l'objectif*".

A ce titre, on y reviendra, *Afrique 50* de Vautier est vraiment exemplaire de cette objectivité réelle dont parle Adorno, qui n'est nullement du côté de l'agencement conformiste et standardisé des faits tels qu'ils apparaissent au sens commun, mais du côté d'une vision engagée, réfléchie, rénovée et contestataire des idées reçues. La force d'affirmation de l'engagement d'un auteur n'est pas en ce sens une entrave à l'objectivité mais au contraire la condition d'une vérité non formatée, c'est-à-dire soucieuse de rendre compte de la complexité du réel.

Dans le cinéma direct et plus globalement, dans le documentaire engagé, l'auteur ne fait pas un film sur, mais un film avec. Un auteur de documentaire dit de création ne cherche pas à communiquer un savoir académique sur tel ou tel objet d'étude mais à faire éprouver au spectateur un aspect du monde, selon un point de vue personnellement motivé, une problématique explicitement assumée, au moyen d'un dispositif de mise en scène original. Bref, c'est parce que l'auteur ne se masque pas, tout en donnant la parole à d'autres instances que celle du pouvoir officiel que l'on peut dire qu'il y a là une politique de l'auteur.

3) De porter l'attention sur de nouveaux sujets :

Le reportage d'actualité ou le docu télé est friand de sensationnel, de scoops, d'extraordinaire. Il exalte la figure du vainqueur, du héros, la célébrité, la catastrophe, le fait de société brûlant.

A l'inverse, le travail du documentariste engagé et de terrain vise à enquêter sur l'ordinaire voire sur ce que Pérec appelle l'infra-ordinaire*, le quotidien, le méconnu, l'homme de la rue, les classes populaires... Pour les documentaristes (et cela n'est d'ailleurs pas l'apanage du cinéma direct), il est plutôt question de sortir des circuits institutionnels et de montrer l'envers du décor. C'est, par exemple, la vocation du documentaire anti-colonial (Vautier), du cinéma ethnographique (Flaherty, Rouch, Griaule, Marker), du cinéma social qui met en scène la vie quotidienne et les "ficelles institutionnelles qui nous font tenir" (Wiseman, Depardon, Comolli), etc...

* Georges Pérec exprime cette nécessité d'un renouveau de la recherche documentaire dans un texte intitulé *Approches de quoi?* (in *L'infra-ordinaire*) écrit à la fin des années 60. Contre l'actualité stéréotypée, exclusivement articulée à l'événement, il nous met en garde: " *Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel: le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible: le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les malaises sociaux ne sont pas préoccupants en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante cinq jours par an.*"

Ou encore : "*Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? Interroger l'habituel. Mais justement nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie.*"

Conclusion

On retiendra donc que ni les faits, ni les images ne parlent d'eux-mêmes et qu'en conséquence, l'impartialité et l'objectivité ne sauraient correspondre à la suspension du jugement et encore moins à la reconduction de l'opinion majoritaire ou dominante. Il n'existe pas de vision sans intention, ni sans interprétation. Voir exige nécessairement un point de vue engagé dans le monde, au sens physique et intellectuel. C'est pourquoi le documentaire engagé non seulement n'est pas moins objectif, mais par surcroît nous semble être la manière la plus honnête de parler du réel, en cela:

- qu'il n'avance pas masqué;
- qu'il donne formellement à son spectateur les moyens d'évaluer le point de vue qui est le sien;
- qu'il aménage un champ réflexif où l'altérité retrouve pleinement le droit à la parole.

Au fond la question de l'objectivité se pose exactement dans les mêmes termes à propos du **récit historique**. Voir les travaux d'Hannah Arendt et de Karl Popper au sujet de l'objectivité du récit historique (pour ne citer qu'eux):

- Dans *Misère de l'historicisme*, Karl Popper relève qu'il serait tout à fait utopique de penser pouvoir écrire une histoire dépourvue de toute interprétation subjective. Ce serait même tomber dans une grande erreur de croire que l'on a les moyens d'atteindre l'objectivité.

"Les historiens classiques, visant l'objectivité, se sentent contraints d'éviter tout point de vue sélectif, mais puisque c'est impossible, ils adoptent des points de vue sans se rendre habituellement compte qu'ils le font."

- De même Hannah Arendt s'étonne que l'historien moderne conçoive l'objectivité comme une manière de s'effacer devant les faits et de s'abstenir de porter à leur endroit un jugement de valeur. Cette volonté de faire abstraction de soi, de proposer une pure vision sans sujet, bref ce refus de juger, elle les qualifie d' "*objectivité d'eunuque*" (*Sur le concept d'histoire*). L'attitude historique désintéressée ne trouve aucun fondement dans le vécu des hommes. Elle est a minima une affaire académique sans vie, au pire un aveuglement voire une mauvaise foi idéologique. H. Arendt oppose à ce modèle naïf l'attitude scientifique moderne qui est précisément interventionniste, active et pragmatique.

Comment se situent *Afrique 50* et *L'île aux fleurs* dans cette histoire problématique du cinéma-vérité?

Afrique 50:

Pour des raisons qui sont technique et historique, *Afrique 50* ne constitue pas un exemple de cinéma direct. Le film date de 49 et on a bien affaire ici à une forme de commentaire classique, à savoir un commentaire post-synchronisé qui décrit, explique, et nous livre des informations qui ne peuvent pas toujours être induites des seules images.

Néanmoins, le film de Vautier n'en demeure pas moins à bien des égards avant-gardiste et précurseur des revendications du cinéma direct.

- D'abord parce qu'il invite, à travers son commentaire, à questionner la position qu'il occupe: il n'est pas un colon, (il n'est ni l'administrateur qui collecte les impôts, ni le recruteur qui vient chercher des hommes pour l'armée). Mais il ne fait pas pour autant partie du peuple indigène. Il est alors celui qui va nous proposer d'instaurer une relation avec les villageois qui soit radicalement différente de celle de l'ordre colonial. Sa position n'est en rien une position de surplomb mais au contraire d'humilité, celle d'un petit homme blanc à la caméra, qui commence par demander à ceux qu'ils filment leur autorisation. Tout le jeu des premières séquences avec les enfants consiste en effet en une espèce de stratégie d'approche hésitante, qui tient compte de la méfiance des filmés et attend d'être accepté pour entrer dans leur monde. ([Le village se méfie, mais chez les enfants la curiosité est plus forte que la crainte.](#)). Ce sont les enfants qui deviennent symboliquement les ambassadeurs du village, qui mi craintifs, mi-curieux, vont juger du droit d'entrer et de filmer du réalisateur ([Voilà un ambassadeur pas très rassuré quand même](#)). Ils scrutent le regardeur, qui devient donc à son tour le regardé ([ils t'examinent, te détaillent](#)) jusqu'à ce qu'enfin le feu vert soit donné ([ils tirent la langue: l'examen est favorable, tu es adopté](#)). Alors commence la visite guidée ([Suis-les](#)).

