

Filmer l'ennemi ? Un bien mauvais sujet,



par Gérard Collas. Confondre l'ennemi sans



se confondre avec lui, par François Niney.



Comment, en quelques films, l'ennemi est entré



dans le champ, par Annick Peigné-Giuly.



Mon ennemi préféré ? par Jean-Louis Comolli.



Films Sélection de 22 films documen-



taires pour les bibliothèques publiques.



Notes de lecture Sélection d'ouvrages



et de revues parus de juin à août 1995



IMAGES documentaires

23

4ème trimestre 1995

Éditorial

IMAGES documentaires propose dans ce dernier numéro de l'année une réflexion autour du thème « filmer l'ennemi », qui semble être une des limites du cinéma documentaire. Peut-on filmer un « ennemi » aujourd'hui sans utiliser les méthodes si souvent dénoncées de la propagande, en évitant la caricature ou la « diabolisation » de l'adversaire ou de l'ennemi ? Plusieurs articles tentent de cerner cette question complexe.

Dans la rubrique « Films », sont analysés 22 films documentaires dont 21 sont diffusés pour la première fois dans les bibliothèques publiques au cours de ce quatrième trimestre par la Direction du livre et de la lecture. Parmi ces films, il faut signaler la première partie d'un catalogue de « classiques » du documentaire, celui des Films de la Pléiade, avec L'Amour existe de Maurice Pialat, déjà analysé par Gérard Collas dans un précédent numéro de la revue, ou des films d'Alain Resnais, Guernica et Van Gogh, de François Reichenbach, Un cœur gros comme ça, de Marc Allégret, Avec André Gide, Exposition 1900. D'autres films de ce catalogue seront analysés dans les prochains numéros de la revue, au moment de leur diffusion. Nous signalons également une importante série, The Young people's concerts de Leonard Bernstein, qui vient d'être éditée pour le grand public et se trouve disponible dans le réseau des librairies et de la grande distribution.

Enfin la rubrique « Notes de lecture » présente quelques ouvrages concernant le cinéma et la télévision, sélectionnés par la rédaction parmi les livres parus de juin à août 1995
Catherine Blangonnet

Sommaire

Filmer l'ennemi ?

Introduction page 9

Un bien mauvais sujet,
par Gérard Collas page 11

Confondre l'ennemi sans
se confondre avec lui,
par François Niney page 23

Comment, en quelques films,
l'ennemi est entré dans le champ,
par Annick Peigné-Giuly page 37

Mon ennemi préféré ?
par Jean-Louis Comolli page 45

Films

Sélection de 22 films documentaires
pour les bibliothèques publiques page 59

Notes de lecture

Sélection d'ouvrages et de revues parus
de juin à août 1995 page 89

Filmer l'ennemi ?

*« C'est très difficile de filmer l'ennemi
parce que ce qui nous intéresse c'est
la partie de l'ennemi qui est en nous. »*

Robert Kramer

Introduction

Filmer l'ennemi ?

Il fallait d'abord définir qui est cet ennemi que le cinéaste partage avec un certain nombre de spectateurs, mais pas nécessairement tous, puisque l'ennemi n'est pas toujours «déclaré» comme en temps de guerre, qu'il peut s'avancer «masqué». Cette complicité supposée du spectateur avec le cinéaste est troublante. Gérard Collas et François Niney posent cette problématique en montrant ses limites : les signes de dénonciation fonctionnent comme des signes de complicité qui excluent une partie des spectateurs.

Filmer l'ennemi ?

Le point d'interrogation signifie que l'on s'interroge sur la possibilité même pour le cinéaste de filmer un «ennemi» ou un adversaire, sans le caricaturer, sans transgresser le code déontologique du documentariste. Or l'ennemi, c'est celui qui justement lui-même ne connaît pas ce code du respect de l'autre. Filmer l'ennemi, c'est donc lui donner la parole, livrer le spectateur «sans défense» à ses arguments et à ses mises en scène, lui donner un «visage humain». «Filmé, l'ennemi devient-il moins ennemi?», s'interroge Jean-Louis Comolli.

Le cinéma de propagande a donné trop longtemps une vision réductrice de ses cibles. Ou comme l'écrit François Niney : «Traiter l'ennemi comme il a pu traiter ses propres victimes paraît ajouter davantage à l'in-

justice qu'à la justice». Et pour éviter de tomber dans un piège, faire de l'ennemi à son tour une victime, on l'a dans une guerre récente totalement «escamoté» : «l'ennemi désigné n'a plus de corps, il est une image virtuelle ».

Annick Peigné-Giuly en opposant deux films traitant du même sujet, l'«ennemi de classe», le patron, l'exploiteur, l'un de 1932 (*Prix et profits* d'Yves Allégret) l'autre de 1978 (*La Voix de son maître*, de Nicolas Philibert et Gérard Mordillat), montre que dans ce dernier, il s'agit déjà de «vouloir faire réfléchir plutôt que de faire adhérer le spectateur», non plus «reconnaître l'ennemi» mais le «connaître» pour mieux le combattre.

Jean-Louis Comolli rappelle que le cinéma en lui-même n'est pas une arme, qu'il ne peut se substituer aux luttes sociales et politiques, mais il s'interroge sur la capacité du cinéma à «percer les défenses de l'ennemi, exposer ses forces et ses faiblesses, démonter ses ressorts, faire apparaître ses contradictions, démasquer ses ruses et ses menaces». Il s'interroge aussi sur le type de relation qui s'instaure entre le cinéaste et l'ennemi filmé et qui façonne le film, et, du point de vue du spectateur, il insiste sur la dimension subjective mise en œuvre dans l'expérience cinématographique. «Le cinéma confronte à l'ennemi filmé quelque chose de l'intimité du spectateur».

Y a-t-il une «bonne distance» pour filmer l'ennemi ? Doit-on laisser à l'ennemi le choix de ses mises en scènes, l'obligeant «à s'avancer et à se démasquer un peu plus»? Ses mises en scènes gardent-elles une fois filmées leur pouvoir de fascination pour des spectateurs non complices? Autant de questions auxquelles le cinéma doit trouver ses réponses.

C.B.

Un bien mauvais sujet

*par Gérald Collas**

Filmer l'ennemi ? Avec ou sans point d'interrogation, cet énoncé doit d'abord être compris comme celui d'une problématique c'est-à-dire d'un ensemble de questions que le cinéma se pose relativement à un projet singulier : faire un film « avec/contre » ceux-là mêmes que l'on filme.

Précisons les choses. Un film ne peut se définir seulement - ou même essentiellement - par son sujet. En ce sens, on ne peut se contenter de parler de films « sur » ! Travailler « sur » un sujet, « sur » des personnages c'est travailler avec eux (donc aussi « contre eux »), travail qui pour n'être pas forcément une collaboration (mettre ses efforts en commun pour atteindre un même objectif) n'en est pas moins une relation, une confrontation de deux désirs (ici antagonistes) à travers leur mise en présence réciproque.

Question que se pose le cinéma. La formule pour juste qu'elle soit, demande à être précisée : qu'est donc ce cinéma qui se pose des questions ? Plus précisément, qui au cinéma se pose des questions ? Ou encore : à qui le cinéma pose-t-il des questions ?

Filmer l'ennemi ? On peut supposer que la question se pose d'abord pour le cinéaste - et à lui seul - en ce sens qu'il s'agit pour lui de décider d'un éventuel passage à l'acte qui pour le moins crée un trouble, va l'obli-

ger à penser la relation avec ceux qu'il filme en termes de tension, de rapport de forces, de jeu (avec le feu).

Une démarche troublante

Avoir pour projet de filmer son ennemi, c'est reconnaître ce dernier comme tel. Cela peut sembler un constat banal - l'évidence même - mais la question mérite néanmoins d'être soulevée - et renvoie à une première interrogation : qu'est-ce qu'un ennemi ?

Premier élément de réponse à apporter : un ennemi c'est autre chose que quelqu'un dont je ne partage pas les vues.

C'est toujours l'Autre que le cinéaste filme, mais filmer l'ennemi - son ennemi - ce n'est pas filmer n'importe quel autre. Il ne s'agit plus d'un rapport d'altérité mais d'adversité.

Au mot ennemi, le dictionnaire (Larousse ou Robert) donne la définition suivante : « Personne qui déteste quelqu'un et cherche à lui nuire ». L'ennemi, potentiellement, est donc un adversaire, celui que l'on va affronter dans le cadre d'un conflit.

