

emmanuel barot

camera politica

dialectique du réalisme
dans le cinéma politique
et militant

V R I N



DANS LA MÊME COLLECTION

Éric DUFOUR, *David Lynch : matière, temps et image*, 2008

Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, 2008

Jean-Jacques MARIMBERT (dir.), *Analyse d'une œuvre : La mort aux trousses (A. Hitchcock, 1959)*, 2008

Pierre MONTEBELLO, *Deleuze, philosophie et cinéma*, 2008

Emmanuel BAROT, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, 2009

Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, 2009

Éric DUFOUR et Laurent JULLIER *Analyse d'une œuvre : Casque d'or (J. Becker, 1952)*, 2009

Guy-Claude MARIE, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, 2009

Jean-Jacques MARIMBERT (dir.), *Analyse d'une œuvre : L'homme à la caméra (D. Vertov, 1929)*, 2009

Julien SERVOIS, *Le cinéma pornographique*, 2009

CAMERA POLITICA

**Dialectique du réalisme
dans le cinéma politique et militant
(Groupes Medvedkine, Francesco Rosi,
Peter Watkins)**

PHILOSOPHIE ET CINÉMA

Directeur : Éric DUFOUR

Comité éditorial : Laurent JULLIER et Julien SERVOIS

Emmanuel BAROT

CAMERA POLITICA

**Dialectique du réalisme
dans le cinéma politique et militant
(Groupes Medvedkine, Francesco Rosi,
Peter Watkins)**

Paris

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN

6, place de la Sorbonne, V^e

2009

*À la libre parole et l'intransigeance démocratique,
emblématiques de l'université et de la société que nous visons,
du Comité 227 de l'Université du Mirail, né lors de la grève,
longue et dure, du printemps 2009.*

En application du Code de la Propriété Intellectuelle et notamment de ses articles L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Une telle représentation ou reproduction constituerait un délit de contrefaçon, puni de deux ans d'emprisonnement et de 150 000 euros d'amende.

Ne sont autorisées que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, ainsi que les analyses et courtes citations, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source.

© *Librairie Philosophique J. VRIN*, 2009

Imprimé en France

ISSN 1962-6967

ISBN 978-2-7116-2218-4

www.vrin.fr

SOMMAIRE

INTRODUCTION : LES FORMES CINÉMATOGRAPHIQUES	
DU POLITIQUE	9
Que la méthode s'est constituée avec ce dont elle traite	10
Engagement et distanciation	14
La querelle du réalisme : le singulier et l'universel	17
Progression de l'essai	23
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIE D'UN NON-GENRE	27
Les films explicitement politiques.....	28
Les films de critique sociale.....	32
Sous-genres aux marges du politique	33
PREMIÈRE CONTRADICTION. LA POLITIQUE N'EST PAS UN OBJET.....	35
CHAPITRE II : LA CAMÉRA, ARME ET SYMBOLE DE LA PRAXIS MILITANTE : L'AVENTURE MEDVEDKINE	39
D'une double origine russe : la caméra-œil et le ciné-train ...	41
Filmer la répression, filmer l'émancipation.....	44
CHAPITRE III : FRANCESCO ROSI : L'ÉPISTÉMOLOGIE MULTIFORME DU FILM-ENQUÊTE.....	57
Les ombres du pouvoir	61
Reconstruire les ambiguïtés de l'histoire.....	65
SECONDE CONTRADICTION. DE LA TOTALITÉ À LA TOTALISATION	66
Stratégies de la <i>Verfremdung</i>	78
CHAPITRE IV : PETER WATKINS LE SABOTEUR	87
La monoforme et l'horloge universelle	89
Le parasitage systématique des genres	94
Un pessimisme paradoxal ?	99
Filmer les contradictions <i>in progress</i>	103

CHAPITRE V : D'UNE DIALECTIQUE NOMINALISTE ET RÉALISTE	111
« Possibilité réelle » et révolution	111
TROISIÈME CONTRADICTION. DE LA TOTALISATION À SON	
AUTRE : LE SPECTATEUR	116
L'allégorie révolutionnaire de <i>Théorème</i> (Pasolini, 1968)...	118
CONCLUSION : MAINTENANT IL FAUT DE NOUVELLES ARMES ...	123

INTRODUCTION

LES FORMES CINÉMATOGRAPHIQUES DU POLITIQUE

Dans sa configuration rationnelle, [la dialectique] est un scandale et une abomination pour les bourgeois et leurs porte-doctrinaires, parce que dans l'intelligence positive de l'état de choses existant elle inclut du même coup l'intelligence de sa négation, de sa destruction nécessaire, parce qu'elle sait toute forme faite dans le flux du mouvement et donc aussi sous son aspect périssable, parce que rien ne peut lui en imposer, parce qu'elle est, dans son essence, critique et révolutionnaire.

Karl Marx, Postface au *Capital*, 1873

En 1931, avec Slatan Dudow et Hanns Eisler, Brecht réalise le film *Panses glacées* qui « peignait la situation désespérée des chômeurs à Berlin » et en particulier le suicide de l'un d'entre eux. Le représentant de la censure qu'ils rencontrent ne leur conteste en rien le droit de décrire un suicide, même celui d'un chômeur, mais s'oppose à la sortie du film avec l'objection suivante : « Votre chômeur n'est pas un véritable individu... nous apprenons trop peu de choses sur

son compte... mais les conséquences sont de nature *politique* et me forcent à m'opposer à la sortie de votre film. Ce film tend à faire du suicide un phénomène typique, quelque chose qui n'est pas le fait de tel ou tel individu (malade), mais le destin de toute une classe... Et vous ne vous gênez pas non plus pour laisser entendre ce qu'il faudrait conseiller aux chômeurs pour qu'il y ait un changement dans ce domaine. »¹ Brecht conclut la fin du récit de cette anecdote comme suit : « Nous eûmes du mal à faire passer notre film, et, en sortant de la salle, nous ne cachions pas notre admiration pour ce censeur si lucide. Il avait pénétré bien plus profondément dans l'essence même de nos intentions artistiques que les critiques les plus bienveillantes à notre égard. *Il avait fait un petit cours sur le réalisme. Du point de vue de la police* »².

L'opération policière de censure atteste ici la relation essentielle qu'entretient le réalisme artistique, cinématographique en particulier, avec la politique, et cela non pas en raison d'une éventuelle instrumentalisation politique du film, mais du fait de ce que le film est *comme tel*. Examiner les tenants et aboutissants de cette configuration sera le fil directeur du présent essai.

QUE LA MÉTHODE S'EST CONSTITUÉE AVEC CE DONT ELLE TRAITE

Cet examen a pris corps sur la base d'interrogations plus générales, d'ordre politique, esthétique et philosophique, touchant les conditions, les modalités et les armes de l'émancipation. Ces interrogations ont été à la fois à *l'origine* de

1. B. Brecht, « Courte contribution au thème du réalisme », *Sur le cinéma, Ecrits sur la littérature et l'art* 1, Paris, L'Arche, 1970, p. 226.

2. *Ibid.*, p. 228. C'est moi qui souligne la conclusion.

la réflexion sur le cinéma politique, dans ses dimensions expressément militantes ou non, objet lui-même au croisement de plusieurs histoires et entrelaçant diverses tensions, mais en constituent également *un prolongement*, au sens où ce détour les a infléchies, voire passablement reformulées. Dans un premier temps le cinéma politique m'est apparu comme un espace-temps théorique et pratique *prenant en charge* ces interrogations : méthodologiquement mon premier rapport fut donc un rapport *non esthétique* au cinéma, c'est-à-dire un rapport dans lequel celui-ci était d'une certaine façon objet d'une appréhension *extérieure*, motivée autrement que par des questions proprement cinématographiques.

Mais au fur et à mesure, je me suis aperçu, comme en tout domaine précis, à l'image du travail épistémologique par exemple, qu'il était impossible de pouvoir parler sur le cinéma sans « s'installer »¹ suffisamment en lui, c'est-à-dire sans repartir d'une position *d'intériorité* visant à en capter les interrogations propres et en ré-effectuer en interne le cheminement spécifique. Il a fallu progressivement tenter de se démettre d'une position de type *philosophique* initialement extérieure au cinéma (politique), dont la tentation douteuse est sa prétention à en dire en surplomb les vérités, afin de pouvoir en examiner les tenants et aboutissements à partir des façons, implicites ou explicites, par lesquelles celui-ci se pense, se définit et se construit comme tel. On peut alors parler d'une position au

1. Cette métaphore de « l'installation » définit, selon J.-T. Desanti, le seul mode légitime du discours philosophique sur la science, contre les tentations traditionnellement régaliennes (autant que l'autosuppression servile) par lesquelles le premier s'est maintes fois énoncé : *La Philosophie silencieuse. Critique des philosophies de la science*, Paris, Seuil, 1975, chapitre : « Epistémologie et matérialisme », p. 147.

sens large *esthétique*, au sens où le discours « sur » est devenu – du moins partiellement – un discours « à l'intérieur de », caractérisé en particulier par le souci de ne pas dissocier fond et forme, et de ne pas plaquer des schèmes d'intelligibilité sur les films, leurs techniques et leurs opérations, qui leur soient trop étrangers – même s'il est impossible de s'affranchir de la difficulté, dans la simple mesure où les deux approches, avant de s'articuler, sont initialement distinctes. Dit autrement, j'ai tâché de faire peu à peu se pénétrer mutuellement les deux points de vue, c'est-à-dire d'adapter la méthode à « l'objet » « cinéma politique » au fur et à mesure de la constitution de ce dernier comme *problème* – exigence dialectique s'il en est, on le verra longuement.

La motivation politique initiale (et antérieure), même mise parfois entre parenthèses, est néanmoins sortie renforcée des investigations menées : d'où l'évidence du fait que les propos qui vont suivre seront à la fois partiels, sans prétention à l'exclusivité et à l'exhaustivité, et partiels, sans prétention à la neutralité. *Il est impossible d'aborder le cinéma politique et/ou militant sans devoir se faire une idée de ce qu'est un combat social et politique*, donc des formes d'exploitation et d'oppression visées par ce combat, du rapport moyens-fins que celui-ci institue, de la nature de l'histoire qui en est, encore plus clairement dans ce cas que dans les autres champs ou domaines du cinéma, la toile de fond, parfois l'objet, et toujours l'horizon.

Le film politique, mais on dira cela aussi du film « en général », est un opérateur privilégié de cristallisation et d'analyse des contradictions qui animent les rapports sociaux et des façons dont les gens les subissent et/ou se les réapproprient, qui à la fois, par son procès de production comme film, par ses contenus, et par les formes artistiques mobilisées, livre

une *version*, une lecture, bref, une interprétation du *sens d'un combat*, et plus profondément encore, propose même une formulation de *ce qu'est un combat*, et des conditions qui l'exigent.

C'est en ce sens que je parle ici de « formes cinématographiques du politique », en reprenant et modifiant le concept, forgé récemment par A. de Baecque dans *L'Histoire-caméra*¹, de « forme cinématographique de l'histoire », par quoi il désigne le mode spécifique par lequel un film appréhende et donc à la fois *institue*, construit et incarne, le continent histoire. Les types de films que l'on va considérer ici à la fois traitent du politique et le mettent en scène, mais selon des modalités, des modes de construction variés qui sont autant de tentatives, explicites ou implicites, de le *capter*. L'effort consistera à démontrer ici que toutes ces formes *ne se valent pas* : non pas au sens où une hiérarchie normative et extérieure permettrait de les évaluer à l'aune d'une conception préalablement rigidifiée du politique et de l'art, mais au sens où elles sont loin d'assumer artistiquement tous les tenants et aboutissants du concept de « politique » lui-même dont elles prétendent pourtant faire leur affaire, concept dont la complexité est justement une dimension constitutive. En ce sens, insistons sur cela encore une fois, l'élaboration proposée ici est elle-même sujette à caution, au sens où elle repose évidemment sur une façon particulière de *penser* (dialectiquement) ce politique dans toutes ses implications.

1. A. de Baecque, *L'Histoire-Caméra*, « Bibliothèque illustrée des Histoires », Paris, Gallimard, 2008, Introduction.

ENGAGEMENT ET DISTANCIATION

*On ne lutte pas contre l'aliénation
avec des moyens aliénés.*

René Vienet, *La Dialectique peut-elle
casser des briques ?*, 1972.

L'histoire du cinéma politique, prisme de celle du xx^e siècle, recouvre celle du cinéma *tout court*, comme celle de la politique *tout court*¹. Nécessairement plurielle, hétérogène, elle est faite d'éclipses et d'âges d'or, et la période dont mai 1968 fut le prisme en est sûrement la plus importante. Plusieurs interrogations ou postures récurrentes caractérisent cependant cette histoire qui s'est toujours conduite sous le sceau d'une exigence critique, d'un effort de provoquer, chez le spectateur, un effort d'analyse, de produire chez lui du trouble plus que de l'empathie, de l'interrogation plus que de l'adhésion. Une figure tutélaire, toujours invoquée, est sur ce point celle de Brecht, qui voulait rompre avec l'illusion théâtrale et pousser le spectateur à la réflexion. Ses pièces ouvertement didactiques sont animées par le souci de produire un effet de « distanciation » (*Verfremdungseffekt* ou *Effet V*) chez ce dernier, et à l'inverse du théâtre aristotélicien, il s'oppose à l'identification de l'acteur aux personnages, et vise à produire cet effet d'étrangeté par divers procédés de recul afin de perturber en profondeur la passivité du spectateur entretenue par le théâtre bourgeois. Brecht concevait ainsi son œuvre à la frontière de l'esthétique et du politique, et passa son temps à attaquer le réalisme simpliste, au profit d'une autre façon,

1. Cf. le bilan fourni par *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction* n° 110, 1^{er} trimestre 2004 (Corlet-Télérama), ainsi que la synthèse proposée par Tanguy Perron, *Histoire d'un film, mémoire d'un lutte. Le dos au mur* (J.-P. Thorn, 1980), Scope-Périphérie 2007.

distanciée, détournée, de le faire exister au théâtre afin de susciter chez le public une réappropriation qualitativement nouvelle.

Les traditions du cinéma politico-militant reconduisent clairement ces orientations : elles soulèvent toutes la question des rapports que l'individu peut et/ou doit entretenir avec les collectifs : que penser et que faire de la division capitaliste du travail, qui se retrouve jusque dans le procès de production des films politiques, puisque ceux-ci, d'une part, sans être à vocation commerciale, sont néanmoins des marchandises (c'est-à-dire des produits du travail inscrits dans le système de circulation socio-économique des valeurs d'échange), et d'autre part, du fait que la production d'un film requiert traditionnellement la distinction de différentes tâches ou fonctions (acteurs, figurants, techniciens, réalisateurs, etc.) exigeant des compétences distinctes voir inégales ? Ou encore : comment les exploités et opprimés peuvent-ils s'organiser pour leur émancipation ? Dit de façon plus abrupte encore, ce cinéma est polarisé, directement ou indirectement, par les révoltes populaires et les expériences révolutionnaires passées, présentes ou possibles, en tant qu'elles concentrent l'ensemble de ces interrogations.

Si le cinéma politique est un cinéma qui a vocation au combat social et idéologique, s'il cherche à *dire en vérité*, par l'image et le son, ce qu'est le monde, ce qu'est la condition ouvrière, avec son cortège de processus physiquement et mentalement destructeurs, celles des minorités, etc., doit-on le définir par sa vocation « représentative », par sa *fidélité* au réel ? Quels rapports entretiennent la fiction et le documentaire dans le cinéma politique et/ou militant ? Et d'ailleurs, qu'est-ce qui permet et justifier de distinguer cinéma *politique* et cinéma *militant*, cinéma militant et cinéma *de propagande* ? Si « le film est une arme », leitmotiv des groupes Medvedkine

français des années 1967-1973, doit-on imaginer que le cinéma militant *instrumentalise* purement et simplement, le cinéma au service d'une cause militante? Quelle autonomie de l'art cinématographique, alors, par rapport au politique? Engels, Lénine¹ – en opposition radicale à la répression stalinienne en matière artistique qui débutera avec la « jdanovisation », à partir de 1934, du « réalisme socialiste », qui était bien plus libre et expérimental auparavant – avaient fortement insisté sur le danger que représentent toutes les tentatives de soumettre la création artistique à une autorité extérieure : cela signifie que la contribution de l'art au combat révolutionnaire ne peut se faire que du point de vue de et par l'art lui-même.

Plus immédiatement encore que toute autre forme d'art, le cinéma politique est donc défini par la tension entre son *engagement* dans le monde et ses luttes, et son inévitable *distance au monde* : inévitable au sens où, comme le disait Chris Marker, tout « cinéma-vérité » est « ciné-MA vérité », où donc l'objet du cinéma n'est donc pas seulement le réel, mais aussi, comme l'affirmait Godard, l'image du réel. Jamais la prétention militante à la fidélité au réel ne peut s'affranchir du fait que le film est une *construction*, une *mise en scène*, une *sélection* de traits jugés pertinents du réel, et un *choix dans leur ordonnancement* en images et sons. Bref, même le cinéma

1. Cf. F. Engels, *Lettre à Harkness*, 1888, V. Lénine, *L'Organisation du Parti et la littérature de Parti*, 1905, et Léon Tolstoï, *miroir de la révolution*, 1908, in *Sur l'art et la littérature*, recueil établi et commenté par J.-F. Palmier, 2 tomes, Paris, 10/18, 1976. Voir aussi J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*, Paris, Anthropos, 1989, 2^e éd., chap. 1; F. Fischbach, *Lukács, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, et la notice « Esthétique » dans G. Bensussan et G. Labica, *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, P.U.F., 2^e éd., 1985.

militant prétendument le plus « neutre » est soumis au fait que le mode de construction de tout film conditionne la réception de son contenu – ce que le censeur de Brecht avait parfaitement saisi. Telle était la grande pensée de Hegel, toute forme est une *certaine* forme d'un *certain* contenu : d'où le rôle central, ce que montraient déjà autant Griffith qu'Eisenstein, du montage, que Vertov est allé jusqu'à mettre en scène au cœur de son film de 1929 *L'homme à la caméra*. Voilà pourquoi la question du réalisme est au cœur de l'enquête.

LA QUERELLE DU RÉALISME : LE SINGULIER ET L'UNIVERSEL

Le réalisme n'est pas seulement une affaire de littérature, c'est une grande affaire, politique, philosophique, pratique ; elle doit être déclarée telle et traitée comme telle : comme une affaire qui touche l'ensemble de la vie des hommes. B. Brecht

La notion de « réalisme » est autant une catégorie de la production que de la réception artistiques : l'artiste, le cinéaste peut avoir une intention réaliste sans que le spectateur ne la reconnaisse ou l'identifie comme telle (ce fut le cas pour beaucoup d'expressionnistes), et réciproquement, peut être classé parmi les réalistes sans que son intention n'ait été de cette nature (ce fut très clairement le cas de Flaubert). De tels déphasages indiquent simplement que cette catégorie est très problématique, et la raison n'est pas difficile à donner : elle est tout entière subordonnée dans son maniement à la conception que l'on se fait de la « réalité », et la plurivocité du « réalisme » est tout simplement l'héritage de celle qui s'attache indéfectiblement au « réel ».

L'antinomie poétique : mimesis et symbolisme

Jacques Rancière, dans *La Fable cinématographique*, organise cette plurivocité en la renvoyant à l'opposition générale entre deux grands types de poétiques¹. 1) La première est la poétique classique de la *mimesis*, issue d'Aristote, poétique de la représentation structurée, unifiée dans le temps et l'espace, dominée par les exigences de vraisemblance et de nécessité. 2) La seconde lui est antinomique : anti-représentative, c'est celle des romantiques et des symbolistes, qui considèrent que ce qui fait histoire et système artistique signifiant, ce sont les *signes*, qui sont alors le véritable *objet* de la pratique artistique, en lieu et place de ce que ces signes sont censés désigner (des faits ou des situations).

En transportant au niveau cinématographique cette dualité, on peut d'ores et déjà dire, à titre d'approfondissement conceptuel de celle entre « engagement » et « distanciation », que le film *est toujours la contradiction dialectique* de cette polarité entre mimesis et symbolisme : son régime de production n'est pas celui de la « représentation », mais il lorgne vers elle, souvent comme un idéal régulateur, au nom de son intention de vérité, ce qui est d'autant plus visible dans le cinéma politique. Le fond de la seconde poétique, c'est que la « réalité » authentique est au-delà des faits, *en supplément* : contre tout « empirisme » prétendant que le réel se réduit à un ensemble de faits singuliers signifiant *per se*, elle martèle le fait que ceux-ci ne parlent jamais d'eux-mêmes, ne livrent jamais spontanément tout leur sens, ne constituent jamais un *donné pur et transparent*. Autrement dit, la distinction entre les *faits* et leur *sens* s'impose, et derrière cette antinomie, il y va donc

1. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 204. Voir aussi, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

pleinement du « réalisme » : quel est le réel pertinent, c'est-à-dire celui qu'il faut peindre, écrire, mettre en scène ou tenter de filmer, et comment doit-on procéder? Il serait évidemment simpliste de dire que les faits sont un simple signifié, et que leur principe serait d'une autre nature « signifiante » : le problème est évidemment le type de relation qu'entretiennent ces deux instances. Ceci met alors en crise l'idée de « représentation ». Si être réaliste c'est « représenter » adéquatement le réel, et si celui-ci se pluralise, où peut donc alors résider l'adéquation? Ce ne peut être ni dans la simple restitution neutre – qui est impossible – des faits, ni dans la simple – et prétendue – pure saisie de leur « sens »? Flaubert est souvent considéré comme le père du réalisme en littérature, alors qu'il ne se définissait pas du tout comme tel : pour lui *Madame Bovary*, le roman censé être réaliste par excellence, puisqu'il décrit minutieusement la condition petite-bourgeoise des provinces françaises au milieu du ^{xx}^e siècle, a pourtant le même objet que *La Tentation de Saint Antoine*, écrit cosmique, métaphysique, religieux, stricto sensu *déconnecté* de toute exigence « réaliste »¹.

Mais un autre exemple encore plus directement lié à mon propos sera parlant : celui du « réalisme socialiste » (soviétique) et de la « proletkult ». La difficulté est en fait la même : si l'art au ^{xx}^e siècle est par définition bourgeois, puisque les idées dominantes sont toujours celles de la classe dominante, la conquête de l'hégémonie par le prolétariat et son émancipation exigent l'établissement d'un art et d'une culture alternatifs *authentiquement* et *spécifiquement* prolétariens. Or le

1. Cf. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, 3 tomes, Paris, Gallimard, 1971-1972, et *Questions de Méthode*, 1957, Paris, Gallimard, 1986, III. « La méthode progressive-régressive », p. 127 sq.

moyen et la fin se recouvrent, puisque c'est justement par cet art alternatif, arme complémentaire des luttes révolutionnaires, que le prolétariat va affiner son accomplissement et sa *définition*, c'est-à-dire son processus de subjectivation politico-historique. Cela signifie que cet art, loin d'être simplement le *descriptif* d'une condition, a toujours été simultanément *prospectif*, tourné vers un possible devenir meilleur. Le fait qu'à partir du milieu des années 1930 en Russie soviétique l'art ait été directement inféodé aux impératifs d'industrialisation, que tout écrivain qui n'œuvrait pas directement dans le sens de la construction du socialisme fût passible d'accusation de déviationnisme, de dérive droitière ou contre-révolutionnaire, montre à quel point le « réalisme » était, là aussi, affaire de *positions dans et sur le monde*, et non pas seulement affaire de restitution fidèle de ce qu'il « est ».

La querelle de l'expressionnisme en Allemagne est emblématique de cette difficulté fondamentale : contre l'impressionnisme français dominé (apparemment) par le souci de coller à la réalité naturelle, l'expressionnisme allemand, pictural, littéraire et cinématographique, prétend *a contrario* traiter du réel par le biais non « représentatif » de sa stylisation, de sa symbolisation, de déformations manifestes (couleurs, visages, corps, etc.¹), tournées vers le souci de produire une intensité d'expression seule à même de saisir l'essentiel, le fond angoissant de ce réel. Sa démesure, son « irréalisme » – pensons, en cinéma, à *Nosferatu* de Wilhelm Murnau (1922), ou à

1. Les épreuves géométriques de W. Kandinsky, comme les corps suppliciés d'E. Schiele, sont d'égales déformations non « représentatives » du « réel » couramment perceptible. Les deux peintres semblent se situer aux antipodes sur l'échiquier pictural, et pourtant sont l'un comme l'autre habituellement intégrés au courant expressionniste. Ce qui montre à quel point le problème authentique est : qu'est-ce que le « réel » ?

Métropolis de Fritz Lang (1927) – lui donnent une dimension éminemment *allégorique*. Mais dans toute sa diversité, l'expressionnisme reste de façon combative *réaliste*, puisqu'il prétendait explicitement saisir la quintessence du réel, son sens et son destin.