Cette scène d'ouverture est donc bien une manière pour Vautier de commencer par donner la parole aux gens qu'il filme. C'est eux qui doivent consentir au tournage et c'est en se mettant à leur place, par une inversion du regard où nous, spectateurs, acceptons d'être examinés, que nous pourrions nous aussi entrer dans le récit. Il s'agit de convenir ensemble d'une relation qui garantisse de ne pas reproduire le rapport de domination des blancs sur les noirs. Il s'agit bien donc de faire un film avec et non un film sur. D'autant plus que Vautier n'a pu poursuivre son tournage que parce qu'il a été protégé par les populations locales. Oeuvre collective donc, qui n'aurait pas vu le jour sans l'acharnement de Vautier, ni sans la solidarité locale.

Notons enfin que Vautier filme les enfants en contre-plongée: manière de leur accorder une dignité (que l'institution coloniale leur refuse) et même ici une autorité, puisque c'est à eux que revient le pouvoir de décider s'ils veulent bien de nous comme hôte. La position des corps renverse donc complètement le rapport de domination auquel les spectateurs sont habitués.

- Ensuite, parce que Vautier personnalise son commentaire en tutoyant son spectateur, comme dans une relation d'interlocution directe. Vautier nous propose d'entrer en dialogue. La voix off n'a plus rien d'anonyme: elle est personnelle, et même d'autant plus personnelle que Vautier interprète lui-même son texte. Cette voix personnelle s'adresse explicitement à moi, à nous, elle nous implique, un peu comme si Vautier nous disait:

"Voici ce que j'ai vu et pensé et toi, que vois-tu? Que penses-tu?" Vautier nous force par ce moyen à entrer en interlocution avec le film et ce faisant, nous rend actif. Il ne s'agit pas de recevoir passivement des données mais de s'engager dans l'expérience dont il témoigne, d'en être à notre tour les témoins actuels. Nous sommes personnellement embarqués.

- De plus, l'intention directrice du film travaille à montrer l'envers de la réalité coloniale: les violences, les destructions, les massacres, l'esclavage. Il oppose à la propagande un contre-discours, une contre-information. Le discours propagandiste (qui est toujours le point de vue des vainqueurs, des dominants) est une farce au regard de la réalité dévoilée. Ce point de vue engagé non seulement l'a impliqué physiquement mais le conduit à inventer une forme autonome capable de dire la violence, le progrès mal partagé, l'inégalité raciste (les ruptures de ton, de rythme, l'usage des percussions) et donc d'exprimer stylistiquement la brutalité du réel. (Usage agogique des images et du son).

Mais en plus de dénoncer la violence et les injustices, Vautier affiche aussi un parti pris humaniste, universaliste, celui d'un sens universellement communicable: ce qu'il nous donne à voir c'est l'analogie entre eux et nous. Les travaux domestiques, les structures sociales, la division sexuée des tâches, les jeux des enfants sont semblables à ceux que nous connaissons. Les massacres de villages entiers rappellent Oradour. Les rafles, les fusillades, les emprisonnements, les martyrs correspondent trait pour trait à l'histoire récente de la France. L'aspiration à la liberté et à la paix, la résistance à l'oppression sont identiques à celles que nous avons vécues et qui ont motivé l'engagement du peuple de France contre les nazis. ([Tout le peuple africain a pris place près du peuple de France dans le grand coude à coude des peuples pour la paix et le bonheur](#)"/ [Lutte commune> mêle les images des manifestations française et africaine](#)). Loin de cultiver l'exotisme, Vautier nous place sur un plan d'égalité avec le peuple africain.

- Enfin, le film se conclut sur un appel à la lutte. Il s'agit d'aller jusqu'au bout de la logique de l'engagement, d'assumer les implications pratiques du discours, d'entrer en résistance. La forme finale du documentaire préfigure le ciné-tract (que Marker invente en 68). Une fois de plus, Vautier donne la parole aux Africains (en filmant leur soulèvement pour la libération des détenus politiques), tout en inscrivant son film dans l'économie générale d'un combat international.

L'île aux fleurs

Stylistiquement, *L'île aux fleurs* n'a évidemment rien à voir avec les formes du cinéma direct. La méthode adoptée par Furtado n'en demeure pas moins une manière de moquer l'usage du commentaire didactique dans le cinéma documentaire, par le recours à la parodie. C'est bien aussi contre la voix off que le film déploie son caractère subversif en surjouant le rôle du speaker omniscient, tel qu'on le trouve à l'œuvre dans le reportage TV.

Il s'agit d'un didactisme outré, dont la rationalité logique et mécanique est poussée à son maximum, abusant de définitions savantes, de syllogismes et de déductions "objectives", d'un lexique technique : la forme du discours est délibérément démonstrative et

scientifique, la voix monocorde. Mais dans son excès de rationalité, et sa profusion désordonnée d'informations, le film ne laisse aucun doute au spectateur quant à sa tonalité ironique: ce scientisme est risible, cet objectivisme ridicule.

"A la manière d'un Adam Smith revu par Swift, cette démonstration par l'absurde de la logique capitaliste (en 14 minutes!) dynamite les catégories de l'entendement économique et les définitions "objectives" du dictionnaire de l'information, dévoilant par un excès comique de rationalité l'horreur économique." (François Niney)

La parodie n'est pas qu'un pastiche:

Le pastiche vise l'imitation. C'est un exercice de style, parfois complexe, qui consiste à extraire d'un texte son style et à appliquer ce style à un nouveau texte.

La parodie opère, elle, une transformation, souvent comique mais pas toujours. Ce qu'elle est toujours, c'est une modification, mais qui peut s'accompagner de toutes sortes de registres affectifs (comique aussi bien que tragique). Mais même lorsqu'elle prend la forme d'un détournement ludique, elle ne cherche pas nécessairement qu'à se moquer mais à créer pour mieux critiquer. La parodie peut consister à amplifier ou à réduire un texte, un style, un genre. Pour apprécier une parodie, il faut bien sur connaître l'objet d'origine auquel elle se réfère et sur lequel elle exerce sa transformation. L'effet parodique ne peut fonctionner qu'à condition que soient perçus tout à la fois, le texte d'origine (hypotexte), le texte résultant (hypertexte) et la nature de la transformation.