Au sens strict qui est donné ici au mot, si on veut bien un instant seulement oublier la réciprocité de la relation (il y a toujours deux ennemis) il faut convenir que la définition donnée ci-dessus est plus appropriée pour celui qui va filmer que pour celui qui va l'être. D'un côté, l'intention de nuire est clairement présente - elle se traduit déjà par une action - le cinéaste sait déjà qui est son ennemi - et s'il le filme en tant que tel ce ne peut être que dans l'espoir de lui nuire.

Parce qu'il a pris l'initiative de la démarche, il a un temps d'avance sur ceux qu'il filme.

Il y a là quelque chose qui relève du rapport de l'assassin à sa (future) victime. D'une part celui qui sait ce qu'il va faire, d'autre part celui qui ne se doute pas encore du rôle qui lui a été dévolu.

La réalité du rapport n'est bien sûr pas aussi simple, il faudra y revenir bientôt, mais ce que je souhaite simplement mettre en évidence à ce premier stade de la ré-

flexion c'est la forme troublante sous laquelle apparaîtrait au cinéaste son propre rapport à ceux qu'il s'apprête à filmer.

Ce trouble, s'il se produit, je le vois comme le prix payé par le cinéaste de la transgression qu'il semble s'imposer des codes déontologiques tant du documentariste (le respect de l'autre) que du journaliste (l'objectivité) pour en revenir à une posture militante et à un dilemme politique classique - celui de la fin (juste) et des moyens (non exempts de reproches).

Pour saisir l'ennemi dans sa vérité, le démasquer, dois-je moi-même revêtir un masque, me faire passer pour celui que je ne suis pas ?

Je renvoie pour illustrer cette problématique à quelques expériences journalistiques célèbres comme celles de Gunther Wallraf en Allemagne endossant tantôt le costume d'un immigré turc, tantôt celui d'un reporter d'un journal populaire à scandales, ou celle d'Anne Tristan s'inscrivant au Front National à Marseille afin de mieux pénétrer ce mouvement et pour pouvoir enquêter autrement sur lui (de l'intérieur). L'imposture comme nécessité préalable à l'empathie et à la sympathie : je me mets à la place de l'autre pour mieux éprouver ce qu'il ressent et aussi pour faire taire en lui son animosité à mon égard.

Les deux objectifs ne peuvent d'ailleurs être totalement dissociés - si j'ai besoin de la sympathie de mon ennemi et donc que je me dissimule pour la gagner ce n'est pas seulement pour le tromper mais surtout pour qu'il s'adresse à moi tel qu'il est, sans préjugés, comme si je devais me mettre dans la peau de mon propre ennemi pour qu'il puisse me parler et que je puisse le comprendre.

Dans ce cas, le conflit est provisoirement mis de côté, la dissimulation de l'observateur privant son adversaire de toute possibilité de défense. La confiance obtenue grâce à un subterfuge ne sera rompue que plus tard, après coup, lorsque enquêteurs et sujets de l'enquête ne seront plus face à face. Dans un film, le réalisateur reprendra sa liberté dans l'isolement et la

sérénité de sa salle de montage avant d'être à nouveau confronté à ceux qu'il a filmés par l'entremise d'un film désormais visible par tous - donc par eux aussi.

On comprend donc la difficulté, voir l'impossibilité, de renouveler de telles opérations.

Il ne s'agit pas ici de condamner en soi et dans l'absolu toute démarche de ce type mais seulement de réfléchir sur ses présupposés et ses limites.

L'ennemi : un homme et ses idées

Au départ d'une telle démarche il y a bien sûr l'idée que certaines choses ne sont confiées, montrées qu'à des proches, à ceux avec lesquels on peut se sentir en confiance en raison d'une complicité ou d'une solidarité supposées.

L'idéal-limite vers lequel tend ce type de travail c'est justement l'abolition de cette frontière - imprécise mais pourtant bien réelle - entre ce qui est du domaine public et ce qui est habituellement de l'ordre de la sphère privée, de l'intime.

Ce qui est ici attendu de cette dissolution, c'est l'éclairage soudain (et paradoxal) de ce qui est montré dans la lumière par ce qui est dissimulé dans l'ombre.

Cela peut-être, par exemple, le contraste ainsi révélé par la juxtaposition de deux types de propos - ceux destinés à l'audience la plus large (rassurants) et ceux tenus dans un cercle restreint (inquiétants). Mais existe-t-il un cercle restreint pour un homme politique pris dans le champ d'une caméra ?

A ce jeu - traquer la vérité du personnage dans son intimité - celui-ci peut tout aussi bien se révéler un maître et utiliser le dispositif à son entier avantage 2/.

La langue de bois - c'est à la fois celle qui est parlée par tous, toujours dénoncée mais finalement toujours attendue (parce que chacun y est dans son rôle, situation éminemment rassurante) mais aussi celle que tout homme politique sait qu'il devra - un jour - abandonner pour se faire entendre. Ce moment d'abandon ne peut être lu simplement comme un moment de relâchement.

Il est aussi un moment de ressaisissement, le moyen par lequel est soudain relégitimé tout ce qui tournait à vide.

Tomber la veste - provisoirement - ce n'est pas tant se mettre à nu que montrer (prouver) que sous la veste il y a un corps 3/. Plus les institutions et leurs représentants sont en situation de crise - c'est-à-dire lorsque leur légitimité n'apparaît plus comme naturelle, comme allant de soi, plus elles ont besoin de se ressourcer à travers ce genre d'opérations.

Enlever une veste devant la caméra, c'est aussi (et peut-être surtout) l'enlever pour la caméra.

Les signes de la décontraction (« je ne suis pas d'une autre nature que vous ») accusent justement toute la distance qu'ils s'évertuent par ailleurs à dissimuler.

Filmer un homme politique - donc un personnage public - en dehors de l'exercice de ses fonctions dans son cadre familial, faire « rouler » l'entretien vers des domaines « personnels », c'est en glissant d'une sphère à l'autre parier sur un transfert de sens, penser que le spectateur continuera à voir le politique derrière le familier. Il y a dans ce genre quelques beaux exemples de réussite ; je pense à la série de José Berzosa *Chili Impressions* 4/ et en particulier à ses entretiens « décontractés » avec le couple Pinochet.

Dans une situation de ce type, le dialogue direct sur la chose politique étant pratiquement impossible - à moins d'en rester à la surface du discours officiel - la sphère du privé, le sens de ce qui peut s'y dire doit être entendu métaphoriquement. Que l'épouse du général Pinochet avoue avec le sourire que le seul défaut de son mari, dans le quotidien, est peut-être... d'être un peu autoritaire, l'entretien acquiert soudain une saveur et une cruauté qui ne peut échapper aux spectateurs.

La limite de ce procédé - qui peut se révéler extrêmement payant nous venons de le voir - c'est cependant la dissolution de la coupure entre le politique et l'intime ou encore entre les idées exprimées et le comportement révélé.

Le danger c'est la dissolution du champ spécifique du politique et des pratiques qui y sont à l'œuvre, son abandon à d'autres. L'analyse du fascisme développée par Wilhem Reich dans *Psychologie de masse du fascisme* en fournit un exemple intelligent parce que si l'on ne peut nier ce qu'elle apporte, s'en satisfaire serait restrictif.

L'écrivain Anne Tristan expliquant ce qui la motivait dans son voyage à l'intérieur du Front National écrivait : « Ce n'est pas ce qu'ils veulent nous donner à voir qui m'intrigue mais ce qu'ils sont entre eux dans leur quotidien ».

Il y a dans cette remarque plusieurs éléments qui méritent de retenir notre attention. Tout d'abord la distinction faite entre ce qu'ils veulent nous donner à voir et ce qu'ils sont. S'il y a lieu de séparer les deux c'est bien que l'auteur devine qu'il y a une façade, une mise en scène contrôlée par ces militants du Front National dont elle n'apprendra rien qu'elle ne sait déjà. Ce qui l'intéresse c'est de dépasser cette première image que ces militants veulent donner d'eux pour l'extérieur en pénétrant leur monde, en s'intégrant à leur famille. Le pari qu'elle fait c'est non seulement que pour des proches, des gens qui ne sont pas leur adversaire, ils auront un discours différent (supposé plus vrai) mais encore que c'est en observant leur comportement dans le quotidien que pourra le mieux se révéler leur vérité, leurs contradictions, leurs motivations.