Le singulier et l'universel, les faits et leur sens, et la totalité

En établissant une homologie entre la dualité entre les faits et leurs sens, et la dualité entre le singulier et l'universel, on comprendra mieux cette querelle de l'expressionnisme telle qu'elle s'est organisée dans le courant des années 1930 entre le philosophe marxiste hongrois Georg Lukács, le philosophe également marxiste, mais d'une tradition différente, Ernst Bloch, et B. Brecht¹. Bloch, bien plus sensible que Lukács à la dimension *utopique* véhiculée par le communisme, insistait sur le fait que l'émancipation requiert une anticipation, repose sur un espoir, qui ne sont pas réductibles à, ou déductibles d'une vision seulement ou essentiellement « scientifique » des contradictions du capitalisme actuel². Selon Bloch, la figuration non représentative des distorsions mentales et culturelles offerte par les expressionnistes dit quelque chose d'essentiel des méfaits du capitalisme impérialiste. Pourtant, d'après Lukács, celui-ci abonde dans la *confusion* entre l'image associée à cet « état de conscience », le vécu justement restitué par les expressionnistes, et le réel lui-même, « *au lieu de comparer l'image et la réalité, ce qui lui permettrait de dévoiler concrètement l'essence, les causes et les médiations de l'image*

1. Cf. J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme*, op. cit., en particulier II. « B. Brecht, G. Lukács : la notion de réalisme en débat ».

2. Cf. E. Bloch, *Le Principe espérance*, 3 tomes, Paris, Gallimard, 1976, 1982 et 1991.

distordue »¹, ces dernières étant à trouver dans la compréhension de l'ensemble des rapports sociaux de l'époque. L'extrait suivant résume clairement l'orientation de Lukács :

Si la littérature est effectivement une forme particulière du reflet de la réalité objective, il lui importe beaucoup d'appréhender cette réalité telle qu'elle est effectivement constituée et elle ne peut se borner à reproduire l'immédiateté des phénomènes. Si l'écrivain vise à une appréhension et à une *représentation* de la réalité telle qu'elle est effectivement, *c'est-à-dire s'il est vraiment un réaliste*, le problème de la totalité objective du réel jouera un rôle décisif – quelle que soit la formulation conceptuelle que lui donnera l'écrivain... La pratique littéraire de tout vrai réaliste montre l'importance des rapports sociaux objectifs dans leur ensemble et l'"exigence d'universalité"² nécessaire à leur maîtrise³.

Autrement dit pour Lukács, être réaliste – être porteur du « Grand Réalisme » selon sa formule –, c'est passer de l'immédiateté de l'expérience *singulière*, à la médiation de la totalité sociale et historique, proprement *universelle*, le passage donnant lieu à une immédiateté « seconde », à une œuvre synthétisant et réconciliant dialectiquement, pour reprendre une autre de ses formules, « *la vie* » et « *la vie* ». La question du réalisme, pour synthétiser, 1) met ainsi en jeu le rapport entre le singulier et l'universel ; 2) thématise le passage du premier au second dans les termes du passage des faits et vécus particuliers à la *totalité* du réel qui permet d'en saisir le sens ; 3) caractérise ce passage dans les termes de l'exigence de

1. G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, l'Arche, 1975, chap. « Il y va du réalisme », p. 249.

2. Lukács emprunte la formule à Lénine.

3. G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, p. 248. C'est moi qui souligne.

« représentativité ». Être réaliste, en résumé, c'est accéder à la totalité qui permet de faire surgir l'universalité de la singularité en produisant des « types » – des figures génériques – au titre de la double « typique » des caractères (individuels) et des circonstances (historiques) qu'Engels appelait de ses vœux ¹.

PROGRESSION DE L'ESSAI

L'enjeu du réalisme n'est pas tant celui des moyens d'atteindre, de dire, ou de montrer le réel, que la question de savoir *ce qui est, ce qu'est le réel pertinent*. « Réalisme » avant de qualifier un courant artistique (ou scientifique) quelconque, et avant de caractériser un type de *moyens* de l'art, est donc le nom d'une *énigme*, l'énigme de l'objet de l'art : le réel. En paraphrasant Marx et Hegel, selon lesquels il n'y aurait pas de science si l'*essence* du réel et son « apparence » (à entendre non comme illusion mais comme *apparaître*) coïncidaient, on dira de même qu'il n'y aurait pas d'art, ni d'exigence « réaliste », si le réel comme totalité et le réel comme expérience vécue coïncidaient. Ce qui montre que la question du réalisme est la mise en crise explicite du concept de réel. Or l'essentiel ici, c'est que cette mise en crise du réel, est tout autant, et du même mouvement, mise en crise du concept de « politique ». On l'a dit, le propre du film politique au sens strict comme au sens large, c'est son parti pris pour le réel : le monde partagé des hommes dans ce qu'il a d'aliénant et/ou d'éventuellement libérateur. Tout l'enjeu est alors de saisir quel est ce partage, c'est-à-dire quelle est la lecture pertinente de ce monde commun.

On peut donc formuler le problème de l'essai de la façon suivante : saisir ce que recouvre le syntagme « cinéma

1. Cf. J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme*, op. cit., chap. I, p. 31-33.

politique»/«cinéma militant», c'est du même mouvement interroger les concepts de «politique» et de «réalisme», et donc le concept de «réalité» lui-même. La thèse que je défends ici est que c'est lorsque cette mise en crise du politique et de la réalité est assumée, intériorisée et déployée par l'œuvre cinématographique elle-même – selon des formes évidemment et heureusement infiniment variables –, qu'elle devient nécessairement «militante», mais en un sens élargi par rapport au sens habituel : filmer le politique, c'est nécessairement *politiser le film*.

En vertu de la logique dialectique de ce mouvement de mise en crise, j'ai construit le présent essai selon la progression suivante :

L'idée d'une essence conflictuelle du politique nous ramène à l'idée déjà suggérée selon laquelle le film politique *n'est pas toujours identifiable comme tel* via des critères précis, c'est-à-dire *n'est pas un genre cinématographique*. De ce point de vue là, la pure description technique des caractéristiques cinématographiques n'a pas de vertu par elle-même : c'est la façon dont elles œuvrent dans l'économie globale du film, c'est-à-dire leur sens et leur fonction esthétique-politique qui va importer.

Le premier chapitre partira donc de *ce qui s'est donné ou se donne comme «cinéma politique» ou «cinéma militant»*, pour, en premier temps, établir une esquisse de typologie. On verra que majoritairement, cette première approche *descriptive* repose sur le fait que nombre de films traitent de la ou du politique comme d'un thème ou d'un objet, les modalités variables de ce traitement décidant de leur appartenance à telle ou telle case de la typologie.

En un second chapitre, après avoir montré à quel point faire du/de la politique un *objet* est problématique, je mettrai

l'accent sur le fait qu'un film politique, et tout particulièrement le film qualifié de « militant », et je me concentrerai alors sur l'exemple des groupes Medvedkine (1967-1973), n'est pas seulement politique par son objet, mais aussi d'une part, par la *pratique collective* que sa production s'est efforcée d'incarner, et d'autre part, par son souci de produire une *forme cinématographique* pleinement adéquate à son contenu, ou dit autrement, par son souci de ne jamais faire de la forme et du contenu des éléments éventuellement extérieurs l'un à l'autre, dont la réunion serait de ce fait contingente.

De la conjonction de ces deux éléments (indissociabilité forme/contenu, politicalité de la praxis de production) récusant la caractérisation du/de la politique comme d'un simple *objet*, et véhiculant une certaine approche, didactique et combative, du réel social et historique, je serai alors amené, en un troisième temps, à tirer les leçons d'une double difficulté. Dès lors que le politique n'est pas un objet mais un devenir, il devient très clairement impensable de le « totaliser », c'est-à-dire d'en capter, conceptuellement comme artistiquement *l'ensemble* des tenants et aboutissants. La mise en scène des zones d'ombres, des ambiguïtés, des indéterminations du politique, et derrière lui, du réel lui-même, offrira alors une double perspective. Si la seule opération effectuable est une « totalisation » ouverte, puisque l'accès à la totalité du réel est impossible, il faut envisager, en termes cinématographiques, différentes façons d'accéder à ce sens volatile qui se dégage dans et par, sinon au-delà des faits : le concept général d'*allégorie* servira alors de point d'ancrage.

Mais ces indéterminations peuvent être de deux sortes : soit le film met en scène des indéterminations parce que l'entreprise de *connaissance* du réel ne peut être menée intégralement, et l'on parlera alors d'indétermination *épistémique*,

convoquant essentiellement une *épistémologie* spécifique. Le troisième chapitre montrera comment Francesco Rosi a produit en ce sens différents types de *films-enquêtes*.

Pourtant, l'indétermination peut n'être pas seulement épistémique : elle peut tenir à l'irréductible complexité du réel lui-même, qui n'est jamais un donné, mais un processus nouant indissolublement l'avéré et le possible. L'indétermination tenant à la mise en crise dialectique du réel dans et par le possible qui le hante, sera nommée l'indétermination *ontologique*. Et l'on verra que si Rosi d'une part passe volontiers du premier type d'indétermination au second, Peter Watkins, en un style pourtant plus proche du film *stricto sensu* militant, joue pleinement avec le second type : ce sera l'objet du quatrième chapitre.

Le cinquième et dernier chapitre synthétisera les thèses et orientations proprement philosophiques qu'on a tenté de déployer ici, et tâchera de les mettre en perspective, sous l'angle de cette logique des « formes cinématographiques » du politique dont je suggérerai qu'elle ouvre à un « réalisme dialectique » spécifique qui trouve sa quintessence, dans et au-delà du cinéma même, dans la complexité de la négativité dialectique qui définit la praxis révolutionnaire elle-même.

CHAPITRE PREMIER

TYPOLOGIE D'UN NON-GENRE

Commençons par une distinction quelque peu scolaire entre « la » et « le » politique. *La* politique est la sphère de la conquête, de l'exercice et des rapports de pouvoir; *le* politique, la sphère des choses communes – la *polis*. Malgré cette distinction, il convient de dire qu'ils constituent un cadre quasi permanent, un décor, une sorte de *transcendantal* du cinéma, autant qu'un de ses objets de prédilection : directement ou indirectement, le cinéma est prise de position par rapport au monde commun. Toute image intégrée dans un film (documentaire ou fiction) capte et transmet quelque chose des réalités sociales, et selon le rapport plus ou moins libre, ouvert, contrôlé, qu'elle institue entre le film et le spectateur, elle participe de sa constitution, et dès lors s'apparente à une *interrogation* à leur endroit.

Au terme de son bilan « Cinéma et politique : perspectives pour une analyse filmique du politique »¹, C. Poirier propose la définition suivante de *ce qui est politique* :

1. Ch. Poirier, « Cinéma et politique : perspectives pour une analyse filmique du politique », in T. Bolter (dir.), *Cinéma politique et anglophone. Vers un renouveau du sens*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21-43 (voir aussi

l'ensemble des pratiques et des représentations que des individus, des groupes et des institutions développent au sein de plusieurs champs d'action selon des modalités impliquant des intérêts, des conflits et des rapports de force ¹.

Cette conception est idoine à la « coloration nouvelle correspondant à la conceptualisation du politique qui a émergé au sein de la science politique depuis les années 1980 et 1990 », et permet, selon l'auteur, « d'analyser autant les films ouvertement politiques que les plus récents films américains à grand succès ou des œuvres plus intimistes » ². La large extension de la définition – formulée en guise de synthèse des différents *objets* (l'oppression, l'émancipation, les formes directes ou diffuses du pouvoir, etc.) que les théories politiques comme les pratiques cinématographiques se sont donnés derrière le mot « politique » – ouvre à une grille de lecture comparative utile, ouverte, des films, à partir de laquelle on peut tenter d'établir une typologie schématique de ce que l'on nomme « cinéma politique ». Et l'on peut commencer par les films explicitement politiques, puis par ceux relevant plus largement de la « critique sociale ».

LES FILMS EXPLICITEMENT POLITIQUES

Les films explicitement politiques sont ceux qui se donnent, d'abord, *la* politique comme objet : les rapports de pouvoirs, de domination, de révolte, qu'entretiennent entre eux peuples, communautés, individus et pouvoir d'États ou

T. Bolter (dir.), *Expressions du politique au cinéma*, Sciences Po Bordeaux-Pleine Page 2006).

1. *Ibid.*, p. 39.

2. *Ibid.*, respectivement p. 38 et 39.

groupes de pression, etc. On peut distinguer trois sous-genres dans cette vaste catégorie :

I. Le « cinéma civique » et pédagogique. Il va du thriller, ainsi les films de Costa-Gavras, ou encore *I comme Icare*, (Verneuil, 1979) aux fresques historiques reconstituant de grands moments de l'histoire, comme *Land and Freedom* sur la guerre d'Espagne (Loach, 1995) ou *La vie des autres* (F. Henckel Von Donnersmarck, 2007) sur la police politique et la censure artistique dans l'ex-RDA, de certains films de guerre comme *Les Sentiers de la gloire* de Kubrick (1957), aux récits biographiques (de *Napoléon* de Gance, 1927, à *Viva Zapata!* de Kazan, 1952, jusqu'au *Nixon* de Stone, 1996, etc.), en passant par la politique-fiction mettant en scène la connivence mafia-pouvoir, les alliances entre pouvoirs légaux et illégaux, les processus d'oppression, de répression, ou de résistance et de révolution, etc.

Ce cinéma pour Rosi,

parmi les moyens de communication et de connaissance, est celui qui nous permet, dans les ombres qui prennent vie sur l'écran, de reconnaître nos espoirs, nos échecs et nos victoires, d'accentuer nos doutes et de réfléchir à la façon de transformer ces doutes en une force pour la conquête du mieux par le moyen de la raison¹

Un tel cinéma est extrêmement varié : *Le petit soldat* de Godard (1963) y entre autant que *V pour Vendetta* de James MacTeigue (2006) dont le scénario est adapté d'un comic par les frères Wachowsky, auteurs de la trilogie *Matrix*, (1999-2003). Cinéma « civique », il cherche avant tout à connaître, à

1. F. Rosi, 1995, « "Ma" façon de faire du cinéma. Regard sur mes films », in *Etudes cinématographiques*, vol. 66, 2001, p. 7.

mettre à nu les mécanismes du pouvoir, et les ressorts de la révolte autant que de la soumission. Son grand modèle, ce serait l'alliance entre le cinéma-témoignage de Rossellini (ainsi sa trilogie de la guerre) et l'élaboration indirecte plus ou moins esthétisée de la vérité dans *Les Damnés* (1969), dont Visconti a dit lui-même que c'était une *fable*, sont une illustration. Comme le réclame F. Rosi, ce que l'on développera au chapitre III, ce cinéma se situe à mi-chemin entre la documentation et la distanciation.

II. Le cinéma militant. Avec l'emblème eisensteinienne du *Cuirassé Potemkine* (1925), il est mené du côté de ceux qui luttent, avec « leurs yeux » et leurs visions du monde. Mené aussi grâce à un matériel technique simplifié (caméras portatives, magnétophones, etc.), ses heures de gloire sont celles de la fin des années 1960, et surtout toutes les années 1970 : « truc de gauchistes » comme cela se disait alors en France, après que le Parti Communiste Français a abandonné sa tutelle du cinéma politique. Dans le cas français, on pense en premier lieu aux réalisations du groupe créé par J.-L. Godard avec des militants maoïstes, de 1968 à 1972, Dziga Vertov ou aux groupes Medvedkine, constitués sous l'impulsion déterminante de Chris Marker, de 1967 à 1973 – des noms respectifs des deux cinéastes soviétiques d'avant-guerre – dont l'objectif partagé était de faire du cinéma une arme au service du prolétariat. On peut aussi avoir en tête les films de J.-P. Thorn (réalisateur en 1968 d'*Oser lutter oser vaincre*, jusqu'à *Le Dos au mur* en 1980¹, intervenant dans l'occupation et le devenir de la grève

1. Cf. l'excellent ouvrage de T. Perron, *Histoire d'un film, mémoire d'un lutte. Le dos au mur*, op. cit., sur les échos mutuels des transformations du cinéma militant et de celles des rapports de force politiques des organisations de gauche et d'extrême-gauche dans les années 1960 et 1970.

d'Alsthom à St Ouen de 1978), ou, dans un autre registre encore, les films de René Vautier¹, de son anticolonialiste *Afrique 50* (1950), en étroite résonance avec *Les Statues meurent aussi* de C. Marker et A. Resnais (1953), à *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1971), qui obtint le Prix de la Critique Internationale à Cannes en 1972, etc.

Ces films militants donnent la parole à ceux qui d'habitude ne l'ont pas et promeuvent explicitement un *engagement explicite* auprès d'une cause, d'une lutte, etc. Benjamin, Panofsky voient en ce sens le cinéma comme le véritable art populaire, tendant vers l'utopie d'un art par, pour et avec les masses : un cinéma au fond *insurrectionnel*. Ainsi le premier film Medvedkine/Slon *À bientôt j'espère* (1967), élaboré à l'occasion de la première occupation d'usine depuis 1936, celle de la filature Rhodiaceta de Besançon, et mené sous l'impulsion de Chris Marker en 68, se conclut sur un « On vous aura, les patrons ! », par l'ouvrier Yoyo, que le titre du film résume. On y reviendra².

III. Le cinéma de propagande. Au-delà du militant, il tend souvent à l'épique par sa vocation edificatrice et justificatrice (et le Eisenstein d'*Octobre*, (1928) peut également être évalué comme tel, même si Eisenstein fut ultérieurement mis au ban des artistes légitimes par le stalinisme). Mais il peut être anti-militant au possible : les films d'entreprise, de promotion/communication, mais aussi de nombreux films contemporains traitant de la lutte contre le terrorisme (après avoir mis en valeur le progrès social de la grande industrie...), mettant en

1. Cf. R. Vautier, *Caméra citoyenne*, Paris, Apogée, 1998.

2. Voir sur ce vaste sujet Sylvain Dreyer, « Stratégies militants : littérature / cinéma – France, 1960-1986 », décembre 2006, article en ligne sur le site, <www.dissidences.net> et J.-L. Comolli, G. Leblanc, J. Narboni, *Cinéma et politique 1956-1970*, Bibliothèque Centre Pompidou, 2001.

scène de courageux héros esseulés dans la CIA ou le FBI, sont autant de vecteurs de diffusion d'une idéologie sécuritaire, celle des superpuissances fragilisées par les ennemis qu'elles ont fait naître, etc. Un élément tout à fait déterminant pour distinguer le film militant du film de propagande, c'est que le premier est mû par un objet *critique*, c'est-à-dire s'efforce de nourrir une *distanciation* chez le spectateur, par des biais variés (refus de stimuler l'identification affective via l'héroïsme, en particulier), alors que le second joue de façon principale sur l'affect (la peur, l'intérêt, le lyrisme, l'identification au(x) héros, etc.) : à la fonction critique du premier s'oppose, au détriment de l'effort de compréhension lucide, la fonction strictement persuasive du second.

LES FILMS DE CRITIQUE SOCIALE

Les films relevant plus largement de la critique sociale sont encore plus divers : ils décrivent ou mettent en scène les discriminations variées, les difficultés, les rapports de force, les sources possibles d'aliénation, etc., qui affectent la vie sociale en général, privée ou publique notamment chez les « minorités ». Par exemple les cinémas gay et lesbien, anti-raciste ou encore féministe, entrent plus aisément dans le champ de la « critique sociale » en ce que les discriminations, les traditions, les ordres moraux y sont questionnés au-delà de la question politique proprement dite. Ainsi un cinéma féministe ou antiraciste, tout en étant *militant*, ne sera pas considéré par principe comme *politique* au sens restreint ci-dessus, sinon lorsqu'il met en scène directement le rôle des pouvoirs d'État dans l'entretien ou la conduite d'une ségrégation de ce type. Ici au-delà de *la* politique, *le* politique tend à s'identifier au *social*, et l'on parle alors à bon droit de cinéma « d'intervention sociale », entre militantisme et critique sociale.

On voit en tout cas que cette typologie n'est pas figée, et que les critères s'entrecroisent : si *La haine* (Kassovitz, 1995) peut relever au sens large de la critique sociale « civique », et au contraire, *États des lieux* ou *Ma C-T va craquer* (Richer, 1995, 1997) du film militant, à la charnière entre les deux, on peut penser à *L'embrasement* (Philippe Triboit, 2006), portant sur les émeutes des banlieues et l'État d'urgence consécutif qui ont eu lieu à l'hiver 2005 en France. Conduit avec les yeux d'un journaliste belge, extérieur, à l'image du cinéma-témoignage à la Rosi, ce film met tout autant l'accent sur le quotidien des banlieues (critique sociale) que sur le pouvoir d'État (explicitement politique), sans pour autant proposer de « solution ».

SOUS-GENRES AUX MARGES DU POLITIQUE

Mais des genres autres, par exemple, flirtent en profondeur avec le politique :

Le cinéma policier, en tant que cinéma du crime, renvoie fort souvent le meurtre, et les pathologies sociales en général, aux causes qui les font naître : il est alors par définition cinéma des *foyers antisociaux du crime*. Par exemple la mise à l'écran par Costa-Gavras en 2005 du roman de Donald Westlake *Le Couperet* (1998) raconte, en première personne, un chômeur de l'industrie américaine de la pâte à papier qui, prêt à tout pour retrouver du travail, se lance dans une opération d'assassinat méthodique de ses rivaux potentiels. La quasi-méditation de forme intimiste du narrateur antihéros livre une version saisissante de la contradiction sociale majeure qu'il expérimente : si les multinationales sont bien *l'ennemi* dans la société capitaliste débridée, elles ne lui apparaissent pourtant pas comme *son problème*. L'ensemble livre ainsi la vérité de la destruction sociale systématique opérée par le capitalisme : à

défaut d'une solidarité des exploités, le meurtre devient la seule « solution » *individuelle* du problème social. La façon dont le roman et le film, construisent ce rapport contradictoire entre l'intimité d'un sujet déclassé, et l'universalité d'un processus socio-économique et historique dévastateur, est particulièrement convaincante : le nettoyage d'un Lüger et la chimie spécialisée de la pâte à papier concourent à une esthétique symbolique, à la charge historique plus que pesante, de la technicisation générale de l'homme constitutive d'une société aliénée, dont ce devenir pathogène du rapport à autrui apparaît comme la contrepartie naturelle.

Le sous-genre sociopolitique de la science-fiction et du cinéma d'horreur, qui mettent en scène, par le biais de contre-utopies, de « dystopies », *la dissolution de l'état social* qui ébranle les certitudes attachées au monde régulé par des lois, et rappelle leur fragilité¹. Par exemple dans *La Nuit des morts vivants* (G. Romero, 1969), après le passage d'une sonde, les morts se réveillent et tuent les vivants. L'ordre social fait place à un véritable état de guerre de tous contre tous, où, derrière le zombie, c'est l'homme qui est le véritable loup pour l'homme. L'ambiguïté de la scène finale est éloquente : une milice d'humains armés « tue » les zombies restants. Cette milice blanche finit par tuer un des seuls survivants de cette nuit sans pareil, un survivant pas comme les autres puisqu'il fut l'un des plus actifs, l'un de ceux ayant été capables de maintenir un semblant de socialité avec ses semblables : or c'est un noir. On ne saura pas si c'est une erreur, ou si la milice blanche décide de nettoyer définitivement les lieux...

1. Cf. E. Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, P.U.F., 2006, chap. 10 : « L'effondrement de l'État de droit ».

Le cinéma pornographique, pensé et pratiqué sous l'angle d'une désubstantialisation des rapports traditionnels aux corps, au sexe, aux normes et symboliques associées (notamment la maternité et la reproduction de l'espèce), etc., apparaît tout autant – la sexualité n'est-elle pas un impensé majeur du politique? –, comme cinéma d'intervention subvertissant les hiérarchies établies, éminemment politique au sens *large* du terme. Certains groupes féministes nord-américains défendent l'industrie pornographique en ce que, tout en faisant de la femme un objet de consommation taillable et corvéable à merci, celle-ci du moins est extraite d'un rapport à la sexualité dominé par l'idéologie chrétienne de la maternité et de la reproduction. Certes cela revient à défendre un type d'aliénation contre un autre. Dans les deux cas, c'est la domination masculine qui est le ressort : mais que celle-ci soit mise à nue comme telle, et délivrée de toute axiologie, semble déjà constituer ici une conquête symbolique.

Notons enfin qu'un film apparemment apolitique peut très bien *jouer* ce caractère a-politique, tout simplement pour échapper à la censure, et mobiliser à cette fin, de façon parabolique, les ressources distancées de la fable.

PREMIÈRE CONTRADICTION. LA POLITIQUE N'EST PAS UN OBJET

Cette cartographie est éclairante, mais à l'image de la définition générique de C. Poirier donnée plus haut, est grevée par un écueil majeur : purement *descriptive* elle oblitère le fait que toute définition de ce qui est politique est par essence *litigieuse*, aussi consensuelle en apparence soit-elle. Corrélativement elle n'inclut pas *le fait même de ce litige comme élément constitutif* du politique et, à l'image de toute définition prétendument objective et neutre du politique, elle est donc nécessai-

rement suspecte. Précisons. Selon J. Rancière, *le politique est une forme de la pratique collective, entendue comme*

constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet¹

Ce fait d'être « posé » ou « regardé » comme commun montre que le réel est bien un sensible « partagé », et cela en deux sens : commun aux hommes, certes, mais surtout structuré, interprété par des normes et des valeurs par essence conflictuelles. Voilà pourquoi le réel comme sensible partagé se confond avec *le politique*. Cette essence *conflictuelle* du politique – c'est-à-dire, on le verra – de l'impératif *démocratique*, contre tous les règnes de la tyrannie et de l'usurpation, est même, disons-le dès maintenant, une des significations majeures que livre le cinéma politique et/ou militant.