Dans le cas de *l'île aux fleurs*, tout le monde est en mesure de percevoir l'effet parodique, précisément parce que le commentaire didactique, à prétention explicative, domine la production documentaire et est la forme favorite du reportage TV. Plus globalement encore, c'est de raisonnement logique que nous sommes abreuvés à longueur de temps par tout discours à prétention scientifique, et tout particulièrement, c'est la logique capitaliste qui s'impose à nous comme si elle était le seul ordre des choses possible c'est-à-dire de manière dogmatique. Le trop plein de didactisme vise ainsi, dans le film, jusqu'à la saturation, à aménager l'espace d'un autre registre de pensée que celui de la logique: celui de la morale, qui n'est plus discursif mais émotif. Le renversement final, la rupture et le malaise qu'il introduit, vient brutalement nous extraire du rythme effréné dans lequel le commentaire et les images nous avaient emportés. Le film nous prépare peu à cette rupture, même si un certain nombre d'indices ont été égrenés en amont. Ces indices, ce sont les touches d'humour noir: la bombe atomique (au moment où il évoque les améliorations permises par l'intelligence technique de l'homme), les images des camps d'extermination (au moment où il évoque les Juifs qui sont eux aussi des êtres humains). Indices plus ou moins furtifs mais suffisamment violents et grinçants pour ne pas passer inaperçus et donner l'alerte d'une dissonance. Il n'en demeure pas moins que la structure du film réussit à nous déstabiliser parce qu'elle nous oblige à un changement registre brutal: elle nous transporte sans transition sur le terrain des émotions, là où la logique ne tient plus. Au bout de la logique capitaliste, il y a la misère, l'injustice, l'humiliation, le scandale moral. Là il n'y a plus d'explication qui vaille: ne reste que l'indignation. Au bout de la logique marchande, reste aussi irrésolue la question des valeurs, jusqu'à présent totalement absente du commentaire rationnel, et notamment la question de la liberté. La liberté est une valeur tant morale que politique. En théorie, la liberté et la dignité n'ont pas de prix, ne sont pas quantifiables: on quitte l'ordre de la possible marchandisation. Pourtant sans argent, de quelle liberté un être humain peut-il concrètement jouir dans un monde dominé par les lois de la

marchandisation, indifférentes à la morale? A peu près aucune. Face à cette désillusion morale, il n'est plus de justification logique qui tienne. L'intelligence technique (celle du télencéphale hautement développé) est désarmée. C'est la raison pour laquelle Furtado a recours à cette formule de Cecilia Meirelles: "Liberté est un mot que le rêve humain alimente. Il n'existe personne qui l'explique et personne qui ne le comprenne". Il s'en justifie ainsi:

La fin de mon texte reprenait en fait mon malaise initial: existe-t-il quelque chose de plus grand que la logique, quelque chose de plus puissant que le raisonnement? J'ai alors emprunté une phrase de Cecilia Meirelles pour finir. C'est une formule circulaire, un casse-tête, une métaphore en forme de spirale: 'Liberté est un mot que le rêve humain alimente. Il n'existe personne qui l'explique et personne qui ne le comprenne'. Ainsi, si on ne sait pas pourquoi les choses ne vont pas, on n'a aucun moyen de les expliquer c'est une caractéristique de l'être humain".

D'un univers où préside une logique hystérique, on bascule dans la sphère de l'inexplicable, là où la raison calculatrice est impuissante à fournir du sens, là où la raison déchoit, là enfin où la prétendue supériorité de l'homme n'a plus rien d'évident (supériorité tellement absurde qu'elle aboutit à accorder moins de considération à certains êtres humains qu'à des porcs ou à exterminer massivement des populations entières).

On a pu reprocher à Furtado, d'une part le caractère trop dirigiste du montage et du commentaire: il ne laisse pas respirer son spectateur, il le place dans un état de réception passive et il ne lui donne pas le temps de réfléchir; d'autre part, la dramatisation du dénouement, la musique insistante et sans finesse, le recours au ralenti, qui viennent surligner lourdement le pathétique de la situation. Ici Furtado nous contraindrait au pathos (et donc à la passivité), substituant à la pensée la force des émotions.

Si ces reproches sont en un sens recevables, ils manquent aussi une partie des intentions du réalisateur, pour lequel l'exagération est assumée. Furtado n'est pas du tout à la recherche d'une pureté formelle; son ambition est clairement de nous donner le tournis, de provoquer un électrochoc, de prendre ses distances, par le baroque, la satire puis par l'appel aux intuitions morales les plus élémentaires, avec le modèle d'une argumentation sobre et bien calibrée.

La surcharge, la redondance, la condensation, le surlignage font délibérément partie des stratégies rhétoriques du film et c'est d'ailleurs de là qu'il tire son effet comique : il nous mitraille d'informations selon un ordre qui est à la fois implacable et chaotique.

Implacable, car il y a bien une ligne démonstrative qui, pour être baroque, n'en établit pas moins des relations causales cohérentes: besoins alimentaires > agriculture > division du travail > échanges > argent > profit > grande distribution > consommation > production de déchets.

Chaotique et baroque car jalonné:

- de digressions (chaque définition donnant lieu un déballage de dates, de chiffres, de formules chimiques...) ou bien de précisions savantes mais dispensables (banlieue de Porto Alegre à 30° 12mn et 30 s de latitude sud et 51° 11mn et 23 s de longitude ouest),

- de toutes sortes de formes de redondances:

* des redites (télencéphale hautement développé et pouce préhenseur répété plus d'une douzaine de fois, des plans répétés),

* des syllogismes tautologiques (M. Suzuki est un japonais donc un être humain),

* des récapitulatifs à rallonge (la tomate plantée par M. Suzuki, échangée contre de l'argent avec le supermarché, échangée contre l'argent que M. Anete a échangé contre des parfums extraits des fleurs, refusée pour la sauce du porc, jetée aux ordures et refusée par les porcs comme aliment, est maintenant disponible pour les êtres humains de l'île aux fleurs).

- d'alternances: par exemple, de définitions parfois fantaisistes, parfois rigoureuses (les japonais se distinguent des autres êtres humains par la forme de leurs yeux, leurs cheveux noirs et leurs noms caractéristiques / La tomate: plante de la famille des solanacées, commença à être cultivée vers 1800...)

- de sautes ou d'associations improbables et curieuses (L'argent a été créé au VII siècle av. Jésus Christ> Jésus Christ était un juif...; Les problèmes de l'échange de poules contre des baleines>motivations principales de la création de l'argent; le papier est d'origine organique>ce papier par exemple a été utilisé pour l'élaboration d'une contrôle d'histoire...),

- d'associations texte/images décalées voire oxymoriques (le champignon atomique, le nom de l'île aux fleurs qui s'avère à l'image être une étendue de déchets, la définition d'un être libre sur les images d'une femme accablée sous le poids d'un sac d'ordures...)