Ce qui vaut ici pour le Front National pourrait bien sûr s'appliquer à tout autre groupe. Il y a là une approche et des intentions proches de celles de cinéastes qui se sont confrontés à la politique et à ses machines (les partis). Je pense notamment au travail de Jean-Louis Comolli dans son film *Tous pour un* ou encore, plus récemment, à celui de Christophe Otzenberger filmant la campagne électorale de Didier Schuller dans *La Conquête de Clichy*.

D'une certaine façon José Berzosa avec son étonnant document *Les Pompiers de Santiago* (toujours dans sa série *Chili Impressions*) s'inscrit dans cette démarche

de déplacement du questionnement encore que dans ce dernier cas il ne s'agit pas tant d'éclairer le discours par le comportement que de le faire glisser vers un domaine qui peut être (à tort bien sûr, là est le piège) considéré comme apolitique par ceux qu'il filme et qui donc s'exprimeront avec moins de réserve.

Ce que la caméra va pouvoir saisir et qui se révélera à l'image ce n'est donc plus ce que le personnage filmé sait - ou croit savoir - mais ce qu'il ne peut voir lui-même et que justement son discours vient cacher (y compris à lui).

Cette attention portée au comportement - au sens large celui-ci peut se manifester également par de la parole - n'est pas sans rappeler l'intérêt porté par Freud au lapsus et plus généralement à tout ce par quoi l'inconscient peut faire signe.

Sur ce point je renvoie à la scène de *Marseille en Mars* (de Jean-Louis Comolli) dans laquelle la caméra, délaissant les échauffourées qui se produisent sur le passage de Le Pen entre son service d'ordre et des passants, s'attache à maintenir le cadre sur le dirigeant du Front National qui ne peut retenir une réaction de répulsion lorsqu'un membre de son équipe se rapproche de lui au point de le toucher, sans doute pour le protéger ou l'éloigner.

Cette scène fonctionne d'autant mieux qu'elle peut être lue par le spectateur comme la révélation (la preuve) de ce qu'il savait déjà. Elle se charge de sens parce que justement c'est de Le Pen qu'il s'agit et que pour le spectateur hostile au Front National ce geste non maîtrisé le renvoie à l'inconscient qu'il prête au personnage.

Se fabriquer un ennemi à sa mesure

Il faut maintenant élargir la question de départ : filmer l'ennemi - soit - mais pour qui ?

La problématique ne concerne pas que le cinéaste - ou pour le dire autrement elle pose la question des rapports du cinéaste avec le public de son film. L'ennemi que je filme est-il déjà celui des spectateurs ?

Répondre oui à cette question c'est-à-dire supprimer acquise la complicité entre le cinéaste et son public aux dépens d'un ennemi commun rend bien sûr les choses beaucoup plus simples.

Il y a toujours une jouissance à se voir confirmer (justifier) la haine de son ennemi. Plus celui-ci est noirci, plus mon plaisir et mon confort de spectateur sont grands.

Le cinéma de fiction l'a parfaitement compris en ne cessant de se fabriquer des « méchants » sur mesure. Que l'on se souvienne du slogan imaginé pour attirer le public aux films qu'interprétait Eric von Stroheim : « L'homme que vous aimeriez haïr ».

De ce point de vue Hitler représente la plus sûre valeur en tant que personnage catalysant la répulsion. Ce que le cinéma antinazi a retenu de lui c'est essentiellement la dimension de la folie à travers les moments les plus violents de ses discours en public, effet que vient redoubler le contrechamp sur les foules qui l'écoutent, qui l'acclament, qui défilent dans un ordre parfait et glacé. Ces images avec lesquelles furent montés pendant la guerre la plupart des films de la série *Pourquoi nous combattons* ont bien sûr été tournées par la propagande nazie elle-même. Comment donc expliquer qu'elles peuvent provoquer d'un côté la fascination et l'adhésion et de l'autre la peur et le rejet ? Il faut se demander si la peur des uns ne renforce pas le pouvoir de fascination du personnage sur les autres, et réciproquement.

Filmer l'ennemi c'est dans ce cas le caricaturer, soit pour être sûr de l'effet de peur que produira son image soit pour conjurer cette peur en le ridiculisant.

Ce cinéma dans sa diversité (de l'archive montée au dessin animé en passant par le comique) 5/ – a pour dénominateur commun d'être un cinéma de propagande (ici de contre-propagande ce qui revient au même) non pas à cause du message qu'il entend porter mais en raison des destinataires qu'il vise.

En faisant de mon ennemi un être à la fois redoutable et ridicule, je m'ôte toute possibilité de com-

prendre ce qui fait sa force. La diabolisation de l'ennemi en fait un être totalement à part, un monstre.

C'est bien de cela qu'il s'agit dans la mise en scène des procès staliniens : faire de l'accusé - avec sa propre collaboration - une incarnation du Mal, un non-être. Ces procès ne cherchent pas tant à prouver qu'à faire peur, à effrayer en dévoilant la signification cachée et la logique de toute déviance. Il y a les accusés assis dans le box et ceux qui virtuellement pourraient être à leur place parce qu'ils ont maintenant le sentiment d'avoir eux aussi péché par pensée, par action ou par omission.

Les rôles du procureur et du Président du tribunal ne consistent pas tant à fonder l'accusation (sur des preuves) qu'à révéler les invisibles mécanismes qui mènent imparablement du doute à l'activité criminelle.

Derrière ces figurants de la Justice, c'est le Pouvoir, le Parti, le Guide clairvoyant dont la vigilance ne peut être prise en défaut qui voient et exposent ce que personne n'avait vu, pas même les accusés.

L'étendue des crimes sert à effrayer, l'implacable logique du procès et le verdict à rassurer : j'ai des ennemis redoutables mais des protecteurs encore plus forts.

Mettre à distance, prendre la mesure de l'ennemi

Se tailler un ennemi sur mesure c'est éviter d'avoir à prendre sa mesure. Peut-on affronter un ennemi sans le comprendre ? Le comprendre ce n'est bien sûr pas entrer dans ses raisons, succomber à sa fascination mais montrer ce qui fait sa force, ne pas reproduire ses mises en scène (les redoubler) mais les donner à voir.

Si je ne peux faire entrer mon ennemi dans ma mise en scène (le filmer dans un dispositif que je maîtrise) je peux néanmoins mettre en évidence son effort, son travail pour apparaître tel qu'il le souhaite et non tel qu'il est.

Le pari fait ici est qu'en donnant à voir cet écart, il se révélera quelque chose de ce qu'il souhaitait ca-

cher : comme dans une équation du premier degré dont l'inconnue serait ce que l'ennemi refuse de me montrer (sa vérité) et les deux paramètres ce qu'il met en œuvre pour paraître (a) et comment il paraît (b). Cette équation que peut poser le cinéaste c'est au spectateur de la résoudre. Exposer la machine, en démonter le mécanisme, étaler les pièces aux yeux de tous c'est rompre le mystère et la magie de ce qu'elle produit, c'est casser la fascination exercée par l'ennemi non pas en niant son pouvoir mais en le donnant à voir, en l'exposant aux yeux de tous et donc aux dangers de ces regards.

L'absence de point de vue souvent reprochée par le spectateur au cinéaste qui filme l'ennemi (commun) n'est-elle pas plutôt la crainte qu'a ce spectateur du regard des autres spectateurs. Les signes de dénonciation - quitte à les imposer au film - rassurent. Ils fonctionnent toujours comme des signes de reconnaissance, de complicité entre celui qui montre et celui qui regarde.

Dans ce rejet partagé d'une image de l'ennemi, le cinéaste et le spectateur se confortent mutuellement mais justement au prix de l'exclusion de ces autres spectateurs, de ceux qui ne partagent pas, à priori, cette complicité.

Dans le regard du spectateur sur son ennemi il y a bien souvent une implicite demande de « mise à mort », l'attente de ce moment de jubilation que le cinéaste lui offrira. Il y a de cela dans le cinéma de Marcel Ophüls lorsqu'après avoir traqué un personnage il parvient à l'épingler pour le plus grand plaisir de ses spectateurs.

Il y a peu de films par contre qui travaillent à exposer la complexité et l'intelligence de l'ennemi, non pas à le montrer sous un jour sympathique mais à le saisir en dehors de toute caricature. Le film *Hôtel du Parc* est un de ceux-là, et son réalisateur Pierre Beuchot était tout à fait conscient des risques du projet : « A partir du moment où on accepte d'entendre les arguments de ces hommes (ceux du régime de Vichy), on

leur donne une tribune, un moyen de se disculper. C'est comme dans un procès. On fournit à l'accusé les moyens de se défendre. A vous, ensuite, jurés, de vous faire une opinion. En même temps, je crois que, si on veut les combattre, il faut bien connaître ses ennemis (...) c'est seulement en les connaissant, en les analysant, en les comprenant que nous pourrons les combattre » 6/.