En résumé, cette typologie des films politiques *par leur objet* n'épuise pas la dimension politique du cinéma. La raison de fond, c'est que *le politique n'est pas un objet*, c'est un *rapport en devenir*, un ensemble de *pratiques*, et le cinéma tend à se faire l'écho de cela : on peut en ce sens envisager que le cinéma est *par soi politique*. Autrement dit, c'est peut-être *en tant que cinéma même* que sa vocation politique s'accomplit. Gramsci disait bien que « l'art est éducateur en tant qu'art et non en tant qu'éducateur » : n'est-ce pas parce que *comme cinéma*, il serait emblématique *du politique* ?

En résumé, le politique n'étant pas un « objet », il ne saurait être un « contenu » cinématographique : si l'on maintient la distinction dès lors abstraite entre forme et contenu, elle va nécessairement donner lieu à un dépassement.

1. *Politique de la littérature*, op. cit., p. 11.

Les trois chapitres à venir vont peu à peu dessiner les contours possibles de ce dépassement, c'est-à-dire de cette politicité intrinsèque du cinéma. Le trio Medvedkine/Rosi/Watkins, outre qu'il permet de varier les traditions, les aires géographico-culturelles, et les styles créatifs, au-delà et même *par* leurs différences, suggère une orientation commune qui n'est pas seulement celle de l'engagement politique commun. On verra se dessiner une *position conceptuelle* forte, que l'on nommera et analysera en mobilisant les ressources d'une certaine tradition marxiste qui n'eut pas les faveurs du marxisme officiel, notamment les concepts forgés par le « second » Sartre, celui de *Questions de méthode* et *Critique de la raison dialectique*¹, et que pour l'instant, on qualifiera de *réalisme dialectique*, ou *réalisme de l'ambiguïté et de la contradiction*, cette dernière étant l'expérience fondamentale et le nœud de l'ambiguïté : *l'épreuve du possible dans le réel*.

1. J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. I « Théorie des ensembles pratiques », Paris, Gallimard, 1960, t. II, « L'intelligibilité de l'histoire », Paris, Gallimard, 1985 (posthume).

CHAPITRE II

LA CAMÉRA, ARME ET SYMBOLE DE LA PRAXIS MILITANTE : L'AVENTURE MEDVEDKINE

Le cinéma n'est pas une magie. C'est une technique et une science. Une technique née d'une science et mise au service d'une volonté : la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer.

*Classe de lutte, Groupe Medvedkine
Besançon, 1970*

De nombreux films ont profondément marqué l'histoire du cinéma militant en France, dans l'exacte mesure où ceux-ci ont fait corps, au présent ou rétrospectivement, avec des combats et des luttes emblématiques du mouvement ouvrier et étudiant de la fin des trente glorieuses. Ces luttes se sont polarisées autour du mai 1968 français, mais ont systématiquement pris position de façon intrinsèque par rapport aux grandes lignes de fracture du monde entier, en trouvant en elles leur pleine signification : mouvements d'indépendance ou de résistance nationale, de l'Algérie au Vietnam, à Cuba, mouvements entrelacés aux principes de division de la guerre froide et à l'organisation de l'opposition entre le socialisme réalisé et le « monde libre », dont une des traductions tardives, pour cet âge « florissant » du cinéma militant, fut le coup

d'État de Pinochet au Chili¹. *Oser lutter oser vaincre* (1968) de J.-P. Thorn², *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968), jusqu'à *Le Fond de l'air est rouge* (1974, C. Marker), en passant par, du même, *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973), qui met en film pour la première fois la formidable expérience autogestionnaire «des LIP», et tant d'autres, constituent tous de précieux matériaux, de type sociologique et historique, sur ce qu'étaient à l'époque (et sont encore aujourd'hui, malgré les «métamorphoses» ayant affecté depuis «la question sociale», comme *Ressources humaines* (L. Cantet, 2000) en témoigne formidablement), le quotidien de l'ouvrier, les difficultés de l'activisme militant, les rapports difficiles entre les «masses» et leurs «représentants» ou délégués syndicaux, et les formes de leurs combats contre la bourgeoisie³. On a peut-être cependant moins en tête la dimension esthétique, la nature collective de ces productions cinématographiques singulières, et l'esprit protestataire, voire libertaire au-delà de leur fonction politiquement interventionniste, de certaines d'entre elles. Quelques développements sur les «groupes Medvedkine» seront à cet égard tout à fait éclairants⁴.

1. Cf. le monument de Patricio Guzman, *La Bataille du Chili*, 1975.

2. Du même, *Le Dos au mur* porta à l'écran l'imposante grève, au bilan mitigé et amer, qui eut lieu à l'automne 1979 à l'usine Alsthom de St-Ouen..

3. On comparera utilement les mises en scènes respectivement offertes par J.-L. Godard dans *Tout va bien* et M. Karmitz dans *Coup pour coup* des formes de séquestration du patron, et leur réactualisation par les ouvriers d'aujourd'hui au cœur de la «nouvelle» «crise» du Capital.

4. Les ouvrages suivants m'ont servi prioritairement, et j'y renvoie systématiquement : *Le Cinéma militant reprend le travail*, op. cit., B. Pourvali, Chris Marker, Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers (Scérén-CNDRP), 2003, et enfin, outil majeur, *Les Groupes Medvedkine. Le film est une arme*, «Le geste cinématographique», Paris, co-édition Iskra-Éditions Montparnasse, 2006, livret du double DVD éponyme.

D'UNE DOUBLE ORIGINE RUSSE :
LA CAMÉRA-ŒIL ET LE CINÉ-TRAIN

Quelques mots très brefs sur deux cinéastes soviétiques qui ont profondément nourri ce cinéma militant : Dziga Vertov, l'initiateur de la « Caméra-Œil » – façon de filmer et de monter *en vérité* comme si l'image et le mouvement étaient directement perçus par un regard individuel – et Alexandre Medvedkine, inventeur du « ciné-train ». Dès 1932 celui-ci parcourt l'URSS et filme ouvriers, paysans, mineurs aussi, sur leur lieu de travail mais aussi en dehors, et dans la foulée, produit dans son train le film de leur quotidien puis le projette, œuvrant par là à l'édification de la nouvelle Russie. Il tourne en 1934 *Le Bonheur*, grinçante, satirique, hilarante parfois, comédie paysanne qui reprend nombre de saynètes typiques de ce qu'il a filmé auparavant, tout en les esthétisant et les poétisant à l'image d'un chaplinisme socialiste. Vertov fut le nom repris par les groupes nés autour de J.-L. Godard dans les années 1960 : de façon analogue, « Medvedkine » devint celui de groupes d'ouvriers et de cinéastes à partir de 1967. Cette année là, date où Chris Marker entre dans sa période la plus explicitement militante¹, extirpe à la fois ce chef-d'œuvre et ce cinéaste du ventre du stalinisme – il rencontre et se lie d'amitié avec Medvedkine au festival de Leipzig cette même année –, dans le contexte d'une expérience politique, esthétique, et humaine sans précédent : la rencontre fougueuse et à égalité de cinéastes et d'ouvriers dans la production d'une série de

1. Cette période culminera avec *Le Fond de l'air est rouge* en 1974. Marker avait déjà manifesté sa radicalité politique dès le début des années 1950 en tant que co-réalisateur avec Alain Resnais de *Les Statues meurent aussi* en 1953, où, sur la base d'une commande de la revue *Présence Africaine* d'un documentaire sur l'art nègre, ils élevèrent, au prix d'une censure de dix années, l'enquête au niveau d'une farouche dénonciation du colonialisme français.

films traditionnellement qualifiés de « militants », traitant de ce qu'ils vivent, de ce qu'ils condamnent (leurs conditions de travail physiquement, mentalement et culturellement dégradantes dans l'usine Rhodiacéta de Besançon, branche textile du groupe Rhône-Poulenc) comme de ce qu'ils espèrent.

Les groupes Medvedkine 1967-1973

Les groupes issus de cette rencontre prendront le nom de « Groupes Medvedkine », les deux principaux étant celui de Besançon et celui de Sochaux, né cette fois dans l'ombre meurtrière du groupe Peugeot dominant la région. Leur aventure durera jusqu'en 1973-74, date du dernier film *Septembre chilien* (B. Muel et T. Robichet) suscité par le coup d'État de Pinochet au Chili et l'assassinat d'Allende. Cette période voit la naissance, via la Belgique, du collectif de production cinématographique SLON (qui deviendra l'ISKRA¹ en 1974), où, sans argent et sous une censure féroce, ces hommes et femmes issus d'horizons et de contextes sociaux différents, vont produire cette série de films dont la première production en mars 1967, *A bientôt j'espère* (C. Marker et M. Marret) scelle leur engagement commun.

L'idée du film collectif n'est pas neuve : *Loin du Vietnam*, qui date de 1967, venait déjà de marquer les esprits et d'instituer par son existence même l'idée qu'un nouveau rapport des masses ou des collectifs en lutte au cinéma était possible. Mais plus immédiatement encore, c'est la projection en avant-première de ce film le 18 octobre 1967 à Besançon dans le cadre du CCPPO – Centre Culturel Populaire Palente Orchamps, collectif né notamment sous l'influence de

1. Nom d'un journal russe dont Lénine fut un membre actif à la fin du XIX^e siècle, et qui signifie « L'étincelle ».

Pol Cèbe¹, ouvrier militant employé par la Rhodiacéta depuis 1956 et responsable de la bibliothèque du comité d'entreprise² – qui va sceller la présence de Marker à Besançon, appelé dès le début de cette année par le CCPPO pour venir y suivre les importantes grèves qui débute à ce moment là à l'usine – laquelle sera pour la première fois en France depuis 1936 occupée par les ouvriers – alors qu'il est en plein tournage, justement, de *Loin du Vietnam*.

Ce cinéma militant-insurrectionnel est donc politique autant par ses *conditions de production* que par ce qu'il donne à voir et entendre. Les films des groupes Medvedkine sont élaborés en commun et à égalité³ par les ouvriers et les cinéastes : pour tous le film est un outil d'expression, de connaissance, d'information, et de canal de prise de parole de ceux qui ne l'ont jamais. Cristallisant un travail collectif à la recherche de formes nouvelles d'expression et d'engagement, le film représente une force de production émancipée des classiques divisions du travail et des hiérarchies qui vont avec. La force d'un tel cinéma militant *comme pratique* est qu'il se met à la hauteur de la dimension *nécessairement* industrielle du cinéma, pour se réapproprié autant que possible les rapports de production-circulation des produits qui le définissent. L'idée

1. Pol Cèbe apparaît notamment dans *Le Fond de l'air est rouge*.

2. Le CCPPO organisait des projections (dont *Afrique 50* de René Vautier, puis les grands films de Eisenstein), des spectacles, des montages-hommages, par exemple à Prévert, où encore Colette Magny, dont une chanson constitue la bande-son du premier opus de la trilogie « Nouvelle Société » (1969) du groupe de Besançon. Ces films construits autour d'un récit-témoignage individuel mettent en lumière un visage éminemment actuel de cette « nouvelle société » dont la présidence Pompidou avait fait son leitmotiv – films là encore au montage vif, saccadé, agressif, au rythme tendu, témoignant d'une contestation épidermique et d'une détermination radicale à l'égard de cet énième bavardage idéologique.

3. *Loin du Vietnam* a incarné en 1967 cette idée de film collectif.

du film politique *par la pratique de sa production* caractérise donc le cinéma militant comme cinéma *révolutionnaire* en ce qu'il *symbolise, autant qu'il y participe, à la réappropriation par ceux qui travaillent de leur outil de travail et de sa destination.*

FILMER LA RÉPRESSION, FILMER L'ÉMANCIPATION

Trois films, particulièrement représentatifs, méritent l'attention.

A bientôt j'espère (*Groupe Medvedkine Besançon, 1967, 45 minutes*)

Outre qu'il témoigne de ce goût du travail collectif où ceux qui filment et ceux qui sont filmés sont *égaux*, travail collectif entendu dès lors comme *force de production émancipée de la division capitaliste du travail* (et en particulier de la division entre la conception intellectuelle et l'exécution manuelle) ce film illustre la conception selon laquelle tout film peut constituer un outil de d'information et de connaissance sur la condition ouvrière, apte à durer et se diffuser au-delà de l'occasion immédiate fournie par ce et ceux qui sont filmés. Par essence conçus et produits en tant que *forme de participation directe à la lutte*, renouvelant la forme du meeting politique et de la *rencontre*, s'efforçant à la popularisation des luttes, entre création et agit'-prop, ces films défendent bien sûr l'idée d'un art incarnant le politique, puisque par, pour et avec les « masses », d'un art évidemment non pas neutre ou simplement documentaire. De là aussi, simultanément, une réflexion partagée sur le statut du « documentaire » lui-même : à la fois prise sur le vif et *reconstruction*.

Le film est alors pratiqué comme outil *d'expression* directe donnant la parole à ceux qui d'habitude ne l'ont pas, ou au nom desquels on parle tout en entretenant par ce fait leur

dépendance¹ : on est ici à l'opposé d'un cinéma déléguant à un sommet (les responsables de la culture du Parti ou du syndicat, par exemple) l'expression des revendications d'une « base » dès lors *filtrées* par un idiome syndicalo-patronal profondément déconnecté de la viscéralité, de la spontanéité, de l'intransigeance, mais aussi de l'acuité de chacun-e de ces sans-nom qui *font* les luttes, comme ils en produisent la richesse. Cinéma débordant les solides cadres institutionnels du PCF par exemple, d'un esprit libertaire où le peuple dans son anonymat prend la parole, dont la concrétude a pour témoignage le fait que dans ces groupes il n'y avait pas de listes de participants (acteurs, techniciens, etc.), pas de statuts. Bref, venaient ceux qui voulaient venir... Esprit libertaire au sens où, du moins, cette nouvelle façon de produire du cinéma attestait de ce que la forme prise par le mouvement ouvrier dans le PCF et la CGT n'était dès lors plus la seule alternative pensable au capitalisme. L'appréhension de la parole populaire par elle-même, le rejet corrélatif du dogme de l'absolue prédominance du Parti – dans une période où Cuba commence à rompre avec Moscou, où la Révolution Culturelle en Chine et le maoïsme français fissurent très clairement le monolithisme de la direction soviétique – sont parmi les caractéristiques et les acquis majeurs de ces groupes, et plus généralement du cinéma militant à la française au tournant de 1968-1970.

1. Sur cette profonde ambiguïté, pour ne pas dire plus, du philosophe ou de l'intellectuel engagé par rapport à ceux avec ou au nom desquels il s'engage, voir le toujours aussi indispensable *Le Philosophe et ses pauvres*, 1983, Paris, Champ-Flammarion, 2007, de J. Rancière, ainsi que A. Faure, J. Rancière, *La Parole ouvrière. 1830-1851*, Paris, La Fabrique, 2007, qui, avec le même esprit que Marker, laisse la parole à ceux qui ne l'ont jamais sans se substituer à eux d'une façon ou d'une autre.

Enfin, l'une des dimensions et non des moindres qui émerge de ces films et de leurs productions, c'est la revendication-aspiration *culturelle*, au-delà et au travers de la dénonciation des conditions de travail lobotomisantes, du désespoir et de l'atomisation de chacun-e que l'organisation usinière produit. Reconnaître les aliénations, les nommer, les évaluer comme telles, c'est du même mouvement nommer les possibles, initier la riposte, exiger les instruments d'une émancipation qui ne saurait se limiter au plan de l'économie, mais qui passera par la littérature, le théâtre, le cinéma évidemment, dans les usines et ailleurs – la culture devant être désacralisée et appropriée à l'exacte mesure de son importance : « Enfin, comme disait l'autre, plus la classe ouvrière est instruite, moins on peut la gouverner » (R. Ledigherer, *Week-end à Sochaux*, 1971-1972). L'existence même de ces groupes Medvedkine est, est-il besoin de le rappeler, un pied-de-nez, un refus radical de l'ordre bienséant de la Culture.

Classe de lutte (*Groupe Medvedkine Besançon*, 1970, 40 minutes)

Si *A bientôt j'espère* est centré sur l'ouvrier Georges Maurivard (Yoyo), *Classe de lutte* (1968) est lui centré, de façon symptomatique et conforme à ce souhait de s'écarter de toutes les hiérarchies traditionnelles, sur une jeune femme, Suzanne Zedet, militante CGT travaillant à l'usine de montres Yema à Besançon.

Le film parcourt l'avant, le pendant et l'après mai 1968. Elle apparaît, mais furtivement dans *A bientôt j'espère*, silencieuse – ce sont les hommes, de fait, qui parlent, et notamment son mari. Lorsqu'elle explique, dans l'avant mai 1968 du second film, qu'elle voudrait militer mais a peur de ne pas faire du « bon travail », et manque de temps pour cela, elle manifeste qu'elle est encore soumise à sa condition domestique. Mais le

propre de *Classe de lutte*¹ – où Suzanne apprend, fait ses classes – qui est construit autour d'une séquence filmée en mai 1968, est de suivre le fil de l'*appropriation progressive* de cette contradiction qu'elle subissait auparavant, dominée par ce manque de confiance en ses propres capacités, entre sa condition de femme ouvrière confinée dans les travaux domestiques, et les exigences du militantisme. Le générique initial de *Classe de lutte*, marqué par la patte de Joris Ivens, combinant l'hommage visuel à la résistance vietnamienne et à l'union ouvriers-étudiants (par des pancartes) et l'hommage sonore, par un chant de lutte, au peuple espagnol soumis à la dictature franquiste, explicite la signification essentielle du film au travers du drap-pancarte sur lequel est inscrite la définition opératoire et politique du cinéma mise en exergue du présent chapitre. Le film débute réellement en s'attardant, bande son silencieuse, sur le visage fatigué de Suzanne, pas vraiment triste mais un peu perdu. Besançon, ville dont la population a doublé depuis l'après-guerre, suite à l'industrialisation et l'exode rural conjoints, une ville « comme tout le monde » où l'on « s'ennuie le dimanche et où pendant la semaine on travaille », parfois animée par les nouvelles distractions de la classe ouvrière : manèges à sensation dans un parc d'attraction sans âge.

A l'usine Yema, comme dans toute l'industrie horlogère de la région (LIP, Kelton, etc.), les femmes composent la majorité de ceux qui travaillent : les patrons savent bien que les petites mains dociles et habiles des femmes, par ailleurs socialement infériorisées, sont efficaces. Lorsqu'elles portent des banderoles et tentent, comme Suzanne, de créer une

1. Le film reçut en 1969 le Prix de la Fédération Syndicale Mondiale de Leipzig.

section syndicale de la CGT – les syndicats, « guerilleros de la petite aventure » – en suivant les conseils des unions locales, les choses se gâtent : l'organisation de la résistance y est en effet plus difficile, plus lente¹, encore plus soumise au paternalisme patronal qu'ailleurs. Le film déroule une série de scènes montrant le quotidien de cette résistance, avec une scène emblématique qui se rejoue dans chaque lutte : les ouvriers, « discutant » avec les cadres et dirigeants de l'entreprise, se voient répondre un « refus de faire de la politique », une invitation à réfléchir « tous ensemble » aux « difficultés » économiques qu'elle rencontre, sur fond de l'exigence tactique de ne traiter qu'avec des représentants *non syndiqués* des grévistes. Bref, un petit précis de sociologie du militantisme ouvrier dans ce qu'il a de si répandu.

Mais ce film va plus loin. L'alternance entre la voix off masculine, objective et *descriptive* de cette situation sociale et économique, urbaine aussi, dans son évolution historique, et la voix en continu de Suzanne, subjective et *militante* cette fois, introduit un contraste fort entre un discours de ce type sociologique, et le discours humanisé d'une expérience singulière en train d'être vécue. Progressivement dans le film, on voit Suzanne sortir d'elle-même. La séquence autour de laquelle le film est construit est celle où, en mai 1968, Suzanne *se lance* : jouant de l'alternance entre les montages subjectif et objectif du son, la caméra la capte au moment où elle se capte elle-même pour la première fois, prenant publiquement la parole

1. Ainsi énonce-t-elle, alors que la caméra scrute les visages de ses *alter ego*, ce qu'Isabelle Garo nomme dans son récent et percutant ouvrage une « définition en situation » de l'idéologie, c'est-à-dire une vérité en acte : « On dirait que les gens ont peur de comprendre ». Cf. I. Garo, *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2008, Introduction « Chambre noire et perspectives radieuses », p. 16-17.

pour exhorter à l'unité une foule plus ou moins indécise face à un patron déterminé, à la nécessité de continuer *ensemble* une grève débutée *ensemble*. Moment où elle saute le pas, dépassant sa propre peur de l'engagement, ou plus exactement, de toutes les mises en crises individuelles et collectives que celui-ci suppose. Le processus par lequel cette femme *devient femme* est rendu particulièrement sensible lors d'une séquence où, le visage souriant, la voix presque enjouée (contrastant avec la forme de mélancolie ponctuellement accentuée, comme au début), elle témoigne sur cette première prise de parole, sur cette réappropriation de la parole qui est réappropriation de sa condition, passant outre le fait qu'elle n'est pas quelqu'un qui « parle bien ».

Dès lors, elle impose, en parole et en corps, en action comme dans les témoignages plus intimistes, son nouvel espace-temps en bravant les interdits culturels – elle conduit seule sa voiture, elle fume –, montrant que les femmes peuvent lutter à armes égales avec les hommes. Non seulement tous les hommes ont le droit de parler (contre la hiérarchie socio-politique afférente à la délégation), mais les femmes aussi ont tout autant ce droit (contre la hiérarchie socio-culturelle afférente au patriarcat monogame). Plan après plan, on voit donc cette femme se *libérer*, de ses peurs, de ses doutes, et mêmes en partie de son exploitation : les déclassements (baisses de salaire) qu'elle subit à l'usine – sa syndicalisation va de pair avec le fait que d'un coup, évidemment, elle travaille moins bien aux yeux du patron – n'entament pas sa détermination. Si le film dans l'ensemble est dominé par la puissance diffuse du capitalisme triomphant, si l'ensemble communique nettement l'inertie – voire la désillusion (l'avant Mai montre ses hésitations, Mai sa détermination, l'après Mai, le retour des doutes...) – qui caractérise les luttes de masse, au moins met-il

en scène une liberté qui, fût-ce temporairement, à réussi à éclore et à prendre conscience d'elle-même.

Une scène magistrale mérite quelques compléments : au-delà du féminisme d'une part, des revendications socio-économiques de la classe ouvrière d'autre part, le film, comme les autres des groupes Medvedkine, met l'accent sur un élément déjà évoqué : l'aspiration *culturelle* véhiculée par le combat ouvrier, aspiration, élément essentiel, *autonome*. La dignité et le sens de l'honneur transpercent la séquence où la caméra, reculant progressivement de son visage au moment où Suzanne commence, simplement, de parler de la jeune infirme du jardin public de Prévert, de Valéry, de *La Mère* de Gorki, fait apparaître une toile de Picasso sur le mur situé juste derrière elle. Que la découverte et la revendication de la culture soient un élément essentiel de la lutte des classes est une première chose. Que les artistes, poètes et peintres, etc., aient un pouvoir d'expression émancipateur pour l'humanité, et les ouvriers en particulier, en est une seconde. Mais qu'un poème d'Eluard soit aussi important qu'un discours de Georges Séguy, voilà qui va moins de soi dans un contexte de prédominance écrasante de l'ouvriérisme et de l'économisme dans leur version « centraliste démocratique » du PCF et de la CGT : le combat qu'incarne Suzanne sur tous ces différents plans, est aussi, par la bande en quelque sorte, un combat contre les formes unilatérales que prirent alors les lignes tactiques, stratégiques et organisationnelles du Parti.

Le ton sur lequel le film se termine est le même qu'*A bientôt j'espère* : à la fin de ce dernier, Yoyo Maurivard, avec un petit sourire calme et posé, conclut sur « Je veux dire aussi aux patrons que, on les aura, c'est sûr, parce qu'il y a cette solidarité, et qu'eux ne savent pas ce que c'est... On vous aura, c'est force des choses, c'est la nature. A bientôt j'espère ! ». *Classe de lutte*, au terme d'un générique de fin dont la bande

son est celle d'une chanson de lutte accompagnée d'une simple guitare (dont les paroles sont celles de Suzanne elle-même) et qui est constamment associée à l'image entrecoupée de la jeune femme, ouvre enfin sur un « A suivre ». Le chant de lutte initial condensait tous les combats et les résistances du monde, le chant final, celui de la libération de soi qu'une ouvrière a réussi à conquérir : par cette construction, au terme de laquelle l'aspiration universelle se concrétise, se singularise, *s'incarne*, *Classe de lutte* est bien plus *réaliste* que ne l'aurait été la consignation sociologique la plus précise et la plus documentée même, puisqu'il met en balance la totalité des conditions sociales et l'expérience vécue, bref, parce qu'il concentre, comme le disait Lukács, la dialectique entre *la vie*, et *la vie*.