- des contradictions insolubles : les plus pauvres n'appartiennent à personne, ils n'ont pas de maître (contrairement au porc et aux esclaves) et pourtant leur liberté est plus douteuse encore que celle des porcs.

De même sur le plan visuel, Furtado nous sature d'images hétéroclites: des scènes documentaires, des séquences à l'esthétique empruntée aux publicités des années 60, des gros plans filmés en studio, des portraits, des schémas et des dessins tirés d'encyclopédies, des animations, des collages, des images d'archives, des images télévisuelles ou vidéos tremblées etc...: c'est une mixture visuelle, qui mêlent des images de fiction et images du réel, sans unité plastique apparente où rien toutefois n'est innocent puisque ces formes variées et décalées contribuent non seulement à créer un rythme vertigineux, à générer une diversion permanente qui contrastera ensuite avec le coup de massue final, mais aussi participent de la critique par l'absurde d'un pédagogisme immodéré.

Furtado insiste à plusieurs reprises dans ses entretiens sur le fait que l'écriture du documentaire a été difficile: *"Pendant huit mois, j'ai essayé d'écrire le texte, un texte qui traduisait mon malaise. (...) Ce texte, je l'ai finalement écrit en trois jours. J'ai regroupé les données que j'ai obtenues dans un certain ordre, qui est le mien. Je voulais un texte comme un message envoyé à Pluton, comme si j'allais expliquer la situation à une personne qui ne connaissait pas la différence entre une poule et un être humain. Cette logique sous-tend ce texte."* ou encore *"J'ai voulu montrer à un visiteur interplanétaire comment est la terre"*.

L'interlocuteur imaginaire de Furtado n'est pas un humain mais un extra-terrestre. Cela éclaire autant le caractère disjoncté de sa construction que les choix faussement naïfs de son écriture. Mais cela questionne aussi du même coup l'efficacité de sa proposition. Contrairement au film de Vautier, la fin du documentaire semble déboucher sur un pessimisme lucide, mais pas sur un appel à la lutte s'il est vrai que personne ne saurait expliquer la liberté.

DEUXIEME PARTIE : Le cinéma engagé peut-il changer le monde?

*« À quoi bon des poètes dans un temps de détresse ? »
(Hölderlin)*

« Fabriquer une image, ce n'est pas illustrer une idée ou capter une réalité : mais bien agir sur la réalité et construire une idée » (Didi-Huberman)

Dans les années 30, une célèbre querelle a opposé Walter Benjamin et Theodor Adorno sur la question des effets politiques de l'art engagé.

En 1936, dans *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, Benjamin adopte sous l'influence de Brecht, une perspective clairement marxiste, selon laquelle il s'agit d'élaborer une théorie politique de l'art. Pour W. Benjamin la vocation de l'art moderne est d'être l'instrument d'un dévoilement de la réalité aliénante au service d'une politique révolutionnaire.

L'aura des œuvres du passé a décliné. Mais ce déclin est perçu positivement par Benjamin. L'aura des œuvres relevait d'un enracinement magico-religieux: les œuvres au service du culte religieux, appartenaient au domaine de la belle apparence et étaient sacralisées selon des critères proprement esthétiques. Au contraire, suite à un processus de désenchantement du monde, l'art moderne a peu à peu perdu sa fonction rituelle et cultuelle pour devenir politique. La théorie de l'art pour l'art ne fut, dans ce mouvement historique de désacralisation, qu'une vaine tentative pour préserver aux œuvres une aura condamnée à disparaître, sous l'effet d'un phénomène plus global de sécularisation. La modernité substitue donc à l'intérêt cultuelle des œuvres un intérêt cognitif et instructif.

Benjamin attribue en particulier au cinéma une valeur progressiste d'instruction des masses. Le cinéma inaugure une nouvelle perception de la réalité, une transformation du regard qui permet de pénétrer plus en profondeur la trame du donné. Par de nouveaux procédés, angles de vues, agrandissements, ralentis, la technique de la caméra surpasse la vision naturelle et introduit un progrès de connaissance. La reproduction transporte l'œuvre à domicile ; elle rapproche l'œuvre du spectateur ; elle confère à l'œuvre une actualité qui contraste avec l'idée de l'œuvre d'art auratique et éternelle et la détache du domaine de la tradition. Si l'image traditionnelle se caractérisait par l'unicité et la durée, la reproduction est fugacité et répétition. La reproductibilité est la technique de l'âge des masses.

La grande révolution du cinéma, c'est qu'il offre la possibilité d'une convergence entre art et science. *« Grâce au cinéma - et c'est là une de ses fonctions révolutionnaires - on pourra reconnaître dorénavant l'identité entre l'exploitation artistique de la photographie et son exploitation scientifique, le plus souvent divergentes jusqu'ici ».*

La reproductibilité technique des films modifie l'attitude des masses vis-à-vis de l'art. Loin d'être une contemplation bourgeoise ou une jouissance sans critique, l'appréciation d'une œuvre cinématographique à signification sociale actualise la correspondance du plaisir de spectateur et de l'attitude du connaisseur, de la jouissance et de l'esprit critique. Dans l'art de masse Benjamin voit un remède à la destruction psychique des hommes par la société industrielle.

Le problème c'est que la technique moderne n'a pas nécessairement été mise au service

du progrès social. Elle est aussi un formidable outil de propagande et de soumission des masses. Benjamin ne peut pas ignorer l'usage que le fascisme, par exemple, a fait du cinéma, opérant par là même une esthétisation du politique. Mais sur ce point, son analyse, empruntée à un marxisme orthodoxe, est décevante: c'est d'après lui, la paralysie du système de propriété qui explique ce détournement de la technique. Et il oppose à cette esthétisation du politique, l'injonction de politiser l'art au moyen d'un réalisme engagé.

C'est cette illusion progressiste qu'Adorno ne manque pas de souligner. Adorno écrit à Benjamin ses réactions à la lecture de son Essai. Ses divergences sont fondamentales.

- D'une part, il reproche à Benjamin de liquider l'autonomie de l'art en lui assignant une mission politique éducative. Pour Adorno, c'est dans son autonomie que résident la liberté et la force critique de l'art; or, une œuvre prenant parti politiquement de manière directe renonce à cette autonomie.