Qu'il s'agisse dans ce cas d'un traitement par les moyens de la fiction ne change pas fondamentalement les données du pari même s'il est vraisemblable qu'un tel travail avec les vrais personnages et non des acteurs serait problématique.

Encore une fois c'est donc la question de la maîtrise de la mise en scène par celui qui filme ou celui qui est filmé qui est posée.

***Gérard Collas**

Chargé de programme à l'Institut national de l'audiovisuel.

1/ Anne Tristan, *Au Front*, Gallimard, 1987.

2/ Voir par exemple les dispositifs télévisuels mis en place pour filmer les hommes politiques à leur domicile, ou leur présence dans des émissions de divertissement ou à caractère culturel. Bien que, dans ces cas, il ne s'agit pas de s'affronter à un ennemi, il est clair que ces mises en scène, ces déplacements tendent à produire un effet de rapprochement, à familiariser ce qui est étranger.

3/ L'exemple caricatural en est Mussolini filmé abondamment torse nu par les opérateurs des actualités de l'époque.

4/ *Chili Impressions*, réal. José-Maria Berzosa, Ina, 1977. Film en 4 parties : 1. *Les Pompiers de Santiago* 72'. 2. *Voyage au bout de la droite* 79'. 3. *Au bonheur des généraux* 69'. 4. *Monsieur le Président* 74'.

5/ A titre d'exemples et sans être exhaustif, citons *Le Dictateur* de Charlie Chaplin, *To be or not to be* de Lubitsch, *The blütz wolf* de Tex Avery ou même *De Nuremberg à Nuremberg* de Frédéric Rossif.

6/ Entretien accordé par Pierre Beuchot au journal *Le Monde* Supplément Radio-Télévision semaine du 13 au 19 janvier 1992.

Confondre l'ennemi sans se confondre avec lui

par François Niney*

*« C'est lorsque les préjugés entrent en conflit ouvert avec la réalité qu'ils commencent à devenir dangereux et que les hommes qui pensent ne se sentent plus protégés par eux, commencent à les dévider et à en faire le fondement de cette sorte de théorie perverse que nous appelons ordinairement les idéologies ou les visions du monde. Contre ces idéologies qui naissent à partir des préjugés, il est inutile de dresser une vision du monde opposée : il faut simplement tenter de remplacer les préjugés par des jugements. Pour ce faire, il est inévitable de ramener les préjugés eux-mêmes aux jugements qu'ils recèlent en eux, et ces jugements à leur tour doivent être ramenés aux expériences qu'ils recèlent et qui leur ont donné le jour. »
Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Seuil, 1995.*

On ne filme bien que ce qu'on aime, dit-on. Pourtant, l'esprit de justice ou de révolte, la volonté de s'opposer, de dénoncer voire de régler des comptes n'est pas un moindre aiguillon. Et l'histoire du documentaire regorge autant de bonnes causes que d'indignations et de dénonciations. Reste à savoir qui est l'ennemi ? Un adversaire, c'est une affaire personnelle ou un affrontement que l'on peut contenir dans certaines règles du jeu. Un ennemi, ça concerne une communauté et ça implique une violence collective, donc un public auquel on désigne justement l'ennemi du doigt. Propagande ou prosélytisme : mes ennemis sont les vôtres. Attention danger !

Certes, on ne se reconnaît pas tous a priori les mêmes ennemis. Et il y a les ennemis déclarés, comme les guerres, et les ennemis du peuple, à l'état latent ou virulent. Mais l'expression « se reconnaître un ennemi » trahit clairement et le degré d'implication personnelle, et la volonté de produire publiquement ledit ennemi pour le faire reconnaître comme celui de nous tous. *Sachez reconnaître votre ennemi* : ce titre d'un film de Frank Capra et Joris Ivens contre le Japon (dernier de la série américaine *Pourquoi nous combattons*), condense un terrible et vaste programme : celui du documentaire de dénonciation. Reste qu'on ne traite pas l'ennemi de la même façon en le montrant vu d'avion comme cible à bombarder ou de plain-pied comme politicien en campagne.

Comment filmer l'ennemi sans le diaboliser, l'exotiser, sans tomber soi-même dans la pire propagande, mais sans pour autant se faire son porte-parole, ni même entrer en pourparlers avec lui, car l'ennemi reste celui avec lequel il n'y a pas de discussion possible ?

Conditionnel

Réussir un film, c'est trouver la bonne distance entre les personnages (ou les personnes) et les rôles qu'ils tiennent, entre les protagonistes et la caméra, entre l'image et le spectateur. Le cinéma moderne innove depuis Hitchcock, Rossellini et le « cinéma-vérité » parce qu'il filme non plus (ou pas seulement) une histoire toute faite, les faits accomplis, mais l'écart ou le passage entre réalité et fiction (Godard), image objective et image mentale (Antonioni), contraintes réelles et jeu des possibles (Kiarostami). Ce qui manque peut-être le plus au cinéma direct d'aujourd'hui contaminé qu'il est par le reality-show télévisuel c'est cette touche de conditionnel, si bien maniée par Marker dans ses montages commentés. Ce conditionnel ironique, pathétique, onirique, critique qui fait que le film est toujours plus et moins que ce que je vois : s'y profilent l'ombre d'un autre film hantant celui que je regarde et la projection d'un film qui reste à faire, dont l'imaginaire du spectateur tout autant que du cinéaste est convié à être l'auteur.

Comment filmer l'ennemi ? Cette question met le cinéma direct en demeure d'introduire forcément un écart ou du conditionnel, sous peine d'y perdre son âme ou du moins la face.

Le plateau et le facho

Plateaux équilibrés, reportages dégagés (ainsi l'emploi indifférencié du terme « belligérants » dans le conflit yougoslave), absence de point de vue (revendiquée même par Christophe Otzenberger pour sa chronique sur *La Conquête de Clichy* par Didier Schuller) : la foi des médias dans l'objectivité se trouve embarrassée face à des personnages dont les propos tendent à l'incitation à l'exclusion et aux crimes (racistes, fascistes, intégristes, terroristes). L'espace public supposé démocratique doit-il être ouvert aux ennemis de la démocratie ? « Pas de liberté pour les ennemis de la liberté », proclamait naguère un slogan communiste. Un tel slogan apparaît aujourd'hui comme un ennemi de la liberté... d'informer. Doit-on pour autant servir la soupe sur un plateau aux idéologues totalitaires ? La télévision idéal de transparence, vitrine du tout consommable rencontre ici ses propres limites. Car les visions du monde ostracistes et dogmatiques, les plus fortement simplistes et démagogiques, sont celles qui manient le mieux les clichés et doublent le média de masse sur son terrain : celui des fausses évidences et des préjugés. A propos des techniques médiatiques qui court-circuitent les institutions représentatives en rapprochant hommes forts et célébrités du public, Walter Benjamin écrivait déjà en 1935 : « D'où une nouvelle sélection, une sélection devant l'appareil ; ceux qui en sortent vainqueurs sont la vedette et le dictateur. » (*L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*). Ainsi chaque passage de J.M. Le Pen à la télévision soulève-t-il pratiquement la même polémique : savoir si la démocratie y oblige ou si la télévision devient son obligée ? La télévision se trouve là déstabilisée. Elle qui est le porte-parole de tous les pouvoirs établis, l'étal des représentants d'opinion, le supermarché de l'état des choses, ne sait comment se décoller d'une parole de

bonimenteur qui dénonce l'étranger, la corruption des autres représentants et promet le retour au petit commerce bien de chez nous. Appareil d'entretien des ménages, la télévision se voit débordée par ceux qui promettent à l'écran mieux que les spots Omo le nettoyage des foyers français et la grande lessive nationale. La publicité démocratique flatte la ménagère, qu'elle méprise en sous-main, pour lui fourguer sa marchandise. Le démagogue, lui, rend ce mépris manifeste, il clame le mépris des méprisés, il s'en réclame, s'en fait l'agent détergent pour le retourner contre l'autre, contre le corps étranger et contre l'égalitarisme hypocrite, au nom de la différence « vraie ». Les Inconnus ont fort bien appréhendé cette logique du pire dans leur parodie de *L'Heure de vérité* : au fur et à mesure que le politicien, non sans une certaine coquetterie, avoue ses crimes, sa cote monte. Le prix de la sincérité ! On voit là une parfaite illustration de cette primauté de l'énonciation (« c'est vrai que je vous parle ») sur l'énoncé (peu importe si ce qui se dit est vrai), dans laquelle Umberto Eco a reconnu la marque de la néo-télévision de compagnie (*TV : la transparence perdue*, in *La Guerre du faux*, Essais Grasset, Poche 1985). Mais bien avant les médias de masse, prophètes et tribuns connaissaient l'arme charismatique absolue, celle qui fait opiner les foules : la tautologie... grâce à laquelle le plus totalitaire paraît le plus logique.