Sochaux 11 juin 1968 (*Groupe Medvedkine Sochaux, 1970, C. Marker, B. Muel, P. Cèbe, 16 minutes*)

Pour la porte qu'on a soudée, Alleluia...
Pour la lutte qu'est engagée, Alleluia,
On ne peut plus abandonner, Alleluia...

Sochaux, 11 juin 1968, 22^e jour de la grève initiée en mai à l'usine Peugeot. L'alleluia ouvrier accompagne une sorte de promenade motorisée quadrillant l'usine-citadelle vide. Puis, une succession de photographies et de cartons sur fond de sons de tirs : des CRS, des ouvriers qui courent, d'abord, puis à terre, matraqués, ensanglantés. Un crescendo s'opère dans les cartons filmés, auquel fait écho un son lancinant grandissant, comme un bourdonnement voire un parasitage de la bande son, aux accents oscillant entre le bruit d'une sirène et le vrombissement de pales d'hélicoptères : « Les forces de police ont reçu l'ordre d'envahir l'usine, et d'en chasser les ouvriers par tous les moyens », ... « On a fait de l'usine un champ de bataille », puis, enfin, « deux morts ». L'image d'extraits d'articles de journaux portant sur ces deux morts s'intercale au

son d'une rafale. Voilà comment débute ce film court et dense qui met en scène la violence immédiate et directe de la répression qui s'est abattue sur les ouvriers l'usine Peugeot de Sochaux, suite à l'intervention militaire des brigades de CRS destinée à en finir avec le blocage de l'accès à l'usine et son occupation. Résultat, donc : 150 blessés et deux morts, les ouvriers Beylot et Blanchet.

Loin de rappeler seulement les faits, c'est le lien entre la répression immédiate et l'exploitation quotidienne, qui est l'objet du film. Peugeot est le poumon ouvrier du territoire de Belfort : « quand Peugeot ouvre les fenêtres et s'enrhume, c'est toute la région qui éternue » énonce la voix off, ce que rappelle d'une autre façon un ouvrier lorsqu'il rappelle qu'être licencié de chez Peugeot pour raison politique, c'est être condamné à ne plus trouver de travail dans la région. Le film construit la vérité de son objet en imposant sa signification essentielle : c'est la même situation politique inhumaine de l'exploitation capitaliste, entretenue par les États dits « démocratiques », qui produit l'attentat quotidien à l'usine ruinant les corps et les esprits, et le crime d'État singulier. Ce film rappelle à quel point Mai 1968 et la période que le joli mois condense, furent le moment historique d'une insurrection violente, notamment dans le combat contre le patronat de la métallurgie qui est l'un des plus puissants et des plus durs de l'époque. Le film donne à voir la mort qui est le destin du système capitaliste : d'un côté subreptice et à petit feu à l'usine, de l'autre sous les balles d'un appareil répressif d'État fonctionnant, comme à l'habitude, comme garde rapprochée des hobereaux du capital. Exploitation, oppression, répression sont ici mises en scène via une articulation volontaire du sens universel et du fait singulier qui mobilise une variété de ressources formelles qui en fait l'un des plus aboutis des films de ces groupes.

Cette combinaison d'images fixes et de photos, concentrées sur une scène (des ouvriers traînant un collègue ensanglanté) ou panoramiques, longs plan-séquences (sur l'avancée des CRS par exemple), écritures sur des cartons (style pancarte), témoignages directs et en gros plans, diversité des registres du discours (l'ouvrier qui répète qu'ils sont « 18000 » à prendre les bus chaque matin, les patrons qui débitent leur laïus habituel, etc.), insupportables sonorités assourdissantes, chants, dialogues, silences, etc. : le tout s'enracine dans un microcosme ville-usine dont les tensions et les déchirements – les contradictions – éclatent aux yeux et à l'oreille du spectateur tant l'ensemble rompt avec toute homogénéité plastique. Les récits individuels de l'émeute qui alternent avec des prises de vues fixes ou en mouvement, sont particulièrement bruyants du long silence qui les précède : les ouvriers, étourdis, sont même hallucinés par cette expérience de CRS qui « tapent sur tout ce qui bouge », femmes, vieillards, et même... sur les voitures ! L'un raconte, simplement, sobrement, comme il raconterait une promenade au bord d'une rivière, comment, après une explosion, il s'est aperçu qu'il avait perdu un pied. Un autre, que les ouvriers, armés de simples canifs contre l'État, n'avaient aucune chance, encore qu'un bon encadrement par les syndicats des jeunes ouvriers aurait pu changer la donne, etc.. Mais cet éclatement plastique est savamment mis au diapason d'un « rif » répétitif (fait de basses et de maracas), littéralement obsédant, qui scande autant la chronologie de l'émeute qui est l'événement ponctuel au cœur du film, que le chronométrage aliénant auquel les ouvriers, gérés en 3x8, sont chaque jour soumis : prendre le bus, pointer, être momifié sur la chaîne de montage, être dans l'impossibilité de manger entre certaines demi-journées trop rapprochées... « Pendant 10 ans j'ai fait ça. Et il y en a 18000 qui le font chez Peugeot. Il y en a 18000 qui le font

tous les jours. Il y en a 18000 » répète un vieil ouvrier, en une alternance de gros plans sur son témoignage, et de plans larges sur la succession indéfinie des bus emplis de laborieuses fournis.

Le film se termine logiquement sur la *vérité* de l'événement : l'oraison funèbre de Pierre Beylot, au son des larmes, de la peine et du sang versé dans la guerre des classes. Via l'articulation de la répétition et de l'éclatement, dans le son et dans l'image, le film met en résonance là encore le caractère systémique de la lutte des classes, et la dimension événementielle du « fait divers » dont il parle, mutuellement élevés, l'un *par* l'autre, à la totalité concrète. En résumé, par la pratique collective comme par le montage formel, le film livre la concrétude singulière de l'universel qui est son horizon, et arrive à faire surgir, en esthétisant formellement et reliant entre eux une série de faits qui sont le matériau initial du film, une « forme cinématographique du politique » tout à fait inédite.

Courte remarque sur l'empreinte de Chris Marker

L'empreinte de Chris Marker – pseudonyme de Christian-François Bouche-Villeneuve, né en 1921 – reste importante dans ces films, même si, ainsi qu'il le reconnaît lui-même, il a alors appris et compris *contre lui-même* à cette occasion qu'« on ne sait jamais ce qu'on filme », et que le cinéaste le plus aguerri ne peut pas être le maître absolu de la pellicule. S'il intervient dans le mouvement français de renouvellement du documentaire dans l'après-guerre, avec notamment, on l'a évoqué, *Les Statues meurent aussi*, par la suite avec la pratique de la « caméra subjective », portée à l'épaule, qui se montre comme telle à l'écran et se neutralise objectivement comme subjective et devient donc porteuse d'une possible vérité partagée, son passage à la fiction proprement dite avec *La*

Jetée en 1962 (mixte d'onirisme, de jeu sur la mémoire et l'anticipation autour de la mort et d'un amour perdu, et de photo-roman sur fond d'apocalypse nucléaire et d'expérimentation humaine¹) lui permettent d'innover en matière de techniques de montage et de plastique formelle. L'expérience des groupes Medvedkine par surcroît, outre la dimension essentiellement militante, vont l'amener, dans la foulée du coup d'État au Chili de 1973, à ce film mémorable qu'est *Le Fond de l'air est rouge*.

Mélangeant images de fiction, extraites des actualités officielles ou des chaînes publiques, combinant le rappel « objectif » des faits – dimension « documentaire – et le rôle constitutif des interventions subjectives, sous la forme de témoignage filmés ou de voix off, de ceux qui ont vécu ou subi ces faits – sans parler de fiction, ce qui serait excessif, il y a là une dimension plus fictionnelle –, le film raconte l'histoire d'un siècle par l'intermédiaire des commentaires de ceux et celles qui l'ont, à leur humble niveau, faite. Et lorsqu'il filme un caniveau du 5^e arrondissement qui se remplit petit à petit, c'est bien la nuit des barricades (du 10 au 11 mai 1968, rue Gay-Lussac) qu'il filme, avec sa violence grandissante et son odeur de guerre civile, la traque sauvage des étudiants par les CRS, pour conclure la reconstruction sur le « On dirait qu'une révolution est passée par là » d'un chroniqueur radio, intervention qui conclut d'ailleurs la série d'extraits radiophoniques qui seule a établi le lien chronologique entre les faits depuis le début de la séquence.

1. Marker inventait là le dispositif de projection-téléportation d'un individu dans un autre espace-temps, qui deviendra le « bioport », essentiel par exemple dans la trilogie *Matrix*, mais constitutif dès les années 1980 des procédés biotechnologiques – c'est-à-dire des ressorts narratifs – mis en œuvre dans le *cyberpunk*.

Le terme qui précède de « reconstruction » est évidemment volontaire : ce documentaire n'est pas une *mimésis* des événements, il en est la saisie signifiante, sélectionnant et organisant les éléments pertinents pour accéder à ce sens – celui d'une insurrection. De la même façon, comme y insiste à juste titre J. Rancière¹, *Le Tombeau d'Alexandre* que Marker réalise en 1990 sur Alexandre Medvedkine et son siècle, dans la mesure où il porte *sur l'un par l'autre*, est bien de la même façon une mémoire reconstruite, et donc une *seconde vie* de son « objet », et non pas la restitution simple de son événement-avènement.

Francesco Rosi s'est pleinement saisi, depuis le début de son œuvre, de cette dimension de *reconstruction* afin de faire exister cinématographiquement le politique : mais cette fois, c'est essentiellement par un certain type de fiction, qu'il va réaliser de façon emblématique cette vocation « documentaire » du cinéma politique. Le chapitre suivant lui est donc logiquement consacré.

1. Cf. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 201 sq.

CHAPITRE III

FRANCESCO ROSI : L'ÉPISTÉMOLOGIE MULTIFORME DU FILM-ENQUÊTE

Faisant ses débuts à la radio et au théâtre, révélé dans les années 1960 comme Pasolini, Rosi fut d'abord, dans les années 1940 et 1950 assistant de Visconti, d'Antonioni et de De Sica. Il appartient ainsi à la génération directement héritière du néo-réalisme : des décors naturels aux mélanges de comédiens professionnels et non professionnels, il poursuit la tradition en cherchant à produire, contre toute mythification, un certain type de vérité en montrant moins des acteurs que des hommes rencontrant une réalité physique et morale dans des situations historiques traitées par des voies assez crues et même agressives, comme chez Rossellini qui l'a fort impressionné. Cette influence croise chez lui la marque profonde que lui ont imprimé les grands films noirs du polar américain, le souvenir des grandes visions socio-culturelles du cinéma libéral américain (comme celui d'Elia Kazan), et enfin, élément tout à fait déterminant, le destin de l'Italie du sud auquel il est viscéralement attaché – il est napolitain – et notamment de la Sicile, avec la misère, la pauvreté dominante qui les caractérisent – préoccupation pour la polarisation

Nord-Sud qui était déjà la « question méridionale » de Gramsci.

La spécificité de l'Italie du sud, c'est que le petit peuple y est bien moins organisé et socialisé que dans les grandes usines du nord, c'est-à-dire qu'il y est avant tout *lumpen-proletariat* hétérogène en milieu urbain, petite paysannerie misérable en campagne : petit peuple, du fait de cette misère et de son atomisation politique, qui est d'autant plus ouvert et perméable à l'illégalisme des techniques de débrouille qui sont emblématiques de l'éventail varié des pratiques liés au banditisme de ce qui deviendra, après la seconde guerre mondiale, la structure mafieuse moderne¹.

La nouveauté du néo-réalisme tient à l'exigence d'exposer les faits avec leurs tenants et aboutissants² : Rosi va accentuer l'analyse des conditions de la *mise en forme du fait* qui ne livre jamais son sens de lui-même. Il reprend donc le flambeau :

Il m'a... semblé que ce serait une fuite devant mes responsabilités que de ne pas continuer cette tradition précisément maintenant où l'on a plus besoin d'une tentative de discours clair que de métaphore et surtout parce que la réalité a toujours constitué la matière d'enquête de mes films et le réalisme mon style³.

Également soucieux de montrer la rue, la pauvreté, la misère, il veut aussi montrer le dessous des cartes. Dans *Main basse sur la ville* (1963) par exemple, le taudis qui s'effondre à

1. Cf. J. A. Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, Paris, Cerf, 1976, p. 152 sq..

2. F. Rosi, « Ma façon de faire du cinéma. Regard sur mes films », conférence de 1995 à l'Université de Padoue, dans *Études cinématographiques*, n° 66 « Francesco Rosi », n° coordonné par J. A. Gili, 2001, p. 7.

3. « Il mio Sciascia », in *Paese sera* (Rome), 1976, cité en J. A. Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, op. cit., p. 116.

Naples dans la Via St Andrea est le dual de la salle du conseil municipal et de ses coulisses qui décide du plan d'urbanisme : Rosi veut allier les deux points de vue. Son « réalisme » ne tient pas tant à la volonté de montrer la pauvreté des classes laborieuses et de s'en tenir à la rue. Pour lui, à l'image de Lukács, être réaliste, c'est saisir le caractère global d'une réalité, y compris celle des puissants : *réalisme rime avec totalité*, et embrasser le réel dans toutes ses contradictions sans se limiter au détail d'une part, ni à la forme de la fresque-tableau dont *Païsa* (Rossellini, 1946) est l'emblème d'autre part, exige pour lui l'analyse « dialectique » où toute séquence ne prend sens que par rapport au « *puzzle* »¹ dans lequel elle s'inscrit, la reconstruction du puzzle étant à la fois la matière, l'objet, et le *point de fuite* du film. Et c'est parce qu'il tente cette appréhension globale du phénomène du pouvoir sous l'angle de la structure mafieuse de l'Italie d'après-guerre, en explorant les mécanismes juridiques, policiers, politique, et notamment les interactions entre pouvoirs légaux et illégaux, que pour Rosi « Le cinéma est Histoire »² et non « L'Histoire ».

La filmographie de Rosi, encore mal diffusée et trop peu reconnue en France, peut être découpée grossièrement en trois étapes.

1958-1959. Ses deux premiers films *Le Défi* (1958) et *I Magliari* (1959) tendent à mixer l'histoire romanesque, l'histoire d'amour (dans *I Magliari* elle advient entre un émigré italien, sans le sou et esseulé, qui va rencontrer par hasard une petite bande d'escrocs, et une ancienne prostituée

1. M. Ciment, *Le Dossier Rosi*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1976 (éd. revue et augmentée), p. 31

2. F. Rosi, « Ma façon de faire du cinéma. Regard sur mes films », *op. cit.*, p. 8. Voir aussi Jean A. Gili (éd.), *Etudes cinématographiques* n° 33 (82-83), « Fascisme et résistance dans le cinéma italien (1922-1968), 1970.

dorénavant mariée à un riche bourgeois, qu'elle utilise pour tirer un certain nombre de ficelles dans le milieu des trafics illégaux) et la fresque sociale. Dans *I Magliari* ces napolitains exilés en Allemagne survivent d'escroqueries à la vente d'étoffes coûteuses mais en réalité de très mauvaise qualité – l'exil étant est un contexte historique spécifique, la toile de fond, mais n'est pas l'objet du film, qui est la façon dont ces déracinés finissent par s'adapter aux structures de la Camorra. Mais la violence sociale et politique des rapports de pouvoir mis en scène est encore limitée.

1961-1976. Très vite il va abandonner le côté romanesque, qui va de pair avec cette relative sérénité (le traître Totonno de *I Magliari* est juste banni, pas exécuté), où pointe une certaine attention à la psychologie des personnages : la séquence qui va de *Salvatore Giuliano* (1961) à *Cadavres exquis* (1976) en passant par *Main basse sur la ville* (1963), *Lucky Luciano* (1973), *L'Affaire Mattei* (1972), ou *Les hommes contre* (1970), est dominée par une dépsychologisation radicale et un cinéma totalisant centré sur la violence sociale.

Après 1979. De *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (1979) à *La trêve* (1997) tiré d'un livre de Primo Levi, en passant par l'adaptation de *Carmen* en 1983, il va se focaliser plus sur la sphère privée : non pas en changeant de thématique, mais en la regardant cette fois de ce point de vue local, microcosmique qui, auparavant, n'était que *l'occasion d'une investigation sur le « macrocosme » socio-historique*. Le microcosme ici n'est pas renvoyé au monde, il est dilaté jusqu'à prendre sa dimension universelle : il est « totalisé » – très exactement comme la vie d'Emma Bovary chez Flaubert, selon Sartre dans *L'Idiot de la famille*¹, totalise la petite-bourgeoisie provinciale d'une

1. Voir notamment, t. 3, l'annexe « Notes sur *Madame Bovary* », p. 661 sq.

France du milieu du XIX^e dominée par la haine de l'homme et par l'enfer de la névrose individuelle et historique qu'elle structure.

LES OMBRES DU POUVOIR

Le thème récurrent de toute l'œuvre de Rosi, c'est celui du pouvoir, de ses mécanismes et de ses dégénérescences, à mi-chemin entre *le* politique (le partage des sphères d'influence organisant la vie publique) et *la* politique (le rapport gouvernant/gouverné et l'insertion du citoyen dans un système qui le dépasse). L'idée clé est que tout pouvoir qui n'est pas organisé par des structures démocratiques est fragile, et doit donc se renforcer : et ce renforcement, à l'image du tyran de Platon, ne pourra jamais être satisfait. D'où la « dégénérescence du pacte social »¹ qui s'ensuit – comme l'avait bien vu Machiavel, les Grands en veulent et en voudront, en matière de richesse comme de sécurité, toujours plus. Dégénérescence mortifère : un des aspects récurrents du cinéma de Rosi, c'est qu'il est un cinéma de la mort. Toucher au pouvoir, c'est mettre un pied dans la tombe d'une façon ou d'une autre. L'interprétation de ce que tout commence et finit par des morts chez Rosi, au-delà du fait des morts violentes (assassinats politiques incarnant essentiellement la figure la plus nette de la pathologie du pouvoir) est essentielle par rapport à la nature de l'engagement de Rosi.

Quatre films de la seconde période sont particulièrement représentatifs de cette vision.

Salvatore Giuliano (1961) débute par la mort du personnage central en 1950 dont on ne verra jamais le visage,

1. F. Rosi, « Ma façon de faire du cinéma. Regard sur mes films », *op. cit.*, p. 14.

Salvatore Giuliano : le film porte d'abord sur le mystère de son assassinat. Le contexte est celui du séparatisme sicilien d'après-guerre qui donna lieu à une alliance entre un bandit (le jeune et charismatique Giuliano), sa bande et les politiques locaux. Très vite, la dimension politique du séparatisme initial disparaît au profit, sur fond de misère paysanne, des diverses sources de conflictualités violentes qui témoignent des connexions nombreuses, douteuses et invisibles entre les différentes formes de pouvoir locaux (politique, policier, militaire, maffieux, etc.). Ces relations mystérieuses sont indiquées par le mystère sicilien fondateur de l'après-guerre : le massacre de paysans et de communistes lors d'une fête paisible du 1^{er} mai en 1947 aux abords d'un petit village, Portella della Ginestra. Le film est donc une double-enquête, dont la dernière partie pointera les connexions au cours du procès des acteurs de ce massacre.

Main basse sur la ville (1963) se déroule à Naples. Le film débute sur l'effondrement d'un taudis : plusieurs morts dans le petit peuple. L'effondrement est dû à des fissures produites par la résonance de travaux de construction proches qui travaillent le sol de la vieille ville qui est déjà un gruyère. Qui est responsable ? Comment éviter que le drame ne se reproduise ? Comment la municipalité gère-t-elle les travaux des promoteurs immobiliers qui défigurent la ville ? Le film déroule implacablement le mécanisme des alliances des milieux d'affaires et des politiques au pouvoir (communistes exclus) à l'origine du drame.

Lucky Luciano (1973) est une enquête sur le trajet du célèbre maffioso américain et napolitain, et débute par sa libération en 1946 sur décision de celui même qui l'avait fait incarcérer 9 ans plus tôt pour proxénétisme pour une peine de 50 ans.

Cadavres exquis (1976), quant à lui accentue la dimension labyrinthique de la quête de vérité jusqu'au vertige. Situé dans un pays presque imaginaire (c'est l'Italie, mais ça pourrait être le Chili, etc.), une enquête de police est menée sur une série de meurtres de magistrats, et aboutit à la découverte d'un complot fascisant en cours. Ici l'enquête devient enquête de politique-fiction : la dystopie accentue les traits pathologiques de la collusion des pouvoirs légaux et illégaux, pour montrer qu'il n'y a plus de distinction entre les deux, et donc pas simplement collusion : l'armateur, le militaire, le politicien, le magistrat, tous se fondent en une même figure de l'homme-pouvoir incarnant une super-mafia au devenir pathologique.

D'une double ambiguïté au principe de l'enquête « à la Rosi »

Ces films sont typiquement des films-enquêtes de facture variées selon leurs objets, mais gouvernés par les mêmes principes : ordonnés à la complexité du et de la politique, ils s'adaptent à leurs diverses *ambiguïtés*, *c'est-à-dire au fait qu'ils sont parfois affectés d'une indétermination, d'une impossibilité ou incapacité de « déterminer » de façon univoque et certaine ce qui se trame en eux*. Rosi n'a de cesse de rappeler que cet effet d'ambiguïté, révélateur de l'existence d'une indétermination, opère à deux niveaux :

I. Niveau socio-historique. Niveau le plus immédiat, c'est celui de l'ambiguïté du pouvoir, de la criminalité d'État, ou de la collusion entre pouvoirs légaux et illégaux qui ne sont pas en concurrence, mais en secrète et absolue connivence : ce qui, rappelons-le, ne se disait pas d'évidence dans les années 1960.

II. Niveau « ontologique ». Au-delà des faits, événements et situations socio-historiques mis en scène, on touche ici à l'ambiguïté du politique lui-même, en tant que réalité partagée et plurivoque. L'ambiguïté ici est à entendre au sens d'une

indétermination *fondatrice*, c'est-à-dire au sens où la vérité à l'endroit du politique est toujours fuyante, et ne saurait être pleinement capturée par un ordre de connaissance méthodique.

Pour Rosi, ces deux plans n'en font qu'un, distinction que l'on pourrait formuler comme suit : le premier serait celui de *la* politique, celui de *l'objet*, du matériau, bref ce sur quoi porte immédiatement et explicitement le film, le second celui *du* politique, qui serait celui de l'énigme ontologique dont le premier niveau serait en quelque sorte l'antichambre. On va s'appesantir en détail un peu plus bas sur cette distinction essentielle. Pour l'instant, précisons simplement comment Rosi la présente. Dans la mesure où l'on ne comprend une situation locale ou individuelle, un événement d'ampleur qu'à la condition de l'insérer dans un réseau de causalités plurielles (économique, idéologique, politique, culturelle, géographique, etc.), où tout conflit est à reconduire à des situations de luttes de classes et d'intérêts, Rosi s'efforce systématiquement à la rigueur et à l'exactitude dans les reconstitutions touchant le premier plan.

Pourtant, son cinéma ainsi « documenté » n'est pas un cinéma « documentaire », son cinéma « engagé » n'est pas un cinéma « militant » au sens où il partirait de faits remis en contexte pour véhiculer une position politique *stricto sensu* ou mener une lutte déterminée : au contraire, son « militantisme » va constituer à produire méthodiquement et presque paradoxalement une fausse clarté faisant écho à l'indétermination fondatrice du politique qui est pour lui une dimension essentielle de la réalité humaine. Si son objet est de mettre à nu les mécanismes du pouvoir, sans jamais pour autant proposer de solution ou de voie précise pour l'émancipation, ni pour véhiculer en pleine adhésion et avec un manichéisme certain une idéologie donnée (comme dans le cinéma de propagande),

la seule « solution » qu'il suggère clairement, c'est, sur la base de la reconstitution de cette indétermination foncière, la prise en main lucide, informée, par tout citoyen, de son destin dans et par l'effort pour faire triompher le bien commun. Son cinéma est dès lors tout sauf un cinéma d'édification : essentiellement pessimiste, il se contente d'essayer de *dire le politique dans et par le fait du pouvoir, pour dire comment le réel opère* dans ses lumières et dans ses ombres.