Ce n'est ni son contenu thématique, ni sa prise de position manifeste, ni son mode de production qui procurent à la pratique artistique sa puissance politique; c'est seulement en tant qu'il occupe une place autonome et antagoniste par rapport à la société et dans la mesure où son contenu social s'exprime dans des structures formelles, que l'art constitue une espèce de protestation. Sa dimension sociale tient alors bien plus dans le mouvement propre de l'art contre la société que dans un argumentaire ou une prise de position politiquement engagée. Mais du même coup, l'œuvre, par sa prise de distance avec le monde pratique, est une forme d'engagement ambiguë. Elle peut dénoncer, mais elle ne saurait changer le monde. L'art ne saurait provoquer la révolution et les effets qu'une œuvre est susceptible d'avoir dépendent en partie d'autre chose qu'elle-même: ils dépendent du contexte historique. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la déception de Brecht devant l'absence d'effet direct de son œuvre.

D'autre part, Adorno émet des réserves sur la question du cinéma comme modèle d'un art non auratique. Non seulement, il ne suffit pas de voir un film de Chaplin pour devenir un citoyen progressiste, mais surtout l'industrie culturelle du cinéma intègre les œuvres au circuit de la marchandise. Les biens culturels sont exploités à des fins commerciales et dans ce cadre tendent à la standardisation et à la production de clichés. De plus, leur but est le divertissement, une jouissance sans recul et non le développement de l'esprit critique. Dès lors, s'amuser signifie ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit d'une forme d'impuissance, de fuite, non pas devant la réalité, mais devant la volonté d'une résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun. Pour Adorno, le cinéma appartient par excellence à la sphère de cet art inauthentique, bien de consommation pour les masses.

Le rappel de cette querelle nous introduit à la question de savoir **à quelle puissance exactement peut prétendre l'art engagé et le cinéma engagé en particulier?**

Cette querelle est un débat sans fin. Schématiquement on trouve toujours:

- Les formalistes ou les partisans d'un art autonome, pour lequel art et champ d'action politique sont tout simplement deux domaines fondamentalement distincts.

- proche mais moins radicale est la position qui consiste à estimer que l'utilisation de l'art en tant que médium politiquement conséquent est toujours problématique; non seulement parce que les œuvres sont rarement efficaces, elles restent le plus souvent

inaptes à infléchir la réalité sociopolitique; mais par surcroît parce que l'œuvre engagée courrait toujours le risque d'une dénaturation, risque d'être résorbée ou de disparaître derrière un simple effet de message. L'art politique est souvent accusé de didactisme, manquant alors de qualités esthétiques. Mais le reproche inverse est également fréquent: on refuse alors aux œuvres formellement remarquables toute efficacité politique, le propos politique peinant à s'accomplir précisément en raison des dimensions plastiques de l'œuvre.

- enfin, les défenseurs d'une puissance active de l'art dans le domaine politique, et particulièrement via le pouvoir symbolique des images, grâce à leur capacité d'introduire du désordre dans l'ordre imposé des représentations. Dans son introduction au livret pédagogique, Nicole Brenez répertorie les puissances dont le cinéma peut se prévaloir (puissance de résistance, puissance cognitive, puissance performative) et écrit que "*l'enjeu principal du cinéma engagé concerne l'efficacité historique*". A cet égard, loin de dissocier art et politique, elle voit dans le cinéma engagé et documentaire en particulier, une des formes de l'action où enjeux politiques et enjeux créatifs interagissent de façon dynamique. Elle s'applique à montrer dans sa conférence *Sources, richesses et enjeux du cinéma engagé* que le cinéma engagé porte à un très haut niveau la réflexion sur la responsabilité des images et le questionnement sur l'invention formelle; ce serait donc un contre-sens que de lui refuser le statut d'art sous le prétexte que sa priorité serait de véhiculer un message. Elle affirme, je cite, "*c'est le cinéma engagé qui invente le plus de formes*" opposant un cinéma des normes visuelles (cinéma de genre) à "*un cinéma de l'exigence formelle, qui produit ses propres normes au feu de l'épreuve du réel*".

Le cinéma est donc selon Nicole Brenez "***un grand art révolutionnaire***".

Comment soutenir une telle proposition, sans néanmoins tomber dans une illusion progressiste ?

Si l'on entend que le cinéma est révolutionnaire au sens où il aurait la capacité de produire de vastes transformations immédiates dans le champ sociopolitique, on risque fort de déchanter. Comme le remarquait Adorno, un film ne transforme pas un spectateur réactionnaire en un spectateur d'avant-garde du simple fait de sa diffusion. Pas davantage un film n'a le pouvoir d'inverser le rapport de forces politique global du monde réel. Près de 15 ans après *Bowling for Columbine* de Michael Moore et malgré la très large diffusion dont a bénéficié le film, il reste impossible aux Etats-Unis de réviser les lois fédérales sur le permis de port d'armes. De même, en France, le cinéma militant des années 60-70 (dont on reparlera) n'a pas empêché les licenciements et les fermetures d'usine. On pourrait donc en déduire que le cinéma n'est pas la forme la plus apte à changer le monde.

Toutefois, il faut considérer autrement la puissance politique du cinéma engagé si l'on veut entendre correctement la proposition de Nicole Brenez:

1) D'une part, Nicole Brenez nous invite à dissocier l'histoire réelle du cinéma de son histoire officielle. En réponse à Adorno, qui ne voyait dans le cinéma qu'un art assujéti aux besoins de l'industrie du divertissement, elle oppose **l'omniprésence du cinéma**

aux côtés des opprimés. Partout, la production d'images a accompagné et accompagne toujours les luttes des peuples pour l'émancipation. Simplement ce cinéma qui se fabrique hors des circuits institutionnels, est souvent mal connu, peu diffusé, voire méprisé (jusqu'à la mort de René Vautier par exemple, il n'existait aucun ouvrage sur son œuvre pourtant prolifique); mais il n'en existe pas moins.

2) Les films engagés se sont heurtés à **une censure** plus ou moins brutale, leurs réalisateurs sont parfois poursuivis, condamnés à des peines de prison, ou assignés à résidence. Cette violence exercée à leur encontre est suffisamment significative de la crainte que les images peuvent inspirer aux puissants (cf l'exemple récent de *Merci Patron!* de François Ruffin qui montre la peur obsessionnelle du groupe LVMH du journal Fakir, pourtant fort peu distribué). L'exemple de Vautier est à lui seul suffisamment convaincant, que l'on pense à *Afrique 50* qui a été censuré pendant près d'un demi siècle et lui a valu une peine d'un an de prison, mais aussi à la longue série d'interdictions que la plupart de ses films sur l'Algérie a subi, ou encore au terrible épisode de destruction des archives au moment du procès de Jean-Marie Le Pen.