Mauvaise cause et mauvais effet

Comment filmer le causeur d'une mauvaise cause en évitant l'adhésion. Il faut d'une manière ou d'une autre jouer du second degré : tâche pratiquement interdite à l'actualité TV qui cultive exclusivement le premier degré au nom de l'objectivité, de l'évidence, de l'absence de point de vue. Le journal TV est sans parti-pris, il est le point de vue de personne, c'est à dire de tout le monde, comme le Président est président de tous les Français. Prendre position, ce serait être partisan, donc exclure. Cette neutralité bienveillante repose sur une fiction égalitaire : à savoir que toutes les opinions autorisées se valent (et quand elles ne sont plus autorisées, elle ne valent

tout simplement plus rien). L'autorité tient lieu de légitimité. Comme l'écrivait Serge Daney : « La télévision dit vrai et elle informe absolument. A un détail près : le seul monde dont elle ne cesse de nous donner des nouvelles, c'est le monde vu du pouvoir (comme on dit « la terre vue de la lune »). C'est là son seul réel. Comment saurions-nous sans elle qui a du pouvoir et qui ne vaut rien ? Elle est une cotation en bourse généralisée, devenue liturgie. » (*Montage obligé*, Cahiers du cinéma n°442). Seuls les dirigeants déchus seront éventuellement reconnus comme ennemis du peuple. C'est cette logique binaire qui fait que le Président Ceaucescu par exemple n'est reconnu dictateur qu'après sa chute.

Mais voici qu'une bande vidéo, d'aspect amateur, vient nous exhiber le tyran et son épouse jugés par un tribunal militaire et sommairement exécutés. Mais sont-ce bien leurs corps ? Vidéo trouble, juges anonymes, jugement clandestin, sentence expéditive, tout contribue au malaise du spectateur. Au lieu de voir la justice rendue solennellement en place publique, nous la voyons administrée à huis-clos, au fond d'une salle de classe anonyme comme un complot. Cette sinistre parodie semble s'apparenter davantage aux pratiques du tyran déchu qu'à l'ouverture démocratique que laissait espérer sa chute. La distribution des rôles de bourreau et victime s'est inversée mais la mise en scène de ce pitoyable *reality-show* reste du genre propagande totalitaire. Ce procès à la sauvette n'est pas le premier acte d'une démocratie nouvelle, mais le dernier acte de la tyrannie. La manipulation est telle que l'ancien dictateur finit par apparaître comme la victime ! Traiter l'ennemi comme il a pu traiter ses propres victimes paraît ajouter davantage à l'injustice qu'à la justice.

Sachez reconnaître votre ennemi

La solution apparemment la plus radicale pour se débarrasser de l'ennemi, le tenir à distance, le vouer à la haine et à la destruction, c'est de le déshumaniser, le diaboliser, en dégradant son image, en caricaturant son discours : tout ce qui est humain lui est étranger, sa survie

signifierait notre mort. La propagande des différents camps au cours de la dernière guerre mondiale en offre cent exemples. Si les idéologies diffèrent évidemment, la méthode est étrangement similaire. A l'aide d'un montage commenté bien asséné, utilisant l'amalgame, retournant les images de la propagande ennemie contre elles-mêmes, leur opposant son propre et salutaire idéal,

1 on présente l'autre (le juif, le nazi, le trotsko-fasciste, le nippon, suivant les cas) comme monstrueux, inhumain = répulsion du spectateur ; 2 – on le montre comme dangereux, fanatique – peur panique du spectateur ; 3 on justifie la nécessité de l'exterminer = soulagement exalté du spectateur.

Le film *Sachez reconnaître votre ennemi*, réalisé conjointement par le roi de la comédie libérale américaine Capra et le communiste prochinois Ivens, est un exemple canonique de cette méthode xénophobe et cathartique. Le Japon est d'abord présenté comme exotique et pas chrétien, cultivant depuis toujours la négation de l'individu au profit de la domination despotique : sacrifice à l'intérieur, expansion à l'extérieur, seigneurs de guerre sanguinaires. Puis montage crescendo en trois temps :

1 Plans d'usines et de pauvres artisans, tirés aussi bien de films industriels que de fictions, traduisent la surexploitation intérieure. (Ils sont sans pitié !).

2 Martelé par des coups de canon, avec ces mots : « sweat for guns, sweat for ships, sweat for planes » (la sueur pour des canons, la sueur pour des croiseurs, la sueur pour des chasseurs), un montage alterné de plans d'armements montre cette surexploitation nationale toute tendue vers l'effort de guerre. (La pitié cède à la frayeur).

3 Scandés par un marteau-pilon sidérurgique, des plans d'écoliers enrégimentés, d'entraînements aux arts martiaux, de manœuvres militaires démontrent le conditionnement et la fanatisation belliqueuse au travail. (La frayeur tourne à la panique).

La séquence culmine dans un travelling fascinant et terrifiant sur une bataille de bâtons : se refermant sur la

caméra comme une fermeture éclair, une déferlante d'escrimeurs nippons vêtus de masques et de cuirasses évoque irrésistiblement des sauterelles ou des termites ; le cliquetis des bâtons produit un bruit de mandibules et le *Vol du bourdon* vient renforcer la phobie provoquée chez le spectateur. (Angoisse... comment s'en débarrasser ?). La bombe insecticide sera celle d'Hiroshima.

Evidemment, ces documentaires de guerre totale montrent toujours l'ennemi vu d'avion, l'*Alien* anonyme, corps étranger grouillant dans l'extériorité, la monstruosité (dénué d'intimité humaine), prêt donc à être bombardé. Le terme « reconnaître l'ennemi » s'entend au sens de reconnaissance aérienne, le contraire de « connaître ». Une vue de l'intérieur risquerait en effet de faire connaissance avec l'ennemi, de l'humaniser. Un contrechamp sous les bombes qu'on lui envoie pourrait le « victimiser ». Pour neutraliser tout effet indésirable de ce type (que les techniques du direct risqueraient de dramatiser encore), la propagande militaire occidentale moderne — au cours d'une guerre se voulant certes plus circonscrite, moins diabolique, plus « clinique » — a eu l'heureuse initiative de carrément faire disparaître l'ennemi. Dans le jeu vidéo *Tempête du désert*, l'ennemi n'existe plus que comme cible virtuel (dans le collimateur laser) et dégât matériel (estimations et bilans chiffrés). La croisade au nom du bon Dieu — encore appelé à la rescousse par les belligérants de 1940 — a fait long feu. La diabolisation de l'ennemi et la glorification du corps à corps ne sont plus d'actualité, ils produisent désormais un effet négatif ; les militaires l'ont compris à leurs dépens avec les reportages sur le Vietnam. Place donc à la guerre objective, à la guerre « clinique » où l'ennemi désigné n'a plus de corps, il est une image virtuelle comme dans les simulations de vol ou les *kriegspiel*. Et les morts (on s'étonne qu'il y en ait encore) ne sont que des chiffres invisibles, guère différents des statistiques des week-ends meurtriers sur les routes. Si bien que plusieurs observateurs ont fini par se demander, comme Jean Baudrillard, si la guerre du Golfe avait vraiment eu lieu ?

L'ennemi de l'intérieur

Mais la haine, stérilisée là, dans le cadre d'une guerre internationale télévisée, semble ressortir ici, à l'intérieur, dans la guerre civile, déclarée ou larvée. Autant d'intégrismes, autant d'exclusives, autant d'ennemis de l'intérieur ! De ces crises d'identité explosives, le conflit yougoslave illustre la version déclarée ; l'Algérie la version larvée. En tout cas, l'ennemi n'est plus là-bas, en pays voisin, il est de plain-pied avec moi, c'est mon voisin. L'intégrisme intériorise les notions d'appartenance et de patrie. Il reporte à l'intérieur la frontière qui fit les guerres nationales. Il l'inscrit d'emblée en terme de ségrégation et de déportation, ancrages des systèmes totalitaires modernes. La vérité de l'intégrisme, c'est le ghetto et le camp. C'est pourquoi les nazis (*Le Ghetto de Varsovie*) comme les staliniens (archives du NKVD dans *Le Pouvoir de Solovki* de Marina Goldovskaia) se sont fait un devoir moral de filmer leur premier ghetto ou leur premier camp, non bien sûr comme une antichambre de la mort, mais comme une enclave exemplaire dans la perspective de l'édification de l'ordre nouveau.