RECONSTRUIRE LES AMBIGUITÉS DE L'HISTOIRE

Au premier abord, ainsi que le note M. Ciment, conformément à l'exigence de Lukács présentée au chapitre I, chez Rosi « la subjectivité de l'auteur touche à l'essence même de la réalité sociale et historique »¹. Voulant exprimer le général par le particulier sans jamais laisser l'un au profit de l'autre, c'est-à-dire contre l'abstraction formaliste d'un côté, contre la simple certitude sensible, la naturalité d'un vécu émietté de l'autre, Rosi s'attache selon M. Ciment à produire en permanence la synthèse méthodique du « phénomène » et de la « réflexion », dont l'unité organique, comme unité de l'immédiat et du médiat, est assurée par l'orientation épistémologique spécifique du montage, celui-ci étant le vecteur de « l'Idée » du film, comme l'alliance fréquente entre large focale et plan de détail, et du zoom qui n'a pas tant une fonction spatiale que conceptuelle (du global au local, du singulier à l'universel) en témoigne – l'usage du zoom au niveau spatial étant analogue, on y reviendra ci-dessous, à l'usage du flashback au niveau temporel.

Mais le réalisme de Rosi est plus complexe que cette caractérisation lukácsienne ne le suggère. En effet, plus qu'à

1. M. Ciment, *Le Dossier Rosi*, op. cit., p. 27 sq.

Lukács et à sa catégorie névralgique de *totalité*, c'est la catégorie de *totalisation* telle que Sartre la conceptualise dans la *Critique de la raison dialectique* qui est la plus pertinente ici.

SECONDE CONTRADICTION. DE LA TOTALITÉ À LA TOTALISATION

L'existence d'indéterminations, de zone d'ombres dans l'objet que le film politique se donne tient d'abord au fait que les rapports de force considérés sont ouverts, qu'ils sont en devenir, bref que l'histoire est en cours. Que le politique soit un devenir *en question* doit être, pour Rosi, pris en compte dans et par le film, et c'est pour cela que la « totalité » doit être laissée au profit de la « totalisation ». En effet, cette mise en question du politique indique que le concept de réel *entre en contradiction avec lui-même*, puisque, sous la forme d'une histoire qui est en cours et dont l'issue n'est pas écrite d'avance, il se « politise » et devient lui-même litige.

L'œuvre, dès lors, ne peut que s'efforcer de suivre le mouvement de cette contradiction, en partant du singulier (le fait, la situation, le détail), qui est à la fois le plus immédiatement perceptible et le plus *abstrait* – même s'il enveloppe déjà en lui, virtuellement (dialectiquement) l'universalité, il ne livre pas tel quel ce sens qui l'anime. « Abstrait » est à entendre au sens d'abstrait *de* l'ensemble des autres singularités et de l'ensemble dynamique des relations qu'ils entretiennent, c'est-à-dire incomplet, de détail : le vrai, c'est le tout ressaisi dans le mouvement concret qui fait de lui un résultat en acte et ouvert. L'intention de vérité du cinéma, à l'image du procès de connaissance mis en œuvre dans le *Capital* par Marx, implique d'aller *de l'abstrait au concret*, le concret n'étant véritable-

ment concret, et connaissable comme tel, que comme unité pratique d'une multiplicité de déterminations¹. Mais comme ce concret est mouvement contradictoire et auto-politisation, il n'est pas objectivement représentable : l'opération totalisante, ce passage méthodique au concret, se heurte donc à cette contradiction du réel à l'œuvre, qui s'exprime ou s'atteste, dit-on ici, selon les deux types d'indétermination distingués plus haut : l'indétermination *épistémologique* qu'elle suscite, et l'indétermination *ontologique* qu'elle cristallise, et qui est la contradiction en acte entre ce que l'on a l'habitude de nommer le « réel » (ce qui est avéré) et le « possible » (qui ne l'est pas).

A cheval sur les deux types d'indétermination selon la séquence objet-énigme ainsi qu'on la proposé ci-dessus, Rosi produit donc des *totalisations* qui ont affaire à une réalité pleine de trous, ouverte, incomplète. Voilà pourquoi la plupart de ses films sont des films du *silence* : seul (ou presque) *Main basse sur la ville* est une œuvre de la parole, mais d'une parole qui est inféodée à des positions de classes, et donc dont le silence est la seule vérité. Ainsi, si le réel c'est la totalité sociale, historique, matérielle et idéelle en devenir, on ne saurait en faire une totalité close à moins de considérer que l'histoire est déjà écrite, prédéterminée par une puissance d'une façon ou d'une autre transcendante. Le réel est toujours aussi un *espace de possibles*, un espace donc recelant une foncière *contingence*, celle, par exemple, qui fait qu'il est bien difficile d'anticiper quand et comment une révolte va éclater et durer dans l'histoire, quand et comment une révolte va ...

1. Cf. K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858 « Grundrisse »*, Paris, Éditions Sociales, 1980, 2 tomes, ici t. 1, chap. I-3, « La méthode de l'économie politique ».

vaincre ou se perdre¹. Le cinéma trouve sa place déterminante ici : le film politique n'est plus tant politique par ses contenus ou ses messages, que parce qu'il met en évidence et produit, c'est-à-dire met en scène, comme Watkins on le verra, ce *litige* du politique, c'est-à-dire la contradiction nécessairement située dans le temps et dans l'espace, entre l'avéré et le possible.

Il ne faut donc pas rechercher nécessairement *hors du cinéma*, par l'objet extérieur qu'il se donnerait, ce qui fait sa politicalité, et il convient de préciser quelque peu comment le film peut accomplir pleinement cette « politicalité ». Au premier abord donc, l'on semble rejoindre Lukács : le film est totalisation parce qu'il coproduit une forme et son contenu et ce faisant universalise le singulier. Mais il est et ne peut être qu'un « *universel singulier* » selon le concept de Sartre², *c'est-à-dire l'universel en acte toujours supporté et incarné par une irréductible situation dont il ne peut être hypostasié, et qui trouve en elle sa limite.*

De la totalisation au principe allégorique

Le film doit alors organiser, au sein même de cette opération, et c'est là la grande différence avec Lukács, l'expression de l'indétermination dans sa double dimension épistémique et ontologique. Voilà pourquoi le mouvement d'universalisation, qui est le contenu *complet, effectif*, du film, repose essentiellement sur sa construction formelle, et sur ce

1. Certes l'*imprévisibilité* de l'histoire (l'impossibilité de cette « anticipation ») n'est pas synonyme de son *indétermination*, rigoureusement parlant. L'histoire peut être imprévisible dans ses ruptures *événementielles*, tout en étant déterminée dans ses lois *tendancielles*. On reviendra de façon conséquente sur cette distinction en d'autres lieux.

2. Cf. « L'universel singulier », *Situations philosophiques*, 1972, Paris, Gallimard, 1990, *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, t. 1, Introduction, et t. 3, p 33.

que celle-ci, au-delà et contre l'exigence de « représentation », arrive à *indiquer comme sens*, c'est-à-dire à *allégoriser*. De simple technique stylistique ou méthode, *l'allégorie* devient l'essence ou plutôt le principe même du film. Ainsi que le résume Fredric Jameson,

le récit ne peut que rester allégorique, puisque l'objet qu'il tente de représenter – la totalité sociale – n'est pas une entité que l'on pourrait faire se matérialiser sous les yeux du spectateur.¹

L'irreprésentabilité de la totalité sociale tient au fait que ce n'est pas une entité matérialisable, ou plus simplement encore, n'est pas une entité tout court : c'est un devenir. Voilà pourquoi parler de « totalisation » plutôt que de « totalité » est essentiel : tenter d'instituer le sens profond du réel, c'est nécessairement garder à l'esprit qu'il est une totalité *ouverte*, aux multiples points de fuite et indéterminations. Si l'effet de vérité du film tient à cette totalisation, le résultat est toujours une « totalité détotalisée » (Sartre²), totalité traversée par des mouvements qui la défont, faite de lignes de fuites et de traversée d'irrépressibles possibles. En résumé, *l'idée même de totalité pleine et entière, close et transparente à elle-même, est l'illusion métaphysique et artistique par excellence*.

Notons enfin que l'usage proposé ici de ce concept de totalisation fait directement écho à la grande thèse que Brecht oppose à Lukács en 1938 (Lukács condamnait le « formalisme » des expressionnistes, Brecht lui renvoyait l'accusation), selon laquelle

1. F. Jameson, *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, p. 80.

2. Cf. *Questions de méthode*, op. cit., p. 67, et *L'idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 22.

Faire du réalisme une question de forme, le lier à une forme, à une seule et à une vieille, c'est le stériliser. Faire une littérature réaliste n'est pas une affaire de forme. Jetons par-dessus bord toutes les formes qui nous empêchent de révéler en pleine lumière la causalité sociale, il faut s'en débarrasser ; et à nous toutes les formes qui nous aident à le faire.¹

Quel est le fondement du rapprochement avec la totalisation ? Il faut un art qui soit en prise avec son temps : or cette prise, ce n'est pas un état, c'est une conquête, c'est une histoire, un devenir, donc une *ouverture* aussi au non-établi, au non-déterminable, au contingent, bref au possible. Comme Brecht le résume dans *Popularité et réalisme* :

Nous ne devons pas déduire le réalisme par extraction de certaines œuvres existantes, nous emploierons au contraire, pour mettre la réalité sous forme maîtrisable entre les mains des hommes, tous les procédés, les anciens et les nouveaux, les éprouvés et les inédits, ceux empruntés à l'art et ceux qui proviennent d'ailleurs².

C'est en ce sens que Peter Watkins est un grand brechtien, comme le chapitre suivant le montrera. Pour l'instant, revenons à Francesco Rosi dont les films offrent, conformément au leitmotiv brechtien, une diversité de traitements formels de cette totalisation et du principe allégorique qui fait corps avec elle.

L'indétermination mise en scène

Dans *Salvatore Giuliano*, la collusion globale entre propriétaires terriens, instances de décision politique, « bandits, police, *carabinieri* » formant « trinité » a bien pour effet à la

1. Cité par J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme*, op. cit., p. 102.

2. *Ibid.*, p. 133.

fois le désordre violent de la Sicile d'après-guerre, et le maintien du double mystère : 1) la mort même de Giuliano en 1950 (en fait vraisemblablement trahi par son second), 2) le massacre de communistes et de paysans du 1^{er} mai 1947 à Portella della Ginestra, vraisemblablement commandité par Giuliano, que l'on ne comprend pas puisque ce sont les mêmes qui massacrent et sont massacrés (situation qui n'est pas nouvelle au demeurant). Mystères qui hantent les journalistes et Rosi lui-même, et qui sourdent au procès du massacre, où l'accusé principal (le second de Giuliano) explique la collusion des pouvoirs et jure qu'il dira tout au procès de l'assassinat de Giuliano dont il s'accuse – raison pour laquelle il est lui-même empoisonné en prison. Enfin la dernière scène du film, situé en 1960, voit le meurtre du vieux mafioso qui était le seul intermédiaire informé des conditions du traquenard tendu à Giuliano en 1950. La main qui tue n'est jamais visible, on ne la connaîtra jamais.

Dans *Lucky Luciano*, on entrevoit à peine comment Luciano, qui à peu près dans tout le film apparaît comme un retraité respectable un peu fatigué, peut gérer et diriger, de Naples, le trafic de drogue aux États-Unis, et y faire exécuter les traîtres. Libéré en 1946 pour services rendu aux USA en temps de guerre par le même procureur Dewey (gouverneur de l'État de New York) qui l'avait incarcéré pour proxénétisme 9 ans plus tôt en 1936 à une peine de 50 ans, ce par quoi débute le film, nous plongeant d'emblée dans une perplexité des plus grandes : comment et pourquoi l'ennemi public n°1 peut-il être libéré ainsi ? C'est cette interrogation qui a miné pendant des années l'agent du Narcotic Bureau C. Siragusa (qui joue son propre rôle dans le film), surtout lorsque celui-ci pointe et démontre que Dewey est aussi corrompu que Luciano et utilise des méthodes semblables.

Cadavres exquis (1976)

Dans *Cadavres Exquis* c'est encore plus frappant : c'est une dystopie dans un pays quasi imaginaire ; la découverte progressive du complot par le policier Rogas se fait sous le sceau d'un labyrinthe et d'un jeu de miroirs dont on ne sort pas. Le début du film est magistral : dans une crypte, un procureur, le procureur Varga (Charles Vanel), parle à des momies, à des morts pour qu'ils lui confient leurs secrets. Au sortir de la crypte il est abattu, premier d'une série de magistrats successivement assassinés, victimes qui apparaissent très vite lors de l'enquête menée par l'inspecteur Rogas (Lino Ventura) comme des hommes puissants et corrompus : on se prend d'abord à imaginer une vendetta contre le pouvoir pourtant légal qu'ils incarnent. Et c'est bien cela que d'autres magistrats, où des figures dominantes de l'État (dont le chef de la police) vont progressivement marteler.

Or Rogas découvre assez vite que le meurtrier présumé est quelqu'un qui se venge *personnellement, et non socialement*, des magistrats qui l'ont injustement condamné : Rogas met donc en évidence une injustice subie, et une vendetta personnelle, qui ne correspond pas à une vendetta sociale de type « terroriste ». En même temps ce à quoi assiste peu à peu Rogas, c'est à l'instrumentalisation politique à laquelle le sommet de l'État procède avec ces meurtres : les morts deviennent des martyrs victimes de la dégénérescence terroriste des groupuscules d'extrême-gauche, situation justifiant une politique répressive et une législation d'exception, politique générale objet d'une justification ultra-réactionnaire que le président de la cour suprême Riches (Max von Sidow) donne à Rogas, lors de leur unique rencontre qui est un passage exceptionnel du film : Riches y défend, avec fougue et style, la militarisation totale de la société civile et de la justice, arguant de la guerre à l'œuvre contre des terroristes dont les ancêtres

sont les Lumières. En réalité, Rogas découvre que ces meurtres et cette idéologie réactionnaire préparent le terrain à un coup d'État de type fasciste : dès lors, les meurtres apparaissent comme une stratégie préparatoire du complot, puisqu'ils vont *justifier* le coup d'État et la militarisation de la société au motif de l'ordre et de la sécurité. L'inférence que le spectateur est logiquement poussé à tirer est alors la suivante : la vengeance *personnelle* du meurtrier est instrumentalisée *politiquement* par les comploteurs qui d'une façon ou d'une autre le manipulent. Comprenant cela, Rogas (le seul « juste ») se fait assassiner à la fin du film, comme le procureur Volney, joué par Yves Montand, dans *I comme Icare* d'H. Verneuil, alors qu'il tente de révéler ce complot.

Seulement, et c'est là une grande différence entre le film de Verneuil, film de politique-fiction retraçant le meurtre de Kennedy et l'enquête subséquente, Rosi complexifie qualitativement la situation, jusqu'à rendre presque impossible cette inférence : en effet, peu de temps avant la fin du film et l'assassinat de Rogas, c'est le président Riches lui-même, *l'âme du complot en cours*, qui se fait assassiner. Or toujours la mort provient d'un tir à la 22 long rifle, effectué au travers d'une fenêtre : *c'est la même arme, donc vraisemblablement le même tireur, qui tue les magistrats et le policier, alors qu'ils sont de camps opposés*. Et là, en résumé, on ne comprend plus rien : on comprend que Rogas soit assassiné, il se rapproche trop près de la vérité. Mais pourquoi Riches ? Parce qu'il en sait trop lui aussi ? – mais c'est normal qu'il sache tout, puisque c'est le chef de la conspiration. De plus on ne saura jamais vraiment de quelle façon le meurtrier vengeur (le pharmacien Cres injustement condamné par ces magistrats) est lié au comploteurs... Bref, le film, réalisé à partir du livre de Leonardo Sciascia *Le contexte* (1972), reconduit sa vertigi-

neuse opacité¹ : *Rosi lui-même ne sait pas qui tue Rogas et Riches.*

J'ai rencontré la difficulté de donner les significations vraies parce que les significations de ce film [*Cadavres exquis*] sont interprétables comme sont interprétables la réalité et la vérité dans la vie².

Comme le sens du réel reconstruit n'est jamais univoque, les *indéterminations du réel* vont devoir se manifester par la construction du film qui va les *indiquer* sans pouvoir les « dire », puisqu'elles ne sont pas « représentables » (sinon elle seraient *déterminées*). La dimension « épistémologique » signifie donc ici que l'objectif de Rosi est de *démontrer* quelque chose et de faire œuvre de connaissance, mais pas de connaissance « positive » à proprement parler, en tous cas pas seulement : elle est en tous cas réflexive *puisque'elle est aussi connaissance explicite d'elle-même comme incomplète*. Le film est non seulement « représentation » dialectisée du réel, mais aussi *représentation du rapport au réel* du cinéaste : un cinéma réflexif, qui (1) va se montrer comme tel, et (2) qui par là même est méthodiquement anti-idéologique, puisqu'il vise à détruire le « rapport imaginaire à ses conditions d'exis-

1. La tension vers le « fantastique » qui pointe parfois dans *Cadavres exquis* – le fantastique étant à cheval entre l'ambiguïté et la pure *rupture de cohérence* du réel –, sera en partie accentuée dans la dernière période filmographique de Rosi, notamment dans la trilogie « Civilisation paysanne. Barbarie urbaine », avec l'imaginaire paysan dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, 1979, dont le fond est l'exil forcé de résistants au fascisme mussolinien, et surtout dans *Trois frères*, 1981, dont l'onirisme et le jeu sur la mémoire sont particulièrement travaillés. *Oublier Palerme*, 1990, enfin re-travaille de façon un peu plus allégorique, mais dans leur spécificité sicilienne encore, la question maffieuse et ses liens avec la lutte des classes.

2. *Ecran 76*, n° 47, mai 1976.

tence », selon la formule d'Althusser, caractéristique de la situation idéologique.

Trois modalités de la totalisation

Les démonstrations de Rosi passent par des modalités qui doivent s'adapter à l'ambiguïté de l'objet : aucun privilège n'est accordé à telle ou telle modalité de la reconstruction, c'est-à-dire à tel ou tel traitement formel, et en tous cas ne reposent-elles pas sur un privilège accordé à la représentation objective, puisque celle-ci n'a de sens que par rapport à une réalité *déterminée*. Dans la mesure où on ne « représente » pas l'indétermination, mais où on l'allégorise en *mettant en question* ce qui est représenté (tels faits, telles histoires) par la façon dont on articule les moments de cette représentation, le choix des modalités épistémiques de l'enquête est essentiel. Totaliser c'est hisser le singulier à l'universel, ou constituer-découvrir l'universel à partir du singulier. Rosi manie trois modalités distinctes de ce processus, la *déductive*, l'*inductive*, et la modalité qu'on qualifiera de *régressive-progressive*, en reprenant le qualificatif que Sartre donne à sa méthode d'enquête, héritée de la totalisation marxiste (anti-empiriste, consistant à « s'élever de l'abstrait au concret »¹) et croisée avec une psychanalyse « existentielle », sur la société et l'histoire, articulant les déterminations « macro » de ces dernières aux déterminations « micro » dégagées lors de l'étude d'existences singulières (ainsi Flaubert dans *L'Idiot de la famille*).

La déduction. C'est la présentation progressive et rigoureusement enchaînée des propositions permettant la subsomption du particulier sous l'universel. S'appuyant sur des données connues de tous, Rosi dans *Main basse sur la ville*

1. Cf. ci-dessus, § « Seconde contradiction. De la totalité à la totalisation »

part de l'énonciation d'un théorème *dont le film fournit linéairement la démonstration*. Rosi énonce le théorème comme suit :

Un m² de terrain agricole situé à la périphérie d'un grande ville voit sa valeur augmentée de façon démesurée s'il devient constructible et si de surcroît la communauté investit son argent pour apporter jusqu'à ce m² l'eau, le gaz, l'électricité, le téléphone, les égouts et tous les services nécessaires¹.

Le film montre comment le promoteur et ses alliés politiques réussissent sous le sceau de la légalité cette entreprise. *Main basse sur la ville* est en cela, à l'image de la hiérarchie des modalités déductives dans les sciences formelles, le film le plus limpide de Rosi.

L'induction. On peut avoir en tête l'induction qu'Aristote examine dans ses *Seconds Analytiques*, selon laquelle la sensation porte sur le singulier, mais *opère sur l'universel* immanent aux êtres singuliers. La totalisation inductive, revue et corrigée dialectiquement, consiste ici à extraire progressivement l'universel à partir de l'expérience du singulier qui n'apparaît d'abord *que* comme singulier. L'enquête de police de Rogas dans *Cadavres exquis* va montrer que le sens profond – la *vérité* – de la vengeance d'un innocent commettant plusieurs assassinats, de prime abord indépendants, et en province, de hauts magistrats, c'est un complot fascisant tissant sa toile sur *toute la société*, mais un complot parasité d'une façon ou d'une autre par la singularité du meurtrier.

La régression-progression. C'est la modalité la plus complexe, et très clairement la plus « dialectique », qui pro-

1. *Études cinématographiques*, n° 66, p. 11.

gresse en combinant alternativement l'analyse et la synthèse, et qui est à l'œuvre dans *Salvatore Giuliano* et *Lucky Luciano*. Alternant entre la platitude du quotidien, et les scènes quasi-fantastiques (ainsi, esthétiquement parlant, le terne et lent quotidien de Luciano et la magnifique scène de l'élimination des « boss » américains lors de la nuit des vêpres siciliennes, s'opère sur fond de chant d'opéra, en un jeu symbolique d'ombres et de lumières, où les victimes semblent danser au moment de leur mort), il associe des styles qui montrent qu'on n'est ni dans le documentaire, ni dans l'esthétisation, mais ailleurs. Cet ailleurs, c'est une enquête autant conceptuelle qu'historique. *Salvatore Giuliano* et *Lucky Luciano* brisent la structure narrative linéaire habituelle : Rosi se sert très clairement du récit dans une fonction de *connaissance* et non de narration (la narration et le concret sont indispensables, mais ne valent pas pour eux-mêmes), où dit autrement, la narration est une narration *logique* faisant converger des faisceaux divergents d'explications.

Le rôle du montage est essentiel : Rosi ne présente pas ici les faits dans l'ordre chronologique, mais *selon leur résonances conceptuelles*, leur « contenu » épistémique, leurs significations et leurs fonctions dans l'ordre du réel interrogé. Présenter les événements non pas en fonction d'un ordre chronologique, mais d'un ordre conceptuel, en fonction de ce qu'ils *signifient*¹ c'est non seulement briser la structure narrative habituelle, mais en plus subvertir les techniques comme le flash-back lui-même, qui ne joue pas le rôle d'une mémoire, mais d'un tel opérateur conceptuel, comme le zoom lui, outil d'alternance entre caméra subjective et objective, assure dans

1. J. A. Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, op. cit., p. 152.

Cadavres exquis le passage du singulier à l'universel et réciproquement.

Remarque complémentaire sur le complot

Le complot est un schème majeur de la totalisation de forme inductive : l'enquête qui le met à jour, débute par la pure singularité (un meurtre, qui se produit en un temps et un lieu donnés), et se hisse progressivement à la totalité sociale, l'exécution de l'enquêteur étant finalement le topos majeur à la fois indicateur du danger que court tout homme soucieux de vérité, et révélateur de ce que cette quête n'accède jamais pleinement à la totalité, mais reste pris dans l'indéfinition de la totalisation. Mais c'est encore plus simplement un ressort scénaristique qui permet d'intégrer des éléments de suspense tels que la course contre le temps ou l'inconnu du dénouement, et qui n'est jamais gratuit : reconstitution historique, ou métaphore de la paranoïa de la société, le complot est par définition comme le dit Jameson *l'instrument de production d'une totalité non représentable, mais seulement « allégorisable »*. De fait, le ressort dramatique du film n'est ni le suspense ni le frisson ou la peur, ni non plus l'affect ou la morale, *c'est le progrès de la connaissance*.

STRATÉGIES DE LA VERFREMDUNG

Que toute totalisation soit nécessairement incomplète explique pourquoi ces films pédagogiques ne sont pas « pédagogistes ». Ils ne délivrent pas de « message », mais au contraire, s'efforcent de *contrôler la sensibilité qui est mauvaise conseillère en matière d'émancipation*. Rosi, en bon brechtien, utilise ainsi divers procédés d'auto-parasitages qui ont

pour fonction de se distancier aussi du film *comme film*¹. Outre la brisure des structures habituelles du récit propice à l'identification, on peut synthétiser en quatre points les instruments de cette réflexivité.

Le premier point est l'impossibilité de s'identifier aux personnages, et l'équation sous-jacente identifiant « psychologie » et montage. Pas de biographies : une personne est définie par son milieu, comme un pion dans un jeu, et la singularité, les ambiguïtés du pion, sont tout simplement celles du milieu ou de la situation². Les personnages sont des prismes de son objet, et non son objet, comme on l'a vu : Giuliano est invisible, Luciano apparaît comme sa propre antithèse, le promoteur immobilier et conseiller municipal Notolla, franc-tireur de la droite capitaliste et De Vita, le conseiller communiste dans *Main basse sur la ville*, et même Rogas dans *Cadavres exquis*, condensent la réalité de cette connivence entre les pouvoirs, soit en les *incarnant*, soit en les *découvrant et subissant* (De Vita, Rogas, Siragusa). Ce refus de toute démarche propice à l'empathie n'est pas de l'anti-psychologie : pour Rosi la psychologie c'est le montage. S'il retire d'Antonioni, lui-même influencé par Rossellini, un certain souci de « l'intériorité », particulièrement visible dans la mise en scène des interrogations de Rogas dans *Cadavres exquis* et dans les films de la dernière période, c'est au niveau de ce montage apsychologique qu'il la traite. Le montage est suffisant pour indiquer la « psychologie » d'un personnage, usant d'une simple image condensant symboliquement toute un trajet personnel par exemple. Tous les protagonistes plus généralement, individuels ou collectifs, sont traités comme

1. Cf. *Ibid.*, p. 121, 129-131, 143.

2. Cf. *Ibid.*, p. 127-128.

pures forces sociales : l'Eglise par exemple est traitée exactement comme chez Machiavel comme simple source ou instrument de pouvoir. Autrement dit le spectateur ne peut jamais se *laisser porter* par les films de Rosi, contrairement au *Parrain* de Coppola, par exemple, qui use grandement de ce type d'empathie.