En 1985, suite à une publication dans le Canard enchaîné et dans Libération d'un dossier rappelant les exactions de Jean-Marie Le Pen en Algérie, un procès en diffamation a été ouvert. A cette occasion, Vautier est allé en Algérie filmer les témoignages de certaines victimes de Le Pen, témoignages qui ont été projetés pendant le procès. Et quand il est retourné chez lui en Bretagne, il a trouvé ses archives (60km de bobines) détruites à la hache et mazoutées, sans doute par un groupe d'extrême droite.

EXTRAIT: *Où en êtes-vous Jafar Panahi?*

S'il est besoin de faire taire avec un tel acharnement certains cinéastes c'est que leurs images sont loin d'être inoffensives.

3) Les effets et les intentions du cinéma engagé sont multiples et peuvent impacter le réel selon **différentes temporalités**. Plusieurs remarques ici:

◆ Sans nécessairement garantir le succès à court terme d'une lutte politique, notons d'abord que faire des images constitue une force de témoignage, une source d'information et de documentation qui recueille, atteste, explique et diffuse une vision de la réalité qui n'est pas prise en charge par les médias traditionnels. Or, quelque soit localement son efficacité, il faut admettre que transmettre, malgré tout, ce n'est pas rien; ne serait-ce que parce qu'il y a moyen que cette opération visuelle permettent de délivrer un bout de vérité encore insoupçonné. Quand furent prises les quatre photographies du *Sonderkommando* d'Auschwitz, les prisonniers juifs promis à la mort, ont intégré l'acte photographique à l'intérieur d'un acte plus large de soulèvement, ils savaient qu'ils allaient mourir mais voulaient **transmettre "des images, malgré tout"** (cf G.Didi-Huberman)

◆ Par ailleurs, nous voudrions insister sur un autre genre d'efficacité du cinéma engagé car il convient de valoriser, en amont de la diffusion des films, le rôle du cinéaste **sur le terrain et dans l'actualité des causes qu'il défend**. A cet égard, faire un film est bien souvent une expérience humaine qui met le cinéaste en situation d'acteur politique et pas seulement de témoin. Le véritable cinéaste engagé est un activisme, qui interagit

directement avec les gens et les réalités qu'il filme et qui du fait de sa présence, crée de nouvelles formes de combat: **des façons de lutter ensemble s'invente lors des tournages qui créent de nouvelles possibilités de vie et d'expériences démocratiques.**

Cela est très évident en ce qui concerne Vautier et son cinéma d'intervention sociale. Selon sa manière de travailler, Vautier réagit à des situations d'urgence, à l'actualité d'une demande sociale, aux besoins pressants du moment, et à cet égard il est, sur tous les fronts, toujours de plein pied dans les situations qu'il part filmer:

- Pour Afrique 50, il transforme ce qui était au départ une commande institutionnelle en une réponse aux besoins des populations locales opprimées au péril de sa vie. Du même coup, Vautier est entré en complicité avec les villageois, sa détermination malgré les périls qu'il courrait, a suscité la confiance, l'empathie et la solidarité des ivoiriens avec son travail, jusqu'à donner lieu à la production collective d'un film pamphlet.

- En 1956, il se rend en Tunisie, puis il rejoint clandestinement le maquis algérien pour relater les atrocités commises par l'armée française et la légitimité du combat des algériens, avec l'espoir de rendre possible le rapprochement des peuples. Durant ces années, Vautier est au cœur de l'action et accompagne la lutte pour l'indépendance aux côtés du FLN. Il vit le quotidien des combats même si sa seule arme reste la caméra.

- En 1970, il part en Rhodésie et réalise à chaud *Le Glas*, pour dénoncer la pendaison de trois révolutionnaires à Salisbury, pourtant graciés par la reine d'Angleterre.

- En 1973, il entame une grève de la faim pour protester contre le comité de censure qui refuse d'accorder un visa d'exploitation au film consacré au massacre des Algériens en octobre 61 à Paris.

- En 1978, il répond à l'appel des pêcheurs bretons avec le film *Marée noire*, colère rouge. Au début du film, Vautier explique que lors de la catastrophe pétrolière de l'Amoco Cadiz, "les gens, les bretons ont fait appel à nous..."

- On l'a vu, en 1984, à l'occasion du procès Le Pen, Vautier réagit aussitôt et se rend en Algérie pour recueillir des témoignages qui serviront au cours du procès.

Etc....

En bref, la très grande réactivité de Vautier, sa volonté permanente de contre-attaquer dans l'immédiateté des nécessités historiques, montre que dans ce cas, la pratique cinématographique engagée se mêle aux combats dont elle relate l'histoire. Plus qu'un appel à la lutte elle est elle-même déjà dans la lutte. ("*Quand j'ai été tourné dans les Aurès, ce n'était pas pour les Algériens, c'était avec eux*"). Répondre à une demande politique et sociale immédiate ne produit donc pas que des puissances symboliques mais contribue aussi à fabriquer des expériences réelles de luttes partagées.

L'exemple des **groupes Medvedkine**, qui se forment en France vers la fin des années 60 et auxquels Vautier a également participé, est à ce titre particulièrement intéressant.

Pendant la grève de la Rhodiacéta (branche textile du groupe Rhône Poulenc) à Besançon en 1967, Chris Marker et Mario Marret sont venus soutenir les ouvriers. Une des caractéristiques remarquables de cette grève est qu'elle s'accompagne d'un désir ouvrier d'accéder à la culture: librairies improvisées, expositions de peintures, projections de films avec débat. C'est ainsi que Chris Marker vient à Besançon pour projeter aux ouvriers le film *Le Bonheur* de Medvedkine. Il leur parle de l'expérience des ciné-trains, de Medvedkine qui filmait la vie des gens, leurs problèmes, leurs espoirs. Du coup, les grévistes de Besançon lui demandent de faire un film sur la grève. Ce film c'est *A bientôt j'espère* (1967). Toutefois la projection du film aux anciens grévistes suscita

quelques réserves. Tous ne se reconnaissaient pas complètement dans le film: certains parlèrent de romantisme, d'autre d'un regard d'entomologiste. Ces critiques ont donc précipité le projet de confier la caméra aux ouvriers eux-mêmes. L'idée devenait de leur permettre de s'approprier l'outil cinématographique comme instrument d'agitation politique et culturelle. De 1967 à 1974, intellectuels et ouvriers participent à cette expérience militante. Bruno Muel se souvient "*de quelques dizaines d'ouvriers des usines Rhodiacéta de Besançon et Peugeot de Sochaux, d'un côté, d'une poignée de cinéastes, réalisateurs et techniciens, de l'autre, qui ont décidé, à cette époque-là qui n'est justement pas n'importe laquelle, de consacrer du temps, de la réflexion et du travail, à faire des films ensemble*". Telle fut l'utopie qui prit forme entre Besançon et Sochaux pendant les quelques années qui suivirent mai 68.