Pour l'intégriste (de la race pure, de la religion pure, de la nation totale), c'est par définition (et par tradition) dans les vieux pots qu'on fait la meilleure soupe. Pour filmer l'ennemi — tous ceux qui ne sont pas avec moi — sont contre moi — les bonnes vieilles recettes du montage de propagande fasciste et xénophobe restent donc indépassables.

Inutile de s'y attarder. En revanche, pour qui n'est pas soi-même intégriste, filmer l'ennemi politique, l'ennemi non officiellement déclaré, soulève des difficultés.

Comment filmer quelqu'un, l'interroger, étant entendu tout de même qu'on ne saurait s'entendre ? De plain-pied avec l'ennemi, la voie du cinéma direct est étroite, entre la caricature facile et la compréhension coupable, entre l'indignation et la valorisation, entre les écueils de la diabolisation et de la victimisation. Voyons quelques figures de ce slalom risqué.

Autoportraits en uniforme

José-Maria Berzosa prend l'ennemi et son image à contrepied. Loin de chercher à s'opposer à l'image du dictateur Pinochet, dans *Chili Impressions*, il la théâtralise, en enflant le décorum, le protocole et les décorations, la surcharge baroque militaire, sur laquelle vient trancher la platitude des phrases toutes faites, balourdes d'être anodines. Pas question de dialogue, c'est son impossibilité même qui est scénographiée. Abandonnant toute idée d'informer (le cinéaste suppose le spectateur averti), toute vaine prétention journalistique à poser des questions démocratiques à un tyran, Berzosa laisse s'épanouir sa langue et sa gueule de bois, et l'eau de rose des bons sentiments hypocrites. Disciple de Buñuel, Berzosa provoque un bienheureux effet de kitsch ridicule, de rigidité grotesque : rance dignité feinte comme une toile peinte qui ne semble dissimuler les sinistres coulisses qu'aux seuls yeux du Prince, incarnant à lui seul l'ordre national. L'ennemi, le cinéaste se l'encadre, au sens le plus doré du mot.

Dans son portrait d'Idi Amin Dada, Barbet Schroeder pousse plus loin le bouchon et joue un jeu plus risqué. Il tend au despote le miroir flatteur de sa caméra pour que celui-ci y mire sa grandeur et ses exploits. Le film joue cyniquement sur le narcissisme naïf du tyran et l'auto-dénonciation dont il se fait l'acteur et la victime. Il y a du *La Fontaine* dans cette fable immorale, d'autant que le général se croit le roi des animaux alors même qu'il devient la fable des hommes. Le film fonctionne sur l'écart, maquillé à la prise de vue et creusé au montage, entre la vision de « son » monde que croit imposer le héros, et la vision ironique qu'en prend le spectateur averti de tant de crimes. Certains ont cru voir l'ombre du racisme dans ce portrait ubuesque d'un despote africain. Mais le malaise ne vient-il pas plutôt de la caricature du pouvoir colonial que nous renvoie, à son corps défendant, l'ancien colonisé chaussé des bottes du général en chef et conspirant avec entrain à sa propre perte et à celle de son peuple ? L'envers complémentaire du film de Schroeder, ce serait la transe de vérité des *Maîtres*

fous, filmés par Jean Rouch à Accra : possédés par l'esprit colonial du colonel, de sa femme, de son chien ou de la locomotive, les sectataires Haouka nous prouvent bien que ce sont les maîtres qui sont fous « quelque part », et que l'ennemi est quelque part en nous aussi.

Reconstituer l'ennemi pour le défaire

Et que faire avec les ennemis passés ? Certains, heureusement, ont disparu, absous ou dissous. Mais comment régler nos comptes avec ces spectres dont les crimes continuent de hanter notre histoire et reviennent tenter de nouvelles générations de vivants ? Il faut bien les ressusciter, du moins les rappeler, ces spectres, pour s'efforcer de les exorciser. On peut effectivement les ressusciter par montage (*L'Œil de Vichy*, de Claude Chabrol, par exemple), ou les reconstituer en faisant tenir leur rôle et leurs propos par des comédiens (ainsi *Hôtel du Parc*, de Pierre Beuchot), ou encore les rappeler par témoins interposés (voir les films de Marcel Ophuls).

La dispute qui entoura la sortie de *L'Œil de Vichy* est la preuve symbolique que ces fantômes peuvent encore faire des remous et que des comités de salut public trouvent toujours dangereux d'y exposer des spectateurs (« sans défense »). Pour faire comprendre ou plutôt sentir au spectateur d'aujourd'hui l'esprit « national » de Vichy, Chabrol a simplement choisi de réaliser un montage d'actualités de l'époque, auquel la voix sobre et grave de Michel Bouquet apporte avec parcimonie les quelques contre-informations nécessaires. Chabrol a misé sur le recul historique, le travail du négatif qui fait apparaître la propagande non pour ce qu'elle voulait être mais pour ce qu'elle était. Quelques belles âmes se sont inquiétées de ce dispositif minimaliste, sans garde-fou, craignant sans doute que le public « non averti » ou nostalgique s'abandonne aux charmes faisandés du Maréchal et ne partage le « gros bon sens » fasciste et antisémite de Vichy. Les temps sont durs ! Face à l'ennemi, il y aurait toujours danger, selon nos directeurs de conscience, à faire fond sur l'intelligence et la conscience

du public. La séduction du mal étant fatale, il vaudrait mieux, comme à la télévision, interposer l'hygiaphone, prévenir les images, les faire taire par commentaire : « Dites nous Thierry ce qu'il faut en penser, à vous les studios ». Mais comme Chabrol n'est pas un propagandiste, il n'a pas cru bon de devoir réécrire l'histoire d'hier à la lumière de la bonne conscience d'aujourd'hui. Il nous met face au soleil noir. Chabrol croit à la vaccination cinéphilique plutôt qu'à la prophylaxie médiatique.

Les spectres de Vichy, Pierre Beuchot, lui, s'est employé à les reconstituer dans *Hôtel du Parc*. Rappelons le dispositif de ce faux documentaire en noir et blanc : peu après la guerre, deux journalistes de la RTF retrouvent et interrogent d'anciens responsables du gouvernement pétainiste (joués par des comédiens façon Buttes-Chaumont). Vraies et fausses archives d'époque restituent l'esprit du temps de la collaboration. Dans cette reconstitution pesante et malaisante, certains ont cru lire un plaidoyer pro domo des collaborateurs. Comme quoi il n'est pas si facile de trouver la bonne distance quand on se frotte à l'ennemi, même si l'on est aussi insoupçonnable de sympathie vichyste que Pierre Beuchot. C'est que, par fidélité historique aux textes de ces messieurs, le scénario laisse fort peu de répliques au couple d'interviewers, qui s'efface en prétexte narratif et faire-valoir. Ajoute à la lourdeur théâtrale, à cet aspect pernicieux de monologues, le fait que les discours récités par les comédiens sont tirés non pas d'interpellations sur le vif mais de justifications écrites a posteriori par les collaborateurs qu'ils incarnent. Ainsi, au lieu de s'inscrire dans une dialectique où le présent interroge le passé et ses clichés, le spectateur a l'impression de sombrer dans des mémoires d'outre-tombe. Ce manque de jeu, d'écart, de va et vient, bloque l'effet d'auto-dénonciation certainement voulu par les auteurs du film. L'effet Amin Dada est ici d'autant plus incertain qu'il ne s'agit pas de cinéma direct montrant les véritables protagonistes, mais d'une transposition avec des acteurs. Loin de compenser cela, le mélange de vraies et fausses

archives au point de vue indécidable (qui filme ? d'où ça nous regarde ?) ne fait qu'ajouter à la confusion. Il aurait été plus rigoureux et productif de s'en tenir au premier parti-pris : de faux films d'amateur censés être tournés par un quelconque secrétaire dans les coulisses de l'Hôtel du Parc. Si ce film a eu le mérite de tenter une approche autre que la dénonciation dramatique sous forme de téléfilm ou de montage d'archives commenté, force est de reconnaître qu'il a échoué à trouver la bonne distance entre eux et nous, sauf peut-être pour le dernier entretien, avec Jardin, figure cynique du grand commis d'Etat perdurant à travers tous les régimes.