Corrélativement, comme chez Watkins on le verra au chapitre suivant, le sens du concret et de l'immédiateté retiré du néo-réalisme, accentué par l'usage du son synchrone et de la caméra à l'épaule (dans *Salvatore Giuliano* notamment) est extrêmement médiatisé par l'artifice de la construction, et réciproquement. Mais sur la question du symbolisme, on peut revenir plus précisément sur le *rôle emblématique du miroir déformant* dans *Cadavres exquis* : la seule fois qu'on semble « voir » le meurtrier Cres, c'est par un reflet déformé, quasi monstrueux et insaisissable dans un miroir (reflet à l'image de l'ermite écoutant des tangos mortuaires que Cres est devenu après son emprisonnement injuste)... et ce moment intervient dans une grande salle où se déroule une fête parfaitement incompréhensible, où l'on a vraiment l'impression que le pouvoir est un jeu, vu que les gauchistes, les droitiers, l'armateur, les ministres, tout le monde y est sans qu'on y comprenne grand-chose.

Le second point est l'ironie à l'égard des films de genre. En surface, les films de Rosi relèvent de la catégorie « film social » (*I Magliari*, *Main basse sur la ville*), « film de gangster » (*Salvatore Giuliano*, *Lucky Luciano*), « film policier » (*Cadavres exquis*), etc. La façon dont Rosi témoigne de son attachement à l'égard des films de genre, c'est le court-circuitage systématique de leurs ressorts classiques. Luciano n'apparaît dans tout le film que comme un retraité paisible, même si on sait qu'il tire les ficelles. Dans *Main basse sur la*

ville, tout tourne autour du sous-prolétariat urbain et des taudis, mais l'essentiel du film consiste en des discussions politiques et, en particulier, il se déroule dans la salle du conseil municipal et ses coulisses. *Cadavres exquis* est une enquête policière, mais très vite Rogas possède la solution des meurtres des magistrats : si le film est seulement policier, il dure 40 minutes, pas plus. Mais tout le film repose sur le fait que ces meurtres indiquent autre chose : et c'est lorsque l'enquête policière se politise au-delà d'elle-même que le film change de « genre ».

Une série d'artifices complémentaires est mobilisée pour assurer l'efficacité des deux précédentes exigences. Par exemple il pratique souvent la voix « off », ou plutôt la voix « over », à l'image du journaliste, et va jusqu'à se mettre en scène ou filmer sa propre caméra dans ses films, pour montrer que la reconstitution est clairement un artifice, ce que faisait déjà Vertov.

Enfin, conséquence, résultat plutôt, de ce qui précède : l'absence totale de manichéisme. Les inversions de signes (Giuliano est-il un mafieux ou un Robin des bois ? Est-il un manipulateur ou un manipulé ? Le traître de *Salvatore Giuliano* est lui-même trahi...) sont permanentes, Notolla est fascinant par ses ressources qui auraient pu être utilement mobilisées dans un autre contexte. Bref, il y a combat entre des camps, mais ces camps sont hétérogènes ... Rogas le juste est très peu politisé, très naïf à ce niveau là, juste confiant dans les institutions. Bref, encore une fois, ce n'est pas une question de personnes. Luciano, Giuliano apparaissent comme des manipulateurs mafieux eux-mêmes en partie manipulés¹ : de façon

1. Cf. *Ibid.* p. 45, 141, 146.

générale, c'est « l'honorable société » qui est vraiment pointée du doigt par Rosi, jamais seulement le bras meurtrier qu'elle arme pour ses basses œuvres.

Rosi produit ainsi par la fiction des codes explicatifs qui minent de l'intérieur leur possible prétention à l'exhaustivité et leur positivité : toujours ouvert et incomplet, des tas de zones d'ombres sont volontairement maintenues. C'est-à-dire que les « reconstitutions »-enquêtes que sont les films sont pleines de trous que seul le spectateur peut tenter de combler ensuite : l'essentiel du film, pour Rosi, c'est ce qui vient après. Je reviendrai sur ce point important, plus important même qu'il n'en a l'air, au chapitre v.

Révolution et provocation

Rosi se considère comme marxiste, mais pense l'exigence révolutionnaire sur le temps long, s'interrogeant même sur les possibilités d'une *réforme* « idéale » : il n'y a aucun messianisme, aucun maximalisme chez lui. Parfois taxé de réformisme (petit-bourgeois) parce qu'il ne serait pas assez offensivement révolutionnaire, parce qu'il valorise les institutions démocratiques (même s'il montre que leur stabilité et leur bon fonctionnement est parfaitement *illusoire*), il faut garder à l'esprit qu'il œuvre dans un contexte de « compromis historique » (Togliatti) entre le Parti Communiste Italien (PCI) et la gauche sociale-démocrate, et le centre-gauche chrétien. La nécessité première pour lui, c'est de lutter contre l'ignorance sans faire du didactisme : d'où un souci central de l'exactitude, non pas au sens d'un pointillisme ou d'un luxe de détails, mais de la vérification de toutes les informations qu'il mobilise et de la convocation comme acteurs des personnes mêmes qui ont vécu les événements qu'il reconstruit. L'œuvre est ainsi

éducative en tant que « provocation »¹ *intellectuelle* : Rosi, dit M. Ciment, est

prudent, parce qu'il est conscient de l'impossibilité d'atteindre la vérité. Combatif parce qu'il croit pouvoir s'en approcher le plus près possible, mais en même temps circonspect parce que doutes et incertitudes l'assaillent².

Rosi explique dans un entretien de 2000 qu'il eut longtemps comme projet de réaliser un film sur Che Guevara, mais qu'il ne l'a pas réalisé pour la raison suivante :

Il est dangereux de faire un film sur cette matière sans que le public ait la possibilité, en particulier le public des jeunes, de bien comprendre. Or, étant donné que les jeunes de 13-14 ans, ceux qui ont Che Guevara sur leur tee-shirt ne représentent certes pas le public le plus averti pour comprendre la dialectique de l'histoire de Guevara, j'ai préféré renoncer. Aborder ce sujet aujourd'hui dans le monde signifie prendre une grosse responsabilité par rapport aux jeunes. Il faut être sûr que les jeunes puissent bien comprendre au lieu d'être assujettis au film³.

1. F. Rosi, « Ma façon de faire du cinéma. Regard sur mes films » p. 20.

2. M. Ciment, *Le Dossier Rosi*, op. cit., p. 13.

3. Entretien avec C. Taillibert et J.A. Gili, dans *Études cinématographiques*, n° 66, p. 45. Le récent *Che* de Soderbergh (2009) est à cet égard franchement problématique. Voulant éviter l'édification et souhaitant manifestement rallier un public américain élargi, il n'évite pourtant pas le moralisme un peu simpliste et *dépolitise* purement et simplement la révolution cubaine en la traitant comme n'importe quel événement non politique *a priori* : l'absence de thèse sur l'événement, et la réduction du politique à un objet sous le sceau d'une prétendue neutralité, font en ce sens de ce film une opération foncièrement idéologique – indépendamment du fait qu'il ne dit pas de chose fausse et n'est pas plus mal construit que n'importe quel film grand public. Sûrement était-il difficile de réaliser un tel film aux USA en l'ordonnant à la fois à une *thèse* et à

Le réalisme de Rosi prolonge ainsi le souci gramscien de la « réforme intellectuelle et morale » qui permettrait à *chacun de devenir intellectuel du prolétariat*. Il retire de cette position essentielle le refus de la position de l'intellectuel éclairé dispensant aux masses bêlantes un savoir supérieur ou une morale déterminée : pour Rosi ce n'est pas à l'artiste de produire une morale, ni d'ailleurs de mettre en scène la morale sous une forme épique et edificatrice. Ce sont les hommes qui ont à construire leur morale et leur engagement, et personne ne peut légitimement se substituer à eux. Refusant également l'avant-gardisme à tout crin faisant fi de la tradition esthétique et politique qui aide aussi pour lui à bien mettre en relief le devenir historique¹, le cinéma de Rosi, très proche ici de Watkins, arrive à posséder une incroyable vitalité *justement parce que c'est un cinéma pessimiste et froid*, jamais moraliste, indicatif et non prescriptif. L'alliance systématique entre les effets d'authenticité et les procédures de distanciation font que jamais il ne substitue l'artifice esthétique au réel qui seul importe, aussi noir soit-il : en résumé, c'est un cinéma de la mort parce que la mort est là. D'où le résultat que résume très bien M. Ciment au sujet de *Main basse sur la ville* : le film « dégage un envoûtement peu explicable dans le contexte rigoureux et fonctionnel du film »².

Pourtant ce n'est pas un paradoxe. La reconstruction des implacables nécessités sociales *démonte, ébranle, met à terre* le fatalisme³ : c'est parce qu'il y a hypertrophie d'un pouvoir sans contrôle qu'il y a mort et destruction. La nécessité mise en

l'objectif commercial, et peut-être peut-on dire qu'il a au moins le mérite d'exister. L'enfer est pavé de bonnes intentions.

1. M. Ciment, *Le Dossier Rosi*, op. cit., p. 37.

2. Cf. *ibid.*, p. 12.

3. Cf. *ibid.*, p. 18.

scène est *historique et donc contingente* : les films sont des étaux, mais la nécessité implacable de la défaite, de la mort reste *hantée* par son autre. Cette hantise, cette présence absente, ce vide créé par le film, c'est tout simplement *l'autre du film* : la place vide à investir du débat et du combat dans et pour un réel qui n'est jamais écrit d'avance. Il y a donc chez Rosi un va-et-vient dialectique entre utopie (en creux) et lucidité (explicite)¹, à l'image d'ailleurs de la tension destinale du marxisme lui-même, et tension implicitement constitutive du concept sartrien de totalisation. Le cinéma de Rosi est évidemment « militant » par ses tensions et ses finalités, mais jamais directement par son « contenu ». La conclusion de *Cadavres exquis* est à l'image de cette complexité : Rogas et le secrétaire du PCI Amar sont assassinés au moment où le premier révèle au second le complot en cours. Les seconds du PCI décident de n'en rien dire publiquement, et la phrase qui clôt leur courte discussion en ressort extrêmement opaque : « *la vérité n'est pas toujours révolutionnaire* », formule clairement traumatisante d'un point de vue marxiste, puisqu'elle s'oppose explicitement à l'affirmation de Lénine. Mais elle est le fait de membres du PCI qui ont accepté le compromis avec les institutions et la démocratie chrétienne, et donc la structure globale du pouvoir... Rosi, finalement, semble en rajouter dans le sens de Lénine : comme Siragusa ou Rogas, n'accepter aucun compromis.

Mais ce que fait Rosi plus ou moins en creux, Peter Watkins le réalise frontalement. Voilà pourquoi le troisième et dernier « portrait » est consacré à ce que jamais ce dernier n'appelle son « œuvre », mais toujours son *travail*.

1. Cf. J. A. Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir*, op. cit., p. 121 et 143-144.

CHAPITRE IV

PETER WATKINS LE SABOTEUR

Résister à une logique de domination et de répression peut prendre des visages bien variés. Le principe anarcho-syndicaliste du sabotage, par exemple, peut prendre la forme de la grève du zèle comme celle de la destruction des outils de production : dans le premier cas, la résistance, en creux, consiste à limiter au maximum la soumission à l'ordre dominant en se rendant le plus improductif possible par rapport à ses injonctions utilitaristes, mais sans toutefois passer à l'acte qui consiste à en faire éclater l'organisation. Dans le second cas, au contraire, ce *passage à l'acte* s'opère, au prix nécessaire d'une répression qualitativement accrue, fondée sur une condamnation de l'*illégalisme* alors assumé¹. La domination transversale, mondiale, d'un certain type de production cinématographique et télévisuelle peut être regardé sous cet angle là : le contester peut s'opérer par une forme de grève du zèle, qui consiste par exemple à l'utiliser pour traiter d'*autre chose* que ses thèmes légitimes, tout en se conformant globalement aux canaux et formats standards de la production – les films de

1. Une version modifiée de ce chapitre est parue dans la revue *Chimères*, n° 70, septembre 2009.

Ken Loach, par exemple, sont de ce type, ou la société française MK2 créée par Marin Karmitz dans la foulée de ses productions militantes. Mais si la subversion de ces canaux et formats est explicite, assumée et revendiquée à partir de principes politiquement alternatifs, le couperet est encore plus près, ce que le cinéma politico-militant depuis l'après-guerre dans sa grande diversité, et notamment autour de 1968 a expérimenté vu à d'innombrables reprises.

Le cinéaste britannique Peter Watkins est emblématique de ce choix d'une subversion intransigeante, et ses films font logiquement l'objet, depuis ses débuts, les années 1960, presque un demi-siècle, d'une censure féroce, de surcroît encore bien imparfaitement mise à nue¹ même si ces dernières années ses films ont fait l'objet de certaines reconnaissances salutaires (rétrospectives, Prix dans divers festivals²). Watkins se situe dans l'héritage d'une certaine tradition documentaire anglaise, à la fois réaliste, sociale et politique, dominée par le souci de faire du cinéma une arme au service du peuple, mais là aussi en évitant la posture de l'édification propice à la propagande, héritage qu'il croisera ensuite avec celui de l'école documentaire soviétique. Très vite il va *redoubler* la réflexivité, la dimension critique et auto-critique de cet héritage, et produire une *forme cinématographique* de la saisie de l'histoire et du politique tout à fait singulière, en rupture avec les règles de la fiction et l'éthique de « l'objectivité » du documentaire, comme avec les techniques de construction formelle des deux types de productions. Cette

1. En témoigne l'absence même de notice « Peter Watkins » dans le *Dictionnaire de la censure au cinéma* de J.-L. Douin, Paris, Gallimard, 2001.

2. Cf. A. de Baecque, *L'Histoire-Caméra*, op. cit., ainsi que Peter Watkins, *Media Crisis*, 2003, 2^e éd. revue et augmentée, « Savoirs Autonomes », Paris, Homnisphères, 2007.

rupture totale repose sur une généralisation sans précédent du *parasitage* des genres, de leurs techniques et de leurs objectifs, et repose sur la mobilisation simultanée de ce qui est habituellement utilisé de façon séparée ou exclusive.

Watkins va par là radicaliser le principe des Medvedkine et de Marker, comme de Rosi : le véritable réalisme exige une parodie du réalisme factuel et de la mystification dominante de l'objectivité qu'on lui associe.

LA MONOFORME ET L'HORLOGE UNIVERSELLE

Le cinéma comme démocratie et pour la démocratie, voilà la lutte de Watkins : non pas au sens où le cinéma serait simplement un instrument du politique parmi d'autres, mais au sens où *par lui-même, par ses contenus, par ses modes de construction, et par son mode de production*, il doit incarner sa propre finalité – l'émancipation – c'est-à-dire toujours déjà *être le principe auquel il s'ordonne*. Un leitmotiv de son engagement est donc la résistance aux différents aspects *répressifs* du cinéma et de l'audiovisuel dominant depuis la seconde guerre mondiale, que ce soit la domination sans partage d'un *mode de construction* (films, documentaires, émissions de télévision), qu'il appelle la « Monoforme » et qui est caractérisée par une « Horloge universelle » (le processus de standardisation-préformatage spécifique du temps), qu'au niveau des contenus ou des modes de diffusion. C'est

le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial utilisé pour véhiculer leurs messages. C'est le mitrillage dense et rapide de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière... [elle] se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une

mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés, et une caméra en mouvement perpétuel¹.

Watkins rappelle que cette structure narrative date des débuts du cinéma, de D. W. Griffith² (et d'Eisenstein) en particulier : les techniques de montage rapide, en parallèle, l'alternance de plans larges et de gros plans, le rôle du cadrage et du montage etc. Le problème est que ces caractères de *Naissance d'une nation* sont effectivement devenus des standards, et même plus, des *axiomes*.

Comme le démontre l'histoire du montage au cinéma, le choix d'une cadence rapide n'est évidemment pas à bannir du langage cinématographique. Les étonnantes juxtapositions réalisées par les cinéastes russes Eisenstein et Poudovkine, par exemple, sont une façon parmi d'autres d'utiliser des images furtives de manière complexe³.

Autrement avant d'être une *mono-forme*, on a affaire à un langage cinématographique, un mode de structuration parmi d'autres, qui a ses vertus esthétiques et conceptuelles. Il ne faut pas confondre « forme » et « techniques » : la « forme » c'est le type d'unité, le mode de combinaison des diverses techniques utilisées pour produire l'œuvre : *le montage se situe au plan de la forme*, ce n'est pas l'outil X ou Y touchant l'image ou le son qui comme tel fait sens. C'est l'écrasante domination de cette forme, orchestrée et entretenue par les groupes de production, les grands groupes des MMAV (Mass Media Audio-Visuel), et par la majorité du système éducatif (les institutions d'enseignement de l'audiovisuel), qui assure cette répression, puisqu'alors sa nature *artificielle* est complètement déniée,

1. P. Watkins, *Media Crisis*, p. 39.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 39.

raison pour laquelle elle est un agent suractif, et emblématique, de l'idéologie. En cela, le bloc « monoformel » qu'ils constituent est un ingrédient majeur de « l'inconscient idéologique » (Althusser) répressif de la société contemporaine, dans la mesure où

Par sa capacité de fragmentation et de division, cette forme narrative génère de fortes impulsions anti-démocratiques au sein du processus social ... La relation étroite qui existe entre ces caractéristiques, et le pouvoir des MMAV en tant que moteur de la consommation de masse, est chaque jour plus évidente.¹

Watkins n'hésite pas, à juste titre, à transposer la formule de Arendt : le niveau de violence et d'agressivité de cette Monoforme font de cette dernière une « banalisation du mal », analogue actuel du zèle des petits bureaucrates du III^e Reich. Watkins n'a aucune difficulté à reconnaître qu'il aime aussi beaucoup ce que le cinéma hollywoodien a produit, et que ses films emploient à l'occasion la structure narrative de la Monoforme. La question, encore une fois, est celle de l'omnipotence et de l'omniprésence de cette dernière qui est

un processus hautement autoritaire qui s'immisce dans tous les interstices de notre société.²

Réfraction et instrument du capitalisme contemporain et de sa vocation politiquement centralisatrice, témoigne de cet assujettissement le rapport hiérarchique dominant dans lequel, par exemple, ce serait une véritable « hérésie » *d'imaginer* que le public puisse *participer* à la production télévisuelle

1. *Ibid.*, p. 40-41.

2. *Ibid.*, p. 139.

autrement que par des jeux télévisés ou des reality shows plus débilissants les uns que les autres.

Ces variantes de la Monoforme... sont répétitives, prévisibles, et fermées à toute participation des spectateurs. Contrairement aux apparences, elles s'appuient toutes sur une utilisation très rigide et contrôlée du temps et de l'espace. Ces normes sont développées par et pour les médias et non pour servir l'énorme potentialité de désirs existant chez les spectateurs. Il est fondamental de comprendre que ces variantes... sont toutes fondées sur l'hypothèse convenue que les spectateurs sont immatures, et qu'ils ont donc besoin de dispositifs de présentation familiers pour être « accrochés » (*i.e.*, manipulés).¹

Que ces productions monoformées soient quotidiennement présentées et légitimées comme l'art légitime de raconter de (belles si possible) histoires bien lissées, cadencées, à la fin télécommandée, est évidemment la cerise esthético-morale sur le gâteau idéologique : la capacité à modifier notre perception du temps est depuis toujours l'instrument clé de la régulation émotive (donc comportementale) des « publics ». Ce faisant Watkins retrouve l'analyse lumineuse et magistrale d'E. P. Thompson qui insistait sur la quantification techniciste du temps opérée par le capitalisme².

Derrière cette réification du temps, ce que vise Watkins, c'est la puissance de la Monoforme de *nous faire perdre le sens de l'histoire et du lien social*, à force d'imposer une suite indéfinie, à l'image de la suite des entiers naturels, d'histoires dérisoires et fragmentées. Reconquérir par le cinéma, contre la monoformation, le sens de l'histoire, ce sera donc la défata-

1. *Ibid.*, p. 36-37.

2. E. P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique, 2004.

liser et la repolitiser, et contribuer, contre les formes matérielles et intellectuelles de la réification, à la reconquête du sens du politique, lieu de la contradiction vivante entre le réel et le possible.

Si la structure ou la forme, le *montage* donc, subvertissent nécessairement le sens « a priori » donné à un contenu¹, Watkins va redoubler méthodiquement cette subversion en en faisant le contenu de second niveau de ses productions, et passer au plan « allégorique », à partir de ce qu'il *montre* et en fonction de la *façon dont il le montre*. L'on retrouve clairement l'allégorie comme *méthode*, et ce dont elle est l'expression, la mise en crise des concepts de *réel* et de *politique*, qui exige avant tout chose une libération anti-autoritaire des possibles.

Pour que les réalisateurs puissent s'extraire des contraintes étouffantes de la Monoforme et de l'Horloge Universelle, ils doivent être prêts à décloisonner les structures et l'espace tant sur le plan de la forme filmique, que sur celui du processus relationnel avec le public et la société civile en général. L'idéal étant bien entendu que la forme ne soit pas dissociée du fond : la création d'espaces pour la réflexion, l'ambiguïté et l'anachronisme qui s'inscrivent dans le processus de réalisation ou de montage, peut déboucher sur un éventail d'expériences incomparablement plus démocratiques et originales².

A cette fin, il faut évidemment éviter soi-même, comme réalisateur, comme acteur, comme spectateur, de reproduire cela même qui nous maintient dans ce régime hiérarchique et anti-démocratique – condition aussi évidente de l'émancipation qu'elle n'est difficile à satisfaire. Le slogan de *La*

1. P. Watkins, *Media Crisis*, p. 106, cf. aussi p. 29.

2. *Ibid.*, p. 109.

Dialectique peut-elle casser des briques? (R. Viénet, 1972)
 « On ne lutte pas contre l'aliénation avec des moyens aliénés » est très clairement celui de Watkins, qui n'a de cesse de pointer la contradiction caractéristique des productions bien-pensantes. Même lorsque celles-ci traitent de bonne volonté du politique comme d'un *contenu*, dont la forme serait *contingente*, leurs méthodes et moyens peuvent tout bonnement entrer en contradiction avec ce contenu, et cela, dès que le rapport hiérarchique avec le public est maintenu, ce qui est le cas lorsque le film se déroule sans jamais mettre en question la prétendue vérité qu'il expose.

LE PARASITAGE SYSTÉMATIQUE DES GENRES

Techniquement parlant cette exigence passe chez Watkins par la substitution aux artifices « hollywoodiens » et ses éclairages factices les visages et émotions de personnes *authentiques*, des « gens ordinaires » : d'où l'expérimentation continuée du genre « actualités ciné » des années 1950-1960 à laquelle il procède, de façon à retourner contre elles-mêmes, en particulier, les reconstitutions historiques « feuilletonesques » et leurs effets de dénaturation du sens de l'histoire. L'idée est alors, *avec le public*, de produire une « autre manière d'explorer et de présenter l'histoire »¹, c'est-à-dire de subvertir qualitativement les normes de la « reconstruction documentaire », à l'image du *Tombeau d'Alexandre* de Marker, mais plus en profondeur encore. Watkins poursuit cet objectif, « saper les fondements même du genre utilisé »², (ici le genre « actualité »), déconstruire les « mythes » de l'objectivité, de la réalité et de la vérité dans leurs acceptions domi-

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, Avant-Propos, p. 14.

nantes, dans la totalité de ses films, qu'ils soient à caractère explicitement historique (par exemple *Culloden*, 1964, *La Commune*, 2000, *The Seventies People*, 1974), para-biographique (*Edvard Munch*, 1973, *Le Libre penseur*, 1994) ou à tonalité plus allégorique (par exemple *Privilege*, 1967, *Punishment Park*, 1970), sachant que ces « tonalités » sont toujours présentes et croisées.