L'intérêt de cette expérience ne tient alors pas tant dans le temps de la diffusion des films (les productions du groupe ont d'ailleurs été peu diffusées et sont restées en un sens assez confidentielles) que dans le vécu politique auquel elle donne naissance. Ici le cinéma permet l'actualisation d'une expérience démocratique où il s'agit de faire ensemble, et contribue à offrir aux filmés un réel pouvoir sur leur vie en construisant avec les ouvriers un point de vue collectif sur leurs conditions d'existence sociale. René Baratta, qui poursuit depuis une vingtaine d'années une enquête vidéo dans le monde du travail et de l'entreprise, exprime une ambition qui s'inscrit dans cette même logique:

*"Je voudrais juste rappeler que, si la vidéo est un formidable outil pour analyser le travail, le fait de filmer instaure aussi toujours un rapport idéologique de pouvoir entre celui qui filme et celui qui est filmé. Dans la mesure où le monde du travail, est déjà un univers très contraint, où s'exerce à la fois une violence physique et psychique très forte, il me paraît fondamental que l'acte de filmer ne contribue pas à renforcer cette violence, soit par le rapport filmique mis en œuvre, soit par l'utilisation qui est faite ensuite de ces images. C'est pourquoi il m'apparaît fondamental **d'inscrire toujours cette démarche dans la construction d'une demande sociale, où tous les acteurs de l'entreprise soient impliqués, et notamment les différentes instances représentatives des salariés. Mais il m'apparaît tout aussi nécessaire, d'introduire une certaine démocratie dans le dispositif de recherche et de réalisation, qui permette aux salariés d'exercer un contrôle sur leur image et leur discours, car si chercheurs et réalisateurs quittent la salle à la fin du film, les salariés eux doivent continuer à vivre longtemps dans cet espace social clos qu'est l'entreprise, avec l'image individuelle ou collective qu'ils auront laissée d'eux-mêmes.**"*

Dans la même lignée, deux autres exemples:

- Vautier encore, qui parallèlement à son travail de réalisation, crée des initiatives logistiques: en Algérie, après l'indépendance, il manifeste le souci de donner aux Algériens les moyens de s'exprimer par eux-mêmes. Pour former des cinéastes algériens, il installe le Centre Audiovisuel d'Alger, qu'il dirige jusqu'en 1965. Là non seulement il apprend les savoir-faire techniques aux jeunes algériens mais aussi met en place un ciné-club itinérant, organise des débats, éduque les spectateurs au langage audiovisuel, alerte les futurs auteurs contre les dangers de la censure... Bref il œuvre

pour que les algériens s'approprient l'outil cinématographique comme instrument d'émancipation.

- Fin des années 60, le collectif argentin cinélibération réalise *L'heure des brasiers*, une très vaste fresque cinématographique, didactique et militante, de plus de 250 heures, pour défendre la lutte armée contre le néo-colonialisme en Amérique latine. Or, outre le fait que le film montre une extraordinaire variété de formes argumentatives visuelles, cette aventure cinématographique se double de ce que Nicole Brenez nomme une *révolution logistique* dans l'organisation même de la création. En effet, l'idée était de démocratiser et de déhiérarchiser les tâches de sorte que tous les membres du collectif disposent d'un même savoir-faire technique, capable de les rendre responsables et polyvalents, au stade du filmage comme à celui du montage. L'œuvre produite n'est donc pas le résultat du travail d'un auteur mais d'une communauté révolutionnaire pour laquelle l'activisme passe aussi par la mise en commun d'une activité de réalisation.

Tous ces exemples montrent assez que les conséquences pratiques du cinéma engagé ne se limitent pas à la question de l'échec ou du succès d'une lutte. Une lutte peut bien être perdue, il n'en demeure pas moins que faire des images aura constitué, au sein de ce combat, une expérience politique à part entière.

Cette dimension collective et parfois bricolée du film engagé, nous amène aussi à évoquer **la question des modes de production** de ces films. Dans bien des cas, les films documentaires politiques sont réalisés sans argent, voire sans autorisation. Il s'agit pour les auteurs de ces films de dénoncer, d'affirmer, d'attester d'une réalité quels que soient les moyens matériels dont ils disposent.

Pour réaliser *L'île aux fleurs*, Furtado n'avait pratiquement pas un sou. C'est pourtant au départ une commande de l'université de Rio Grande do Sul, qui charge La casa de Cinema de Grade do Sul de réaliser un documentaire sur le traitement des déchets.

La Casa de Cinema est une maison de production de films indépendants fondée en 1987 par une génération de cinéastes qui souhaitait redonner un nouveau souffle au cinéma gaúcho. Déjà dans les années 70, à Porto Alegre, se sont formées de petits groupes de personnes qui ont appris à faire des films avec peu d'argent, dans des conditions quasi artisanales, mais dans un esprit de collectivité et de coopération. Deux initiatives sont à l'origine de ce groupe : tourner des films de long métrage en Super 8 et réaliser des films de fiction pour une chaîne de télévision publique. Ces initiatives se situent donc en marge de la production audiovisuelle industrielle, puisque le Super 8 n'est normalement pas destiné à la production de longs métrages et que les chaînes publiques, du moins les brésiliennes, ont toujours évité la production dramaturgique. Puis en 1987, une douzaine de personnes vivant tous à Porto Alegre s'associent pour créer la Casa de Cinema avec le projet de promouvoir un cinéma original de qualité. Un des participants de cette aventure, écrit: *"Nombre de réalisateurs, groupés en petites sociétés productrices, souhaitaient faire de meilleurs films, l'idée voit le jour de fonder une société cinématographique de production et de distribution. Nous étions douze : nous voulions nous consacrer exclusivement au cinéma, mais nous avons peu ou prou d'argent. Nous avons loué une petite maison, installé un téléphone, et embauché une secrétaire. A la même époque, le nouveau président du Brésil, Collor de Melo, démantela la structure chargée de soutenir la production cinématographique, assénant ainsi le pire coup de l'histoire du*

*cinéma brésilien. Plutôt que de jeter l'éponge, nous avons mis en place le projet: 'On les emmerde'. Notre idée était qu'il fallait faire un film, malgré notre compte courant à sec, malgré le gouvernement, malgré l'envie de laisser tomber la Maison du Cinéma et de rentrer chacun chez soi. Nous avons donc organisé un concours interne de scénarios et pris la décision de faire un film sur l'histoire d'une tomate que les porcs refusent de manger et qui finit par servir d'aliment à des êtres humains. Ce film, intitulé **L'Île aux Fleurs**, tourné sans argent ou presque, a reçu des prix dans les festivals les plus importants de la planète et est encore l'un des plus vendus par la Maison du Cinéma à l'heure actuelle".*

Dans le contexte des années 80-90, la fondation de la Casa de cinema peut être regardé comme un acte de résistance, une manière de poursuivre coûte que coûte une ambition cinématographique, de continuer à faire un cinéma exigeant même quand ça ne paraît plus possible.