L'ennemi de l'homme, c'est l'homme

Je ne reviens pas sur la méthode de Marcel Ophuls, récemment analysée dans cette revue. Sinon pour pointer ceci. Ophuls cerne l'ennemi, plus particulièrement dans *Hôtel Terminus : Klaus Barbie, sa vie et son temps*, en le confrontant aux conséquences criminelles de ses actes, avérées par des faits historiques et des témoignages croisés. Claude Lanzmann fait de même dans *Shoah*, allant jusqu'à utiliser une caméra cachée pour enregistrer la description « technique » du fonctionnement d'un camp d'extermination par son ancien tenancier. Traitant d'ennemis passés, même s'il ont des adhérences contemporaines, le film peut travailler sur l'écart monstrueux entre la « banalité » des assassins ou de leurs suppôts, l'euphémisme de leurs explications et l'horreur de crimes que personne ne peut méconnaître (hormis une poignée de négationnistes). Les « bonnes raisons » avancées (en tête desquelles l'obéissance et le conformisme aveugle) deviennent le temps jouant contre elles presque pires que l'impossible aveu de complicité.

La difficulté est différente lorsqu'il s'agit de filmer un ennemi politique actuel, qui n'est officiellement ni déclaré, ni avéré criminel et qui a pignon sur rue. Le cinéaste se trouve en charge de le faire reconnaître par les spectateurs comme pousse au crime virtuel et virulent, ennemi de l'humain pourtant soutenu par bien des hommes présents. La difficulté est double : faire tom-

ber le masque n'est déjà pas facile, mais il faut en outre déjouer les adhésions revanchardes qu'il suscite, la propulsion du ressentiment à la servitude volontaire. Il ne suffit donc pas d'opposer à la violence verbale et potentiellement physique de l'ennemi, la violence d'une dénonciation cinématographique. Non pas par charité ou tolérance mal placée, mais pour ne pas tomber soi-même dans le jeu du mépris de l'humain sur lequel reposent toutes les propagandes. Dans toute violence propagandiste, le mépris rebondit : le mépris de l'étranger qu'on voue aux gémonies se double du mépris du spectateur qu'on prend en otage, complice de la haine qu'on lui impose en partage 1/. Force est donc de trouver la distance salutaire de la caméra à l'ennemi, de sa représentation au spectateur.

Johan Van der Keuken est assez heureusement parvenu à ce difficile mélange non pas détonant mais dominant l'ennemi, dans la séquence de *Face Value* sur le meeting champêtre et la messe patriotique du Front National. Peut-être parce que sa caméra a su s'approcher, dévisager sans caricature mais sans complaisance, nous faire partager sa curiosité vigilante et sa sincère angoisse. Mélange de tons émouvant, inquiétant, éprouvant tout aussi réussi dans la séquence de *Route One, USA*, où Robert Kramer filme une petite communauté puritaine d'extrême-droite, avec une douceur et une finesse paradoxales, abandonnant la violence à l'ennemi (les prêches du pasteur) et le jugement au spectateur.

On ne saurait cependant s'illusionner sur la capacité du cinéma à faire prendre conscience, surtout à ceux-là qui projettent le mépris de soi dans l'autre au point de ne trouver de raison de vivre que dans l'appel au meurtre.

*François Ninoy

Docteur en philosophie. Réalisateur et critique de cinéma, professeur associé à l'École normale supérieure de Saint-Cloud.

1/«Ainsi lavés de toute pensée humanitaire », beugle à propos des écoliers japonais le commentaire décervelant de *Sachez reconnaître votre ennemi !*

Comment, en quelques films, l'ennemi est entré dans le champ

*Annick Peigné-Giuly**

Le cinéma est enrôlé dans la guerre. Entre Pearl Harbour et Hiroshima, entre une attaque aérienne japonaise et un bombardement atomique américain, on est en 1945 et le service de propagande cinématographique du ministère de la guerre américain est sur les dents. A sa direction, le maître de la comédie, Frank Capra. Il vient de sortir l'hilarant *Arsenic et vieilles dentelles*. Dans son sillage, Joris Ivens, le réalisateur hollandais auteur du superbe documentaire *Terre d'Espagne*, alors exilé aux Etats-Unis pour échapper aux Nazis. Sans doute s'agit-il alors -mais peut-être ne connaissent-ils pas la nature de l'attaque- de préparer l'opinion américaine à une riposte cinglante contre les Japonais. Le 6 août 1945 n'est pas loin... Les deux cinéastes mettront tout leur talent dans la confection d'un documentaire au titre criant : *Sachez reconnaître votre ennemi: le Japon*.

D'entrée de jeu, ils préviennent: « Les Japonais et nous, nous avons une guerre en commun. Nous allons donc devoir nous cotoyer. Alors essayons de voir qui ils sont vraiment. (...) Le présent film raconte l'histoire des Japonais du Japon, qui ignorent le sens du mot « liberté » ». Capra et Ivens ne filment jamais l'ennemi. Ils utilisent des images d'archives du cinéma américain, des images prises à

l'ennemi aussi. Il ne s'agit pas vraiment de le connaître. Il s'agit simplement de le « reconnaître », de le distinguer donc des autres hommes. Une longue suite de signes distinctifs. Mais pas seulement. Comment reconnaître le soldat japonais ? « 1,60m-53Kg, disent-ils. Son uniforme lui va mal, il mange du riz. » S'ensuit une lourde étude de la psychologie, de la culture, de l'Histoire qui veut démontrer que cette guerre n'a pas pour origine de simples données stratégiques guerrières, mais qu'elle a pour fondement la nature même du Japon : la lutte des Etats-Unis contre le Japon, c'est une lutte du Bien contre le Mal. La démonstration est apportée par le commentaire, omniprésent, et par le montage, d'une rigueur féroce. Le commentaire et l'image filent de concert la métaphore du Japon satanique. « La paix apportée par les Japonais ? » dit la voix off/ le corps d'un enfant mort, répond l'image. « Mourir au combat, pour eux, est un honneur » dit la voix off/ le sourire effrayant d'un Japonais mort, répond l'image.

Le commentaire n'a pas peur des clichés. « Cette nation belliqueuse assoiffée de sang ». « Les pères ne craignent de vendre leurs filles dans une usine ou dans une maison de prostituées ». « L'école y est un système d'embrigadement qui faisait baver Hitler ». A l'appui du discours, des dessins animés figurent le Japon comme une pieuvre qui étend ses tentacules sur le monde. Et, dans une montée dramatique, le montage s'accélère, rythmé par le son d'un marteau sur l'enclume... « Vaincre cette nation est aussi vital que d'abattre un chien enragé ». Un film qui ressemble à la bombe H. On tue mais sans approcher l'ennemi.

Toujours dans la problématique *Sachez reconnaître votre ennemi*, un film de 1932 se déplace du terrain de la guerre mondiale vers la guerre de classe. *Prix et profits* d'Yves Allégret. Une petite fiction documentaire qui donne à voir le visage des exploitateurs. Là aussi on se soucie peu d'objectivité, c'est aussi un

film de guerre. La crise sociale bat son plein, gauche et droite s'affrontent crûment pour le pouvoir. Yves Allégret ne fait donc pas de quartier. Il compte démontrer, en suivant le trajet de la pomme de terre, depuis le champ du paysan jusqu'à la table de l'ouvrier, comment les capitalistes empochent les profits au détriment du paysan comme de l'ouvrier. La patate, de 20 centimes chez le producteur passe à 1 franc dans le panier du consommateur. Un démontage simplissime du marché capitaliste. Ce docudrama social, avec acteurs (il y a quand même les frères Prévert et Marcel Duhamel) et non-acteurs, utilise les armes du cinéma. Les familles paysannes et ouvrières sont belles et pures. On ne peut que se prendre de sympathie pour eux. Les capitalistes sont laids et gros. On les déteste. C'est bien simple, l'ouvrier le dit à sa femme quand de désespoir, il frappe sur la table, un soir : « Il faut tous les supprimer ! ». « Qui ? », dit-elle. « Eux ! ». On n'a même pas à deviner, l'image les désigne d'elle-même. Avec leurs attributs: le costume trois-pièces, le chapeau feutre, le cigare et le ventre. L'ennemi de classe a alors son uniforme. Point n'est besoin de lui donner une autre vie que celle qui le définit socialement. Deux plans rapides pour figurer le parasite qui empoche l'argent. On aura reconnu l'ennemi de classe.

En 1978, ce n'est plus la même chanson. Dix ans après mai 68, le patron d'entreprise qui se trouve être l'un des douze héros du film de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert le dit tout net dès le premier plan : « je trouve ce titre exécration ». Les deux réalisateurs l'ont intitulé *La Voix de son maître*. Seul signe lisible de l'aspect « critique » de leur film. Mais ils laissent la critique de l'autre s'y dire. L'autre mais est-ce encore l'ennemi de classe ? , c'est le patron de demain. En laissant se déployer le discours patronal, les réalisateurs veulent faire apparaître progressivement l'image d'un monde en marche. Pour mieux le combattre ?

La démarche est nouvelle. Les réalisateurs ne se

cachent pas qu'ils sont pour le moins critiques et ils ne s'en cachent pas, disent-ils avec les chefs d'entreprise. Mais ils ne cherchent pas la polémique. Ce qui, disent-ils alors, a rendu les patrons « plutôt perplexes ». « La polémique, explique Gérard Mordillat c'est le terrain pour lequel ils sont préparés, ou entraînés, mais nous ne voulions pas de ce terrain là. Certains d'entre eux devaient s'attendre à ce qu'on cherche à les piéger mais notre démarche c'était le contraire de la polémique: nous les rencontrions une ou deux fois avant le tournage pour leur expliquer notre méthode de travail et préparer nos questions avec eux, et après le tournage nous leur montrions les rushes, et on en discutait ensemble. »

La Voix de son maître est donc le film des discours de ces jeunes patrons qui feront les années 80 tapiesques dont l'on connaît aujourd'hui la fin. Le dispositif est simple. Pas de questions apparentes (elles sont toujours gommées au montage), un décor personnel pour chacun mais sans ostentation, pas de cadrage outrageant, mais chaque patron est filmé généralement assis confortablement dans un bureau. Tandis que, entre deux interviews, passent des plans d'usine où la seule parole est celle des machines. Le hors champ critique du discours patronal. N'empêche que dans l'énoncé de ce discours même, il y a sûrement des zones où les syndicalistes se retrouvaient. Comme des reflets d'eux mêmes dans l'œil de l'adversaire.

Passé l'effet de surprise, les patrons semblent se satisfaire de ce dispositif. C'est qu'à ce moment, si les militants-réalisateurs de gauche ont changé, et les patrons aussi. Du côté patronal, on a compris aussi l'importance de l'image et on la bichonne. On s'entraîne de plus en plus à la prise de parole, cela fait partie de la formation. Les chefs d'entreprise travaillent la diction, les gestes, s'entraînent pour la radio et la télévision, prennent des cours, font du psychodrame des jeux de rôles... ils jouent aux syn-

dicalistes... et c'est ce « discours public » qu'ils réservent ici en toute conscience des réalisateurs. « Nous avons avec eux les mêmes rapports qu'avec des acteurs, poursuivent les réalisateurs, quand ils débordaient le sujet ou répondaient à côté, nous disions : attendez, on va recommencer, vous faites un mauvais départ ».

Pour Mordillat-Philibert, les patrons ne sont que les représentants d'une classe sociale, et ils sont restés sur le terrain idéologique. « Si le film est réussi, disent-ils alors, on ne doit plus savoir qui parle. Ça n'a pas d'importance, c'est un discours unique même s'il y a douze voix pour l'exprimer. On pourrait en prendre douze autres, on ne verrait pas la différence. » Ils ont renoncé à construire le film sur les deux pôles qui sont ici sous-jacents: le discours patronal et le discours syndical, pour simplifier. Ils abandonnent cette idée qui ne ferait que poursuivre un débat-combat qui fut celui des années soixante et qu'ils jugent alors « artificiel » : « On fait parler un patron, disent-ils, puis on va trouver un syndicaliste à qui on fait dire le contraire, et on monte leurs deux réponses l'une après l'autre, comme ça il y en a pour tous les goûts. Donner l'illusion d'un débat, c'est la meilleure façon d'empêcher les gens de réfléchir. Nous n'avons pas voulu faire un film didactique; la part critique du film ne se trouve pas dans un commentaire ou dans un contre-discours, elle vient uniquement du cinéma, du choix des cadres, du fait que nos questions n'existent plus dans le montage, des sons d'usines qui sont tous irréalistes, de la conception du montage, et surtout de la perspective de fiction que nous avons donnée à l'ensemble. La critique doit se faire dans la tête des spectateurs, sans intermédiaire ni drapeau, c'est un film inconfortable. »

Il semble évident alors que nous ne sommes plus dans le même rapport cinématographique à l'« ennemi ». Les réalisateurs se gardent bien de toute position affective vis à vis de ceux qu'ils filment,

comme vis à vis de ceux qu'ils ne filment pas, les ouvriers. Présents, eux, dans ces séquences abstraites, muettes, qui semblent exhumées de *Métropolis*. « Ce qui ne signifie pas que nous soyons sans parti pris, concluent-ils. Nous avons fait un film politique, pas un film militant. »

Vouloir faire réfléchir plutôt que de faire adhérer le spectateur, c'est une autre époque. S'il ne s'agit plus là de « reconnaître l'ennemi », il s'agit encore de le « connaître ». Une connaissance de son discours, de son système de pensée, utile à la réflexion et donc à la lutte éventuelle. Peu de temps auparavant, Harris et Sédouy avaient eux aussi réalisé un documentaire sur les patrons, se centrant sur les patrons en tant qu'individus. Nous sommes alors dans un autre système. Que nous connaissons bien. Le reportage de télévision qui se trouve en empathie avec tout ce qu'il filme. Qui privilégie donc le terrain consensuel de l'« humain ». Une sorte de film qui se généralise aujourd'hui que se délitent les idéologies, que s'émiettent les certitudes. Interrogé un an avant sa mort, en 1992, ce grand interviewer qu'était Pierre Desgraupes disait : « Je crois que personne n'est clair, moi le premier. Ce qui me passionne, c'est d'aller pêcher dans cette ombre, qui est la mienne en même temps que celle des autres, parce qu'on ne peut faire des interviews si l'on ne se sent pas concerné. » Et il prenait un exemple : « Il faut forcer l'autre tout en se mettant presque dans sa peau. C'est un peu désagréable après coup. Je me souviens d'avoir interviewé des nazis à Berchtesgaden, là où était le nid d'aigle d'Hitler. Je finissais par me mettre dans leur peau, et presque à les comprendre. A comprendre comment ils fonctionnaient. La frontière est très poreuse entre comprendre comment un homme fonctionne et le comprendre. Un des plaisirs de l'interview, c'est sans doute ça pour moi : me mettre dans la peau de quelqu'un. Fut-il horrible. Fut-il un nazi. » Il dit là combien la télévision emplit l'écran de son sujet,

fut-il l'ennemi. Jusqu'à même lui laisser envahir le hors champ.

Annick Peigné-Giuly

Journaliste à Libération depuis 1983.

Auteur avec Marion Scali de *Hors antenne*,
entretien avec Pierre Desgraupes, Quai Voltaire, 1992.

Mon ennemi préféré ?

par Jean-Louis Comolli*

Zéro. Filmer l'ennemi ? À quelles fins, sinon pour mieux le combattre ? Au moyen d'autres armes, sans doute, que celles du cinéma ? Agent de connaissance et de dévoilement, le cinéma ne peut-il percer les défenses de l'ennemi, exposer ses forces et ses faiblesses, démonter ses ressorts, faire apparaître ses contradictions, démasquer ses ruses et ses menaces ? Connaître pour mieux combattre, filmer pour mieux connaître ? À peu près tout ce que le cinéma, je crois, peut et sait faire sur le terrain des luttes sociales ou politiques. Le reste, conscience, action, mobilisation, appartient, au-delà du spectateur, au sujet et au citoyen. Comment filmer « son » ennemi, donc ? La question du comment, vraie question du cinéaste.

Un. Il arrive (chose encore heureuse) que l'ennemi que le cinéaste se choisit (choisit de filmer) ne vaille pas seulement pour lui et qu'il soit l'ennemi de quelques autres : Hitler dans *Man Hunt* (Fritz Lang) ou *Le Dictateur* (Charlie Chaplin) ; plus près de nous, un nazi, les nazis, dans *Wundkanal* (Thomas Harlan) et *Notre nazi* (Robert Kramer) 1/ ; Pinochet et ses fascistes dans *Chili Impressions* (José Maria