Dans *Culloden*, qui raconte la bataille du même nom de 1746 opposant dans les highlands la rébellion jacobite (écossaise, catholique) au pouvoir britannique protestant, il utilise à plein le genre du reportage sur « scène de bataille » courant à cette époque qui était celle de la guerre du Vietnam, et accentue les techniques et effets du genre : caméra subjective, au poing ou à l'épaule, personnages regardant la caméra, interviews en pleine scène de fiction, le tout accentuant à la fois les éléments d'authenticité (les acteurs sont non professionnels, directement issus des classes populaires) et les éléments d'artificialité (les interviews télévisuelles en 1746 sont à l'image des médias téléradiophoniques qui se font face, en 1871, dans *La Commune* : l'art du détournement n'a pas été inventé par les situationnistes). Ce double effet annule volontairement le principe de l'objectivité et de la neutralité, et le film s'abolit simultanément comme *simple* construction artificielle et comme *simple* représentation fidèle. L'on est ici aux antipodes, disons-le en passant, de la grande majorité des « docu-fictions » dont la télévision nous abreuve. Quel que soit leur objet, ces docu-fictions se présentent comme la représentation la plus *vraisemblable* d'un événement donné, avec une légèreté ou une inconséquence le plus souvent douteuse en matière de sérieux et de véracité historiques. Au contraire, les films de Watkins sont élaborés sur la base d'une minutieuse étude historique, et jamais ne se présentent comme « la » vérité sur ce dont ils traitent, mais toujours comme une lecture aux

voix dissonantes. A. de Baecque résume bien la posture de Watkins :

Une telle pédagogie emprunte une dialectique complexe, constamment en décalage, pratiquant le déphasage et l'équilibre instable entre le pseudo-document fabriqué et une fiction non libératrice, refusant l'identification. Pour Watkins, c'est du déséquilibre et du malaise que peut surgir l'analyse, la véritable réflexion sur l'histoire et sa forme cinématographique.¹

Voyons par le menu ce qu'il en est de cette « dialectique complexe », et commençons d'en identifier précisément l'efficace.

The War Game (1965)

L'un des ses films² les plus fameux est *The War Game* (titré, avec une forte perte de sens, *La Bombe* en français), film en noir et blanc de cinquante minutes. Il se présente comme un reportage dans une Angleterre se préparant à subir, puis subissant, une attaque atomique soviétique. Le style « comme si vous y étiez » du *live*, paroles captées à l'arrachée, côtoie des extraits d'interviews d'experts ou d'hommes publics importants aux compétences variées (responsables politiques, militaires, religieux), le tout entrecoupant des scènes plus ou moins apocalyptiques (explosions, immeubles en flammes, morts en direct, etc.) dans un pays qui dérive au cours du film de stade de la démocratie « responsable » à celui d'un régime d'exception, en état d'urgence, dans lequel les autorités policières et militaires finissent par devoir abattre froidement,

1. A. de Baecque, *L'Histoire-caméra*, op. cit., p. 239.

2. Tous ses films mériteraient de longues études, seuls quelques-uns, représentatifs, pourront retenir l'attention ici. Cf. le site personnel du cinéaste : <<http://www.mnsi.net/~p Watkins/index.htm>>.

et hors de tout contrôle, des émeutiers au nom de la sécurité – scène comparable à celles des films de science-fiction qui mettent en scène la dissolution de l'État de droit ¹.

The War Game n'est pas un documentaire au sens où le contenu du film est tout simplement *fictif* – ce que le « Game » du titre rappelle, et qui manque en français. Pourtant, l'ensemble des données physiques, militaires, médicales évoquées dans le film ont fait l'objet d'une enquête historique, scientifique et médicale, qui n'a pas été mise en défaut. Cette fiction est plus « réaliste » et plausible, par ses artifices de construction et ses matériaux, que bien des documentaires faussement objectifs, mais ce « réalisme », simultanément, se parasite lui-même et s'énonce comme pur artifice : les genres du documentaire, du reportage comme de la fiction, au travers du collage hétérogène d'éléments ou de techniques relevant de chacun d'eux, collage faits de hiatus volontaires, mais objet d'un *lissage* abolissant la netteté des frontières, sont subvertis comme genres et deviennent des abstractions avec lesquelles Watkins joue en montrant comment elles peuvent passer les unes dans les autres, *au point qu'il est difficile pour le spectateur de savoir exactement ce qu'il est en train de regarder*. Comme les faits singuliers éclatés, les images qui en sont données *ne veulent rien dire par elles-mêmes*. Effet de « distanciation » donc, encore une fois, produit par l'ambiguïté, l'équivocité, et la violence même des images : dans *The War Game*, comme dans *Culloden* (1964), rien n'est épargné au spectateur en matière de scène horribles, bestiales, en

1. Les attaques de zombies, d'extra-terrestres, de la SF etc., quant à leur fonction sémantique sont clairement des métaphores du principe de destruction qu'est l'humanité comme Autre à l'égard d'elle-même, ou plus précisément, qu'est la puissance impérialiste du Capital à l'égard de celles et ceux qu'elle se soumet.

termes de sauvagerie, de massacre, de tortures, et de destruction systématique d'un peuple et de sa culture.

Il est intéressant de ce point de vue de constater que ces deux films, *The War Game* et *Culloden* réalisés à une année d'intervalle, et à la demande de la BBC, sont construits selon les mêmes principes esthétiques et parodiques, mais vont recevoir un accueil opposé. Réalisé pour sensibiliser le public britannique aux dangers de la course à l'armement nucléaire – combat mené encore aujourd'hui par Watkins –, commandé par la BBC, *The War Game* fut censuré par la chaîne pendant plus de vingt ans, sur la pression du gouvernement britannique (ce que Watkins n'apprit qu'avec du retard, et qui motiva sa démission immédiate de la chaîne). Cela n'a rien d'étonnant : l'hypothèse d'un large public aurait pu alors hypothéquer, via une protestation sociale d'ampleur, l'insertion de l'Angleterre dans le processus de la « dissuasion » nucléaire. Ce fut le premier pas d'une censure qui commence à peine à s'atténuer aujourd'hui – Watkins devenant dès lors un « *gipsy filmmaker* »¹, un réalisateur maudit et errant –, puisque certains de ses films commencent à trouver une diffusion légèrement au-delà du confidentiel, dans des festivals, des circuits d'art et d'essai, ou de petites maisons d'édition, même si, encore aujourd'hui, la chaîne française ARTE, qui sollicita la réalisation *La Commune. Paris 1871*, ne l'a diffusé qu'une fois, et tardivement de surcroît, prétextant que ce film... n'était pas du cinéma véritable.

Ce n'est pas seulement le fait de tourner avec des acteurs non-professionnels, les habitants du lieu où il tourne, des étudiants (comme ceux de l'école de formation audiovisuelle norvégienne où Watkins avait été invité au cours des années

1. Cité dans A. de Baecque, *L'Histoire-Caméra*, op. cit., p. 227.

1970, et avec lesquels il a réalisé *Edvard Munch*) qui importe ici, l'idée n'est pas nouvelle : c'est aussi et surtout, comme dans les groupes Medvedkine, mais au-delà du cadre des luttes ouvrières, le fait que ceux-ci participent activement à la production même du film. Tous les films de Watkins sont nés de ce processus de production collective mue par cette esthétique du parasitage. *Formellement*, lutter contre la logique du capital et de la répression dans son expression théorique et plastique dans le champ cinématographique et télévisuel, c'est lutter contre la monoforme et l'autoritarisme afférent, et défendre une expérimentation continuée de la forme filmique, c'est-à-dire de l'exploration des possibles que les images et les sons recèlent. Mais la finalité est plus générale encore : ses fictions du réel sont au service d'une « défictionnalisation » de notre réel transformé en désert par le Capital et l'oppression. Reconquérir le sens du réel passera donc tout particulièrement par la mise en scène de la complexité de l'expérience de la liberté.

UN PESSIMISME PARADOXAL ?

Punishment Park (1970)

Punishment Park débute par l'énoncé de l'article 2 de la loi McCarran votée le 2 septembre 1950, appliquée par Nixon en 1970 pour résorber la montée des protestations contre la guerre du Vietnam – et dont le Patriot Act de l'automne 2001 reconduit, d'ailleurs, l'essentiel – :

Le Président des États-Unis d'Amérique a le droit, sans l'approbation du Congrès, de décider s'il y a insurrection aux États-Unis et de déclarer l'état d'urgence. Le Président a alors le droit d'appréhender et de détenir toute personne censée être susceptible de commettre ultérieurement des actes de sabotage. Les personnes appréhendées seront interrogées, sans

caution ou besoin de preuves, pour être ensuite incarcérées dans des lieux de détention.

Le film met en scène tout le mécanisme d'une législation d'exception conforme à ce principe, dans laquelle des condamnés (pour subversion de la morale et de la sécurité politique) peuvent choisir entre une longue peine de prison et un « parc de punition » dans lequel ils sont censés pouvoir être libérés au bout de quelques jours, s'ils atteignent un lieu donné sans se faire prendre par les policiers qui gardent le parc. Evidemment c'est un leurre, le parc étant aussi un parc de *jeu*, celui de la chasse à l'homme à qui on a fait croire qu'en étant débrouillard, il pourra retrouver la liberté. Le courage et la lâcheté, la solidarité et l'égoïsme, la maîtrise de soi et les bas instincts, tout est montré, à l'image d'une description de psychologie sociale non partisane, les prisonniers n'étant évidemment jamais héroïsés. L'effet « documentaire » des procès puis des interviews dans le parc, à la fois des prisonniers et des policiers, pousse irrésistiblement le spectateur à croire qu'il voit un reportage, et du moins, fait qu'il *ne peut pas ne pas se poser la question de savoir si oui ou non c'est un reportage*. Voici la leçon qu'en tire succinctement Watkins :

Comment un film, aussi "réel" que le paraissait ce "documentaire", pouvait-il être "réel", si le cadre de l'action lui-même (un "Punishment Park" aux États-Unis) n'existait pas ?¹

Le principe allégorique, ici, tourne à plein. Par cette dimension intrinsèquement non représentative, dystopique, *Punishment Park* allégorise le réel lui-même, le met profondément en question, puisqu'il montre que le possible en est constitutif.

1. P. Watkins, *Media Crisis*, op. cit., p. 14.

Le thème des *illusions* de la liberté qui tombe dans le jeu de son ennemi (le pouvoir) est plus largement un thème de prédilection de Watkins. Si ce n'est dans les processus de création artistique (chez Munch et Strindberg) – et encore, à quel prix : pour combien d'artistes qui ont pu *œuvrer*, l'histoire compte-t-elle d'artistes *détruits*? –, tous les films de Watkins montrent à quel point les pouvoirs réactionnaires, exploiters, oppresseurs et répressifs tendent à avoir le dernier mot. A-t-on affaire à un *pessimisme*? Ses films mettent en scène le moment où un pouvoir chancelle sous les assauts de la révolte, de *Culloden* à *La Commune*, en passant par *The Gladiators* ou *Evening Land*, ou même *Punishment Park* ; mais ces assauts échouent (répression féroce, systématique, assassinats de masse, dans *Culloden*, dans *Punishment Park* ou *La Commune* évidemment, ou ciblés, comme celui des « terroristes » d'*Evening Land*), parfois même avec le concours de ceux qui résistent comme le personnage principal de *The Gladiators*.

The Gladiators (1969)

Comme dans le « jeu » de la guerre atomique, le « jeu » du parc de punition, le film raconte un monde où pour éviter la guerre mondiale réelle, les puissances de la planète ont institué un *jeu* de la guerre qui a lieu une fois par an en Suède, via des unités de combattants qui sont autant d'équipes nationales dirigées-manipulées par des commandants militaires réunis dans une salle où ils discutent et déjeunent tranquillement alors que ces chairs à canon jouent leurs rôles – leurs rôles de *gladiateurs*. Le jeu canalise les énergies débordantes, les subversions diverses et variées imaginables, exorcise la terreur (nucléaire) en en instituant « l'équilibre » : chaque pays est représenté par des unités de combattants qui se *font* la guerre – le dispositif étant financé par la publicité (d'où la réclame pour une marque de pâtes) et retransmis internatio-

nalement, et cela, donc, sous la direction de l'intelligence artificielle (un énorme calculateur¹) qui ordonne les conflits. Evidemment ces équipes se font *réellement* la guerre : les jeunes hommes et femmes qui les composent *meurent* réellement.

Le personnage principal, résistant parmi les résistants arrive peu à peu à pénétrer au cœur de l'intelligence artificielle, et c'est *par lui* que la machine (au sens strict de l'appareil, comme au sens large de l'appareil d'État) donne le « coup de grâce »² à ceux qui l'ont temporairement *trouée* : les amants issus d'armées différentes qui ont pactisé, et donc subverti la règle du jeu et mis en danger le système, comme le souhaitait le personnage principal pris au piège d'une formidable contre-finalité.

Pessimisme alors ? Pour reprendre une formule de Gramsci, s'il y a chez Watkins un « pessimisme de l'intelligence », une lucidité acérée sur la puissance et la mécanique des pouvoirs établis et leur capacités à digérer les grains de sable qui les grippent, une conscience aiguë des contradictions et des difficultés qui affectent toute résistance face à un pouvoir qui soumet géostratégiquement l'espace-temps physique et mental de l'humanité tout entière à un quadrillage policier cristallin, c'est au prix d'un formidable « optimisme de la volonté ». Tant qu'il y a des hommes, aussi dominés soit-ils, l'ordre établi sera hanté par la révolte – et la révolution. Traquer l'histoire et le politique comme il le fait, c'est au plus haut point rester un activiste, un militant de l'émancipation : sa foi en l'homme est manifestement immense, mais absolument

1. Ce film de 1969 est clairement en avance par rapport à nombre de films de science-fiction qui placent au cœur de leurs dystopies les puissances et dérives de l'intelligence artificielle.

2. Cf. A. de Baecque, *L'Histoire-Caméra*, op. cit., p. 234 sur ce thème.

jamais ne se limite-t-il, et plus encore, ne se risque-t-il à l'évocation poétisée de cette foi, ni ne propose-t-il de solution ou de stratégie miracle.

FILMER LES CONTRADICTIONS *IN PROGRESS*

Evening Land (Force de frappe, 1977)

Evening Land est une fiction, mais l'art de l'illusion de vérité de Watkins fait qu'il est une nouvelle fois impossible de savoir, rien qu'en voyant le film, que c'est une fiction et non un « documentaire » basé sur des « faits réels ». Années 1970 au Danemark : une grève dure, déjà initié au début du film, faisant tâche d'huile à partir d'une usine de fabrication de bateaux, tend à toucher d'autres industries. Le risque de grève générale est nourri d'un côté par les tentatives patronales de casser et d'interdire la grève initiale, de l'autre, par la prise de connaissance progressive par les ouvriers d'une information clé : les hautes autorités danoises auraient passé contrat avec la France pour lui produire quatre vaisseaux susceptibles de transporter ensuite des ogives nucléaires. Le fond anti-nucléaire de la contestation se renforce d'autant plus que les autorités semblent manifestement vouloir faire entrer le Danemark dans une nouvelle armée européenne, en opposition à sa neutralité antérieure.

Le double combat socio-politique et écologique des travailleurs est mis en scène dans toutes ses difficultés, ses avancées et ses pesanteurs, en particulier à travers les multiples discussions qui animent le comité d'organisation et d'unification des luttes locales. Le film est donc d'une part la reconstruction d'une lutte ouvrière. Mais le film se complexifie qualitativement au bout d'une petite moitié de son déroulement : au terme de repérages géographiques variés, menés en caméra subjective, dont on a du mal à toujours saisir le sens ou

la portée, le ministre de la justice et du commerce (sic), interlocuteur de choix dans les transactions commerciales et politiques évoquées ci-dessus, est enlevé et séquestré par un groupe d'individus dont le spectateur ne sait rien, sinon qu'ils sont dotés d'une logistique urbaine et médiatique solide. Très vite ce groupe, évidemment qualifié de « terroriste » par le pouvoir, manifeste publiquement par un communiqué son soutien aux grèves populaires. Dès lors, le film déroule la mécanique implacable de l'instauration d'un État d'urgence, où le quadrillage policier au motif de la « sécurité » autorise l'appareil militaro-policier à museler les organisations politiques par le biais de la persécution et de l'arrestation, rendue possibles par la législation d'exception dorénavant en vigueur, et par la complicité objective des médias. Le coup de grâce du pouvoir est double : le mouvement de masse, manifestement, va échouer (même si la phase de sa chute proprement dite est absente du film – c'est inutile), le commando va être logé, et ses membres soit arrêtés soit purement et simplement abattus – le ministre étant récupéré sain et sauf.

Le film mobilise les techniques déjà évoquées, donc concentrons-nous sur l'ambiguïté proprement politique qu'il met en œuvre. L'action directe et violente perpétrée par un commando de type « terroriste révolutionnaire » semble nuire au mouvement de masse, comme certains personnages-acteurs le disent : mais Watkins laisse ce point crucial en suspens. A aucun moment ne condamne-t-il ou ne stigmatise-t-il ce choix tactique, même si, simultanément, à aucun moment ne le porte-t-il en exemple : les témoignages-interviews, d'ouvriers, à plusieurs reprises, mettent l'accent sur le caractère insuffisant d'une contestation legaliste, aussi massive soit-elle. *Si l'inférence, qui ferait passer de cette constatation d'insuffisance à la nécessité de l'action directe et clandestine, saute à l'esprit et à l'œil comme un possible politique*

immédiat, jamais le film par sa construction ne préformate-t-il cette possibilité comme l'unique possibilité, et cela, grâce au très strict montage parallèle, dans le fait que jamais ne se rencontrent les ouvriers organisés et les membres du commando (sinon par le biais de l'appareil répressif qui s'abat dans les deux cas, et par celui du soutien anonyme de la grève par le communiqué du commando).

Bref, on ne sait pas au terme du film si les membres du commando sont également ou non des ouvriers : à aucun moment n'est présumée ni déniée leur appartenance *commune* concrète à une stratégie différenciée de résistance au pouvoir. Cette ambiguïté structurelle a occasionné de radicales critiques à l'égard d'un « anarchisme » de Watkins de la part de l'extrême-gauche plutôt marxisante, en Angleterre notamment, qui traditionnellement (depuis notamment la compromission tout aussi structurelle des bureaucraties syndicales dans la co-gestion du capitalisme démocratisé) condamne ce type d'action illégale, minoritaire et violente. Comme d'habitude, le film n'a plus jamais été projeté au Danemark depuis sa sortie.

En résumé, Watkins expose la contradiction stratégique à laquelle la lutte des classes se heurte en un lieu et un temps donné, c'est-à-dire la contradiction dialectique à laquelle une situation pré-révolutionnaire, dont l'issue est indéterminée, est confrontée. Tel est bien le sens de la *totalisation* : se hisser aux contradictions organisatrices de la situation socio-historique sans pouvoir en déterminer la solution, puisque ces contradictions *sont l'histoire en train de se faire, c'est-à-dire le politique en phase de subversion de ses propres limites – c'est-à-dire de l'ordre établi, du réel social lui-même en tant que processus dialectique*. Voilà pourquoi, dans ce film, Watkins met très clairement le doigt là où ça fait mal, et est on ne peut plus actuel : la contradiction de la *fin*, oscillant entre

une détermination positive, l'émancipation active, et une détermination négative, la résistance à l'oppression, exige peut-être des *moyens* qualitativement contrastés de ce type. La question éthique n'est pas plus absente que la question de cette tension n'est centrale : ainsi Watkins laisse-t-il son spectateur en pleine interrogation sur ce qu'exige la résistance contre un pouvoir hautement répressif et, en particulier, sur ce qu'exigerait aujourd'hui toute transformation qualitative de la société et de l'État, et ouvre donc à la question du « *mode d'existence* » du possible au sein du factuel.

Dans la stricte continuité de la dialectique d'*Evening Land*, son dernier film en date, réalisé plus de vingt ans plus tard, *La Commune. Paris 1871*, objective encore plus clairement cette contradiction politique des moyens de la révolution.

La Commune. Paris 1871 (2000)

La Commune, réalisé comme à l'habitude en pleine collaboration avec des acteurs non professionnels, à partir d'une étude historique collective la plus instruite qui soit, *prend le temps* (5h30 dans la version télévisuelle initiale, 3h30 dans la version cinéma ultérieure¹) de reconstruire en studio les interrogations économiques du Paris ouvrier, des débats sur l'émancipation des femmes, des nécessités afférentes à l'éducation des enfants, à l'organisation d'un système public de soins, et plus largement, de la démocratie directe (c'est-à-dire la démocratie tout court), du rapport entre l'armée du peuple et le suffrage universel, etc. Le film met en scène tous les débats et processus de décision (et d'indécision) qui ont fait

1. Pour tous les détails concernant l'aventure, le processus du film, et l'œuvre de l'association créée pour le valoriser *Rebond pour la Commune*, consulter <<http://www.mnsi.net/~pwatkins/index.htm>>.

la Commune parisienne, et cette mise en scène n'a pas besoin des éclats de la technologie pour montrer l'immense répression versaillaise « républicaine » qui a achevé dans le sang les deux mois de cette expérimentation politique unique. Il est inutile, au point où l'on en est, de rentrer dans les détails. Notons seulement les deux choses suivantes.

D'abord, le film ne manque pas d'humour, ce qui était loin d'aller de soi. Etre sérieux sans se prendre au sérieux, voilà l'un des visages de la démocratie à *la Watkins*, qu'une discussion, dans le film, dans ce qu'on appellerait un troquet de banlieue, montre à l'envi. Cette discussion porte sur les illusions, les dangers, voire le ridicule de cette télévision que le film met en scène : mais si Télé Versailles est clairement un outil de propagande, la Télévision Communarde n'échappe pas non plus aux écueils de la monoforme, ce dont les journalistes prendront peu à peu conscience. Par ce procédé auto-critique le film nous transporte dans ce moment de l'histoire dans l'exacte mesure où celui-ci se fond avec le nôtre aujourd'hui tout en se singeant lui-même. Ce qui rappelle encore une fois qu'en dernière instance, c'est à nous – spectateurs étonnés après 5h30 de s'apercevoir qu'on a pu réfléchir tout en prenant plaisir, sans se faire vampiriser par l'horloge universelle – de décider si nous voulons ou non continuer à reproduire cela même qui nous détruit, engendre et entretient les inégalités, l'exploitation économique, l'oppression politique, et la répression culturelle et affective. Edvard Munch et August Strinberg, parmi tant d'autres, ont dit *non* à cela, au nom de et en vertu de leur viscérale créativité. Il n'est donc pas étonnant que Watkins leur ait consacré, avec tous ces mêmes procédés, deux longs films magistraux, dont celui consacré au second en 1994, *The Free Thinker (Le Libre penseur)* commence à peine, et bien marginalement, d'être diffusé

en France – deux films par lesquels, c'est manifeste, le cinéaste se met aussi lui-même en scène.

Enfin, évoquons un élément révélateur par lequel ce chapitre trouvera sa conclusion. Dans la grande scène finale de *La Commune*, au moment, fin mai 1871, où la liesse des communards s'entrelace avec le début de la répression versaillaise systématique, un tournoiement d'injonctions, de cris, d'appels, d'espoirs assaille le spectateur, en particulier touchant les moyens qui seraient les nôtres, aujourd'hui, pour renouveler l'expérience révolutionnaire de la Commune. Parmi eux, une jeune femme évoque avec conviction le rôle moteur que pourrait jouer l'internet dans une nouvelle entreprise radicale de libération sociale. Il a été souvent exprimé à Watkins un certain scepticisme à l'égard de cette orientation. Scepticisme dans lequel, contrairement à toute attente, Watkins a toujours abondé, exprimant également son désaccord avec cette perspective. Ce qui ne saurait manquer de surprendre le public¹ qui, dans l'ensemble, *présuppose conformément à la logique de la « réalisation » cinématographique dominante que tout ce qui se dit dans le film qui n'est pas explicitement l'expression d'une demande d'opinion (comme dans une interview) est l'objet d'une décision et d'un ordonnancement du réalisateur.*

Or, *La Commune*, comme les autres films, met à bas ce présupposé : exceptées les situations où les propos d'un personnage sont dirigés parce qu'ils contribuent à la narration historique d'un événement structurant le film même (que ce soit un événement historique réel ou fictif), ou parce qu'ils sont des propos historiquement tenus (ainsi les discours de

1. Comme cela s'est produit lors du débat avec P. Watkins qui suivit la projection du film au cinéma *Le Cratère*, à Toulouse le 11 octobre 2008.

Thiers dans le film) *les acteurs disent non pas ce que le réalisateur souhaitent, mais ce qu'ils pensent eux-mêmes, sans que le film ne donne les moyens de savoir si et quand il y a ce décalage*. La coupure entre le film et le public disparaît alors : le film ne se contente pas de mettre en scène le litige du politique, *il est et incarne ce litige*, et c'est donc le spectateur comme acteur potentiel qui s'avère l'acteur *réel* du film. Le dernier chapitre va tâcher de mettre dûment en perspective cette reconfiguration.

CHAPITRE V

D'UNE DIALECTIQUE NOMINALISTE ET RÉALISTE

La dialectique découvre, latente dans le sens commun, l'implication menaçante que la forme sous laquelle le monde est donné et organisé contredit son contenu ; que les virtualités inhérentes à l'homme et aux choses requièrent la dissolution du donné... la logique dialectique... répudie toute canonisation du donné et ébranle le conformisme de ceux qui se placent sous son autorité.

Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, 1939

Fuck you I won't do what you tell me (x16)

Rage against the Machine, Killing in the Name,
1993

« POSSIBILITÉ RÉELLE » ET RÉVOLUTION

Il faut revenir maintenant, frontalement, sur le problème fondamental depuis Hegel, des relations entre le « réel » et le « possible ». Le futur est-il déjà présent, à l'état « latent », « virtuel », « potentiel », etc., dans le présent *actuel*, *avéré*? Le présent porte en lui toute l'histoire passée : en est-il de même pour le futur, auquel cas le « possible » ne serait rien qu'une

abstraction à l'égard du « réel » avéré? Ou, au contraire, le surgissement du nouveau est-il un surgissement *qualitatif* radicalement autre que la simple actualisation de ce qui serait *déjà là*, quoique sous le mode de la virtualité? Ou dit plus sèchement encore : peut-il vraiment y avoir du neuf dans le monde? Comment tenir ensemble l'affirmation selon laquelle le neuf est irréductible à la simple poursuite de ce qui est déjà, que ce soit selon un déterminisme mécaniste ou finaliste, et l'affirmation tout aussi forte de l'indépassable *continuité* de l'histoire? Bref, l'avenir est nécessairement à la fois partie et absent du présent : deux risques sont alors encourus, gros de deux écueils. Insister sur le « possible », c'est risquer de minimiser la prédétermination relative de l'avenir par les pesanteurs de l'histoire, et *a contrario* insister sur le « réel », c'est risquer de couper l'herbe sous le pied des potentialités qualitativement novatrices qu'un événement historique peut imposer. En résumé, s'il y a dans l'histoire de l'indétermination, de la contingence, où se situent-elles exactement?

Le problème n'est pas mineur. Comment conceptualiser d'un point de vue marxiste la distinction opérée plus haut entre l'indétermination « épistémologique » (sociale et historique) et l'indétermination « ontologique » – la seule véritable ontologie pour le marxiste, rappelle Jameson en conclusion de *La Totalité comme complot*, étant celle fournie par le *Capital*? On a certes déjà dit que cette distinction opère entre deux plans ou deux niveaux d'un même phénomène : le fait que l'histoire est *en cours* et pour cette raison *ouverte*, et que la totalité sociale est au mieux une « totalité détotalisée », la première indétermination, au plan de la connaissance, étant la conséquence de la seconde au plan de l'histoire. Cette dualité, depuis Hegel, a justement fait l'objet d'une conceptualisation tout à fait spécifique : la conception dialectique, au travers de la *négativité*, est l'effort théorique de tenir ensemble les deux termes du pro-

blème en évitant les deux écueils, également réductionnistes formulés ci-dessus.

Le marxisme dans sa diversité a toujours été polarisé par cette question¹. Si le communisme est « le mouvement réel qui abolit l'état de choses actuel » (*L'Idéologie allemande*), le mouvement révolutionnaire en acte reste tendu vers ce *possible* qu'est l'association libre des hommes dans une société sans classes ayant aboli l'État comme pouvoir spécialisé et séparé du peuple. Même si en aucun cas ce possible ne peut être *invocé* comme principe *dominant* du mouvement à l'œuvre, sinon l'invocation elle-même deviendrait « utopique » dans le sens usuel du terme, c'est-à-dire vœu pieux déconnecté de l'état d'avancement effectif de la société et de la contradiction du travail et capital qui la structure, la nouvelle société devra « sortir des flancs » de l'ancienne. Le problème est alors qu'il est impossible de faire strictement *précéder* la révolution économique, sociale et politique, de la révolution des structures psychologiques et mentales de chaque individu, et réciproquement. La difficulté est celle que la troisième thèse de Marx sur Feuerbach résume clairement :

La doctrine matérialiste qui veut que les hommes soient des produits des circonstances et de l'éducation, et que, par conséquent, des hommes transformés soient des produits d'autres circonstances et d'une éducation modifiée, oublie que ce sont précisément les hommes qui transforment les circonstances et que l'éducateur a lui-même besoin d'être éduqué. C'est pourquoi elle tend inévitablement à diviser la société en deux parties dont l'une est au-dessus de la société...

1. Cf. V. Lénine, *L'État et la révolution*, 1917, Paris, Éditions Sociales, 1972.

La coïncidence du changement des circonstances et de l'activité humaine ne peut être considérée et comprise rationnellement qu'en tant que pratique révolutionnaire¹.

La coïncidence de la transformation des conditions objectives et des conditions subjectives est la condition pour ne pas reproduire la division sociale du travail et de l'exercice collectif du pouvoir, et donc *définit la praxis révolutionnaire*. Avec l'autre dialecticien subversif de la tradition marxiste d'après-guerre que fut Herbert Marcuse – le premier étant Sartre –, on peut croiser cette « définition » avec le concept hégélien de « possibilité réelle », qui prend place dans la Doctrine de l'Essence de la *Science de la logique*, et tenter de reformuler la question de « l'indétermination » et de la totalisation, afin d'en tirer une leçon utile au niveau cinématographique.

Qu'est-ce qu'une « possibilité réelle » au sens historique ? Pour l'essentiel c'est *la totalité des déterminations objectives* (infrastructurelles et superstructurelles : le niveau de développement industriel, technologique, scientifique, juridique, artistique, etc.) *d'une société donnée, en tant qu'elles peuvent faire l'objet d'une réappropriation, d'une intériorisation* – par opposition à leur caractère extérieur et de prime abord *subi* – *c'est-à-dire d'une « subjectivation »*, au sens d'un processus par lequel ses membres s'en constituent comme les nouveaux *sujets*, capables de les réorienter d'une façon qualitativement autre, c'est-à-dire d'en rendre *effectif* ce dont elles sont porteuses.

1. K. Marx, Thèses sur Feuerbach, 3^e Thèse, dans F. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1966, Annexe, p. 88-89.

Le concept de possibilité réelle représente dès lors une critique de la position positiviste à partir de la nature même des faits : un fait n'est tel que rapporté à ce qui n'est pas encore fait et qui se manifeste cependant comme possibilité réelle dans le fait donné. Ou encore : les faits sont ce qu'ils sont uniquement comme moment d'un processus qui mène au-delà d'eux, vers ce qui n'est pas encore accompli en fait. [...] L'interprétation dialectique de l'actualisation plénière abolit l'opposition classique entre contingence, possibilité et nécessité en les intégrant toutes trois comme moment d'une seule et même processus compréhensif.¹

Le concept concentre donc la négativité qui affecte toute réalité sociale, au travers des puissances *utopiques* intrinsèquement présentes en elle, les virtualités qu'une telle subjectivation pourrait émanciper des puissances *établies* de répression. La révolution – socialiste-prolétarienne dans les deux siècles précédents, et dont le qualificatif du XXI^e siècle, de la lettre à l'esprit, est d'ores et déjà en reconstruction – est le nom historique de cette négativité comme principe de transformation qualitative, point d'incandescence de la tension entre le « réel » et le « possible », entre l'ordre établi et les spectres qui le hantent. Elle condense donc l'*indétermination ontologique* traitée ici, et la dialectique est justement la saisie rigoureuse de cette dernière, au sein d'une conception de l'histoire évitant le double écueil de l'attentisme (le présent serait téléologiquement gros de l'avenir) et du maximalisme (l'avenir serait à créer de toute pièces, « sans transition »).

1. H. Marcuse, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, 1939, Paris, Minuit, 1968, I, chap. v « La Science de la logique », p. 197-199.

C'est pour cela que cette dialectique, en reprenant la formule à Sartre¹, est à la fois *nominaliste et réaliste*. Il y a de l'universel – dimension « réaliste » – mais cet universel n'est que le processus purement immanent d'auto-transformation des situations particulières – dimension « nominaliste » – dont la logique d'évolution est justement l'objet des films. D'où cette idée d'une dialectique du « réalisme », ou d'un réalisme dialectique, qui est nécessairement de second niveau, ni de la factualité, ni de la totalité, mais de la totalisation, et dont l'allégorie est le pendant esthétique-formel.

TROISIÈME CONTRADICTION

DE LA TOTALISATION À SON AUTRE : LE SPECTATEUR

Voilà pourquoi *La Commune* est plus qu'un film². Objectivant concrètement, dans son mouvement, sans fard ni sans effets spéciaux – reconstruisant l'histoire *en studio* –, jouant de la plasticité de l'outil télévisuel, et au sens strict du terme de sa *popularité*, la dissonance féconde et fragile, des voix dans sans-voix, l'œuvre fait entrevoir, grâce à la négation révolutionnaire de l'État de classe(s) de la république bourgeoise, les possibles auparavant réprimés dans leur réalisabilité concrète³.

1. *Critique de la raison dialectique*, t. I, *op. cit.*, Introduction « Dialectique dogmatique et dialectique critique », p. 156.

2. Le format de cet essai était incompatible avec des développements conséquents, par exemple sur Godard, Resnais, Visconti, et tant d'autres, d'Eisenstein à Ken Loachap. Il a fallu choisir.

3. Avant tout, voir K. Marx, *La Guerre civile en France*, dans K. Marx et F. Engels, *Inventer l'inconnu. Textes et correspondance autour de la Commune*, éd. établie par D. Bensaïd, Paris, La Fabrique, 2008, V. Lénine, *L'État et la révolution*, *op. cit.*, et P.-O. Lissaragay, *Histoire de la commune de Paris*, Paris, La Découverte, 2000. L'expérience autogestionnaire et

La Commune comme *Evening Land* sont autant d'appels provocants à la raison du spectateur, et plus encore, tendent d'une certaine façon à se « supprimer » comme films en se déportant vers ce dernier, abolissant ainsi le fossé qui les séparait initialement. Doit-on limiter la portée de cet effet, et plus généralement la portée de la *Verfremdung* brechtienne, à un effort dialectico-didactique ? Ne peut-on y voir, justement, l'expression la plus complète du travail *ontologique* mené par le processus allégorique ? Le film adéquat à ce qui le meut, et qui assume l'impossibilité de trancher là où il ne peut trancher, porte au plus haut point la contradiction existant entre la positivité des faits avérés et la négativité qui hante toujours déjà cette dernière. *Il renvoie le spectateur à sa propre interprétation des contradictions mises en scène, c'est-à-dire fait de lui la seule instance de leur éventuelle résolution.*

Renvoyer l'énigme ontologique au visage du spectateur, c'est tout simplement *l'inclure absolument* dans cette énigme, et lui rappeler que sa passivité habituelle, au mieux naïve, au pire complice, fait partie intégrante de l'inertie à la source de l'absence de solution desdites contradictions. Bien plus qu'à sa condition de « citoyen », c'est au fait qu'il est, comme et avec tous ses semblables, *l'agent de l'histoire* qu'il est renvoyé, et qu'il n'y a absolument rien hors des hommes et des inerties liées à leurs pratiques, qui puisse le légitimer à s'abstraire de ses responsabilités.

En résumé, une forme cinématographique du politique conforme à ce dont elle prétend traiter, finit par entrer en contradiction avec elle-même, et se supprime lui-même comme autonome, *ouvrant nécessairement à son autre*, qui

antiautoritaire de la Commune, pour Marx, Engels et Lénine, fut l'incarnation historique majeure de ce qu'ils nommèrent la *dictature du prolétariat*. Ce n'est pas rien de s'en rappeler.

n'est qu'elle-même *dans sa vérité*. Accomplissant l'esprit de la *Verfremdung*, le film sabote la *police* qui le gouvernait, et le spectateur ne peut plus fuir, se retrancher dans le noir de la salle du cinéma ou la berçante illusion de la séparation¹. La politisation du film est totale : les contradictions sortent du film pour être du monde et c'est au spectateur seul qu'il incombe maintenant de décider si, oui ou non, il va se faire révolutionnaire.

L'ALLÉGORIE RÉVOLUTIONNAIRE DE *THÉORÈME*

(PASOLINI, 1968)

*On m'a dit que j'ai trois idoles : Le Christ,
Marx et Freud. Ce ne sont que des formules.
En fait, ma seule idole, c'est la RÉALITÉ.
P. P. Pasolini*

Théorème a déjà suscité bien des interprétations. Sans prétention aucune à l'exclusivité, j'y vois une méditation sur les implicites de la révolution. Le film commence en effet par une *solution* de la lutte des classes : le *don* de son usine par le patron à ses ouvriers. « Nouvelle tendance moderne ? » demande alors un des journalistes. Evidemment, cette solution se récuse d'elle-même : un tel acte gratuit d'auto-dépouillement est par essence *christique*, et par rapport à la réalité de la lutte des classes, complètement onirique et *irréel*. Cet auto-dépouillement du patron père de famille est le résultat final de tout le film, *le théorème démontré*. Le film peut donc se lire comme *démonstration irréelle*, c'est-à-dire allégorie : le milieu, les habitudes, les conventions du monde bourgeois sont un *parfait désert social*. Mais pour que chacun des

1. Cf. J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

protagonistes ne s'en aperçoive, violence doit leur être faite : le visiteur, l'ange, est donc un *janus*.

Figure du rédempteur, qui suscite la conversion (la sexualité jouant le rôle de l'imposition des mains) chez ceux qui avant s'adonnaient au veau d'or des vaines gloires et des valeurs mystificatrices (tous les membres de la famille qui est « représentative », la servante ayant un rôle à part), il est évidemment aussi la figure du tentateur (la sexualité y est subversive, littéralement pécheresse : adultère, homosexualité, etc.), puisque son intervention induit la *chute* de chacun : l'exil du fils et sa lucidité acquise sur la médiocrité de sa peinture, la prostration et la mort (réelle, en tous cas symbolique) de la fille qui se désocialise définitivement, la sexualité erratique de la mère, en particulier. Quant au père, spectateur impuissant, son sacrifice final, c'est, au sens strict (dans la gare) comme au sens large, la *mise à nu du désert auquel il a consacré sa vie* (le pouvoir, l'argent, la notoriété, etc.), ce dont il prend conscience *dès lors qu'il a perdu l'essentiel* : l'amour, la complicité, le partage, etc. La servante finit elle par se faire enterrer vivante, mais, contrairement aux autres, elle n'est *pas seule* et se fait finalement accompagner par ses *alter ego* dans son choix : cette singularité tient à ce qu'elle *n'est pas de ce monde bourgeois*, mais issu d'un lumpenproletariat rural dont elle n'est par essence *pas séparée*.

Cette équivocité du visiteur est sûrement d'ailleurs une des raisons du double accueil que le film a reçu chez les catholiques : attaqué pour obscénité, il reçut en même temps le Prix de l'Office Catholique du Cinéma... Bref, au-delà des faits racontés, c'est l'expérience d'une sortie destructrice de l'aliénation sociale qui est racontée : la prise de conscience du *désert de réel* que cette vie incarnait. Le film est le déploiement – ponctuée de plusieurs scènes explicites en ce sens – de cette traversée du désert et de ses aboutissements : l'errance, le

suicide, la fuite. Une rédemption bien peu paradisiaque donc : une rédemption qui mène d'un enfer non su à un enfer compris et invivable, mais qui rappelle qu'une violence extérieure est nécessaire au changement radical. Cette démonstration est allégorique, les faits racontés sont des prismes dont le sens est à cheval sur le film et sur la rude réalité de l'histoire : nous savons tous que réellement, les patrons ne feront jamais don de leurs usines, et qu'il faudra leur arracher, puisque justement, l'ange-visiteur, qui est à l'origine de ce don final, *est une hypostase, un mythe*. La solution mythique de la lutte des classes tient à l'agent mythique qui est mis en scène. Mais cette mythification, par distanciation, rappelle que l'issue de la lutte des classes ne se fera jamais sans une intervention qui ira, au-delà des structures, jusqu'au cœur et dans l'intimité de chacun, d'une part : cette issue exigera violence. D'autre part, le « réalisme » profond du film, consiste donc à faire voir que le réel, c'est aussi tout ce qui, en chacun, excède le factuel : le fantasme, le rêve, le projet, le vide, etc.

Marcuse montre dans *Eros et civilisation* que la société capitaliste « avancée »¹ (la plus « développée », c'est-à-dire simplement la plus tardive) a réussi faire pénétrer ses structures productivistes et répressives au tréfonds même des existences individuelles. Pour cette raison, toute catégorie de la psychologie ou de la psychanalyse est dorénavant aussi une catégorie *politique* : toute expérience intime réfracte l'organisation sociale de la production et de la culture. Toute libération corporelle et mentale, d'essence *érotique*, c'est-à-dire réinstituant le principe du plaisir au-delà de sa réductrice

1. Cf. aussi E. Mandel, *Le Troisième âge du capitalisme*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, et F. Jameson, *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2001.

localisation sexuelle, est donc en contrepartie un prodrome de la révolution. Mais la situation est plus complexe que cela :

Les possibilités immenses de la civilisation industrielle avancée sont de plus en plus mobilisées contre l'utilisation rationnelle de ses propres ressources, contre la pacification de l'existence humaine. Toutes les hypothèses sur l'abolition de la répression, sur l'affirmation de la vie contre la mort, etc., doivent être situées dans le cadre actuel de l'esclavage et de la destruction. A l'intérieur de ce cadre, même les libertés et les satisfactions de l'individu participent à la répression générale. Leur libération instinctuelle et intellectuelle est une question politique, et la théorie des perspectives et des conditions préalables de cette libération, doit être une théorie des transformations sociales.¹

Il ne suffit pas de rompre avec la morale bourgeoise pour s'émanciper de la société bourgeoise : la sublimation comme la tolérance peuvent être *répressives* et être de nouvelles illusions de liberté, pour Marcuse, dès lors qu'elles n'amènent pas à la transformation qualitative des *besoins* eux-mêmes. Dans *Théorème*, cette rupture érotique s'achève pour la quasi-totalité des personnages dans le désert et la perte de soi. Pour aboutir à la vie retrouvée, et non à la mort, le film nous dit bien implicitement qu'il faudra plus et autre chose, *et qui relève du politique*. Centré sur l'expérience collective, mais singulièrement vécue, des aliénations sociales, affectives, corporelles, etc., construites par l'histoire, *Théorème* nous démontre à divers titres que *le réel est autre que sa phénoménalisation objective*, qu'il est gros de trous et d'ombres, de virtualités, qu'il n'est rien de donné, achevé, clos sur soi : il est double exigence de libération individuelle et de résistance collective,

1. H. Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Minuit, 1963, Préface, p. 13.

et derrière la transcendance et la religiosité, c'est le possible « utopique » qui l'anime. Si la « Réalité » est l'« idole » de Pasolini, c'est parce qu'elle n'est qu'un *mot*, ou plutôt la *norme* au sommet de l'axiologie justifiant cet ordre établi qui voile et réprime, en se faisant *être-chose*, le jeu vital des possibles qui hantent nos habitudes et nos certitudes.

CONCLUSION

MAINTENANT IL FAUT DE NOUVELLES ARMES

*La meilleure des polices, c'est quand les
pauvres savent rester à leur place, sans
avoir besoin de les matraquer.*

La Rumeur, « La meilleure des polices »
Du Cœur à l'outrage, 2007

*Si on ne crie pas "Vive la liberté!" avec
amour, on ne crie pas "Vive la liberté!".*
Pasolini, *La Rage*, 1963

ANTIPLATONISME

Le cinéma n'institue pas de « situations pures » qui seraient comme l'accomplissement de la « représentation », l'essence retrouvée de l'image livrant l'Idée en s'y subordonnant : Platon. Au contraire il récuse d'un même mouvement la transparence du réel et celle des images. Voilà pourquoi cet anti-platonisme est l'autre nom de l'essence *démocratique* du cinéma : puisque ni la « forme » ni le « contenu » ne sont *donnés*, il est par principe impossible de définir *a priori* leur régime de fonctionnement dans un film, comme dans n'importe quelle œuvre de l'art. Plus même, il en abolit la distinction. Le passage dialectique à l'universel, aussi

problématique, aussi équivoque et ouvert soit-il, est, plus encore que son objet, la destination du film authentiquement politique. Celui-ci est *réaliste* parce qu'il est totalisation ouverte d'un réel qui n'est jamais *donné ni achevé*, et *politique* parce qu'il est totalisation d'un réel qui n'est autre que le politique, à savoir l'homme dans le monde, aux prises avec sa propre liberté face aux pesanteurs de l'histoire.

Le cinéma, pas plus que n'importe quel art, n'a à s'inféoder à une réalité supérieure vers laquelle il devrait tendre, c'est-à-dire à une autorité extérieure qui lui dirait où aller : la représentation ne saurait donc en constituer un ressort privilégié, et n'est qu'un artifice parmi d'autres, contrairement à ce que l'art bourgeois issu du XIX^e siècle tend encore et toujours à faire croire, toujours aussi idiotement (ou tactiquement) « réaliste » au sens étroit du terme, simple soumission au réel *dominant*. Donc maintenir le principe de l'essence démocratique du cinéma est essentiel : cela seul peut, en dernière instance, permettre d'éviter l'abdication à laquelle invitait Debord, et qui consistait, puisque le cinéma est comme tout le reste *lieu possible d'accumulation du capital*, à le fuir, ce qui est encore une façon de se soumettre.

ANTIPROPAGANDE

Le film de propagande est le film anti-politique par excellence. Non pas au sens où il est « a-politique » bien sûr, mais au sens où il absolument opposé au film militant tel qu'il nous est apparu ici. Négateur du politique comme expérience du litige et de la contestation, il neutralise ses enjeux, ferme *a priori* les possibles en faisant disparaître les problèmes, interdit la contradiction, et donc réprime toute liberté de création et de réception. Un film de propagande en résumé *n'est pas un film* : instrument immédiat de *la* politique, il est négateur du

politique, et de ce fait, négateur du cinéma lui-même, tout comme une littérature de pure édification nie la littérature comme art d'écrire le rapport mouvant de l'homme au monde. Même si, concrètement, du fait des nécessités de l'agit-prop', la frontière entre militantisme et propagande manque parfois de netteté, voilà ce qui les distingue *par nature*.

Soyons clairs : ce cinéma de propagande est le cinéma quantitativement *dominant*, à l'image des produits télévisuels et commerciaux monoformés que nous ne connaissons que trop. Une nouvelle ère du cinéma politique et militant est aujourd'hui vitale, parce que le devenir de la société en a besoin. Peut-être restera-t-il ce parent pauvre, marginalisé ou censuré du cinéma, ce « truc de gauchistes » propice au mieux à une nostalgie condescendante, mais du moins, les possibilités technologiques sont-elles immenses, il n'y a pas de problème de côté-là.

ÉGALITARISME

L'esprit objectif de notre culture, jusqu'à il y a fort peu, était dominé par la rhétorique de la « fin des idéologie » et son insupportable tiédeur politiquement-correcte, le tout peu ou prou justifié par une soupe post-moderne assez lavasse. Mais aujourd'hui on ne peut plus se contenter de rhizomatiser des multitudes suractives : l'hégémonie du capitalisme, du nouvel antiterrorisme international à la « crise » de son parasite financier caractéristique du néo-libéralisme, prend un nouveau virage depuis le début du XXI^e siècle. Le retour du refoulé fasciste essaima dans toute l'Europe, en harmonie avec la fin du compromis état-providentiel issu de la seconde guerre mondiale, et la nouvelle politique de la terre brûlée que les bourgeoisies s'entendent à mener, qu'elles soient décomplexées ou social-démocratisées, passera manifestement, si

besoin, par les canons et la remilitarisation de la société, pour le plus grand bonheur des actionnaires.

Il n'est donc que temps de défendre toute les expérimentations politiques et artistiques qui permettront, une nouvelle fois, de saisir cette nouvelle réalité répressive et d'en allégoriser les potentiels révolutionnaires. La radicalité et l'ampleur de la guerre en cours exigent, si l'on ne veut pas se perdre en cette dernière, *d'être de ceux qui s'organisent* à sa hauteur, étant posé que là où le politique s'arrête, c'est la *police* qui commence. Mais que la bannière « L'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes » ait été portée par un État totalitaire qui avait dépossédé ces travailleurs de l'essentiel de ce qui en faisaient des hommes, voilà bien aussi la contradiction majeure du *xx^e* siècle, dont on n'a pas fini de tirer les leçons.

Il faudra donc aussi œuvrer contre ce retour du bâton. Cela exigera au moins l'intransigeante *négation politique* de l'Expert-au-dessus-des-incultes comme du Secrétaire-au-dessus-de-la-base, du Philosophe-au-dessus-de-ses-pauvres comme du Réalisateur-au-dessus-des-acteurs-et-techniciens, mais aussi, évidemment, celle du Professeur-au-dessus-de-ses-élèves, ce à quoi une Université digne de ce nom s'emploierait avant tout autre chose.

Laissons donc le dernier mot à Sartre, qui résume à lui seul l'esprit du cinéma militant : « Il n'y a pas des intellectuels et des masses. Il y a des gens, qui veulent des choses, et en ce sens, ils sont tous égaux ».

**ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN SEPTEMBRE 2009
PAR L'IMPRIMERIE
DE LA MANUTENTION
A MAYENNE
FRANCE
N° 204-09**

Dépôt légal : 3^e trimestre 2009