Par ailleurs, La Casa de Cinema revendique ouvertement le caractère militant de son cinéma dont le but est de lutter contre les ravages du capitalisme. Une telle motivation inclut la réalisation des programmes télévisés des campagnes électorales du Parti des Travailleurs. Elle passe aussi par la promotion d'une certaine organisation du travail au sein du groupe: la coopération démocratique, l'esprit collectif, le respect mutuel constituent des valeurs constamment mise en avant au sein du groupe, et dans lesquelles il voit un des remèdes à opposer à l'esprit du capitalisme.

◆ Enfin, dernière remarque: Le cinéma engagé assume **une responsabilité historique**, et donc représente aussi une nécessité sur le temps long.

C'est à W. Benjamin que l'on attribue l'idée selon laquelle l'histoire est toujours écrite par les vainqueurs. Pour opposer à l'histoire des dominants une autre mémoire, à rebrousse-poil d'une histoire officielle trop partielle et partielle, pour ne pas oublier les luttes même avortées, même écrasées, même occultées, filmer est un devoir.

Auteur d'une série d'ouvrages intitulée *L'œil de l'histoire*, Didi-Huberman s'applique par un travail de longue haleine à montrer combien l'établissement de preuves visuelles importe à la fois pour ne pas perdre les traces des séquences passées mais aussi parce que tout désir présent et toute invention du futur passent par une reconfiguration de la mémoire. Autrement dit, la conscience historique est indispensable à l'action politique actuelle et à venir (voir l'exposition *Soulèvements* actuellement au Jeu de Paume).

René Vautier, qui d'une part a toujours été porté par les tempêtes du présent, et qui d'autre part, a vu une très large partie de sa filmographie perdue ou détruite par les autorités, n'a pris conscience que sur le tard de la nécessité de préserver ses images pour l'histoire.

2 EXTRAITS de *Algérie, images d'un combat* de Jérôme Laffont (entretien avec René Vautier)



Conclusion:

Il va de soi que l'engagement de René Vautier est difficilement comparable avec celui de Furtado. Sans dénier la sincérité des intentions de Furtado et la singularité de son style, leurs œuvres sont sans commune mesure tant il semble difficile d'égaliser la ténacité intrépide et quasi héroïque qui fut celle de Vautier dans la poursuite de son combat, armé d'une caméra.

On peut toutefois demander aux élèves de comparer les objectifs pratiques des deux courts métrages: avec quel sentiment, quel genre énergie ressort-on de la projection de chacun des films? Est-ce le même sentiment? Le même type de proposition?

Il me semble que même si *L'île aux fleurs* est incontestablement doté d'une forte charge critique, le film peut néanmoins nous laisser un arrière goût d'impuissance. *L'île aux fleurs* est sans aucun doute un film engagé; il est moins certainement un film militant au sens où il ne suggère pas vraiment d'issue. Nous restons au sortir de la projection avec notre indignation sur les bras et somme toute, avec assez peu d'espérance en partage (comme l'annonce le générique d'ouverture: ce n'est pas une fiction tandis que Dieu, lui, en est une). L'absurdité qui nous est révélée fait de nous des témoins déstabilisés et désabusés plutôt qu'elle ne nous ouvre un horizon pour l'action. D'ailleurs on ne pourrait pas dire que Furtado a fait un film avec les déshérités de Porto Alegre. C'est d'eux qu'il veut nous parler mais ce n'est pas avec eux qu'il opère cette dénonciation.

Au contraire Vautier avait, au moment *d'Afrique 50*, la ferme conviction que l'indépendance était inéluctable. Lutter avec les peuples colonisés s'inscrivait dans le mouvement même de l'histoire. Cela ne rendit pas pour autant sa tâche plus aisée (loin s'en faut) mais cela est pour le moins révélateur d'une autre époque. De la fin des années 40 à la fin des années 80, la vigueur militante s'est étiolée, et le discours critique ne s'accompagne plus nécessairement d'un appel explicite à la lutte collective.

BIBLIOGRAPHIE:

Livres et articles:

ADORNO Théodor, *Mimima moralia*, Payot

Lettre à Walter Benjamin, in W. Benjamin écrits français, Gallimard

Théorie esthétique, Klincksieck

ARENDT Hannah, Le concept d'histoire in *La crise de la culture*, Folio essai

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris Cerf

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Oeuvres III, Gallimard

DE FRANCE, Claudine, *Le commentaire rival de l'image dans la mise en scène du réel*, *Xoana Images et sciences sociales* n° 3 (pp. 73-88).

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Minuit

L'Oeil de l'histoire, Minuit

METZ Christian, *La grande syntagmatique du film narratif*, *Communication* n° 8 (pp. 120-124).

NINEY François, *Le documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck

L'épreuve du réel à l'écran, de Boeck

PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil

POPPER Karl, *Misère de l'historicisme*, Plon, coll. Agora

Sites:

Parole ouvrière, les riches heures du groupe Medvedkine
http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/Idoc37_38.pdf

René Vautier en Algérie
<http://www.dvdclassik.com/article/rene-vautier-en-algerie>

Ciclic, changer le monde
<http://www.ciclic.fr/ressources/changer-le-monde-programme-de-courts-metrages>

- dont conférence de Nicole Brenez, Sources, richesses et enjeux du cinéma engagé <http://www.ciclic.fr/ressources/sources-richesses-et-enjeux-du-cinema-engage>

- et frise historique du cinéma engagé: <http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-engage>

L'île aux fleurs: <http://1ber.free.fr/ClubSol/ylefleu.htm>

Exposition:

Soulèvements, au Jeu de Paume, du 18/10/2016 au 15/01/2017

Radio:

France culture, Les nouveaux chemins de la connaissance, Que faire des images d'Auschwitz? Entretien avec G. Didi-Huberman à propos de son texte "Images, malgré tout"

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/que-faire-des-images-dauschwitz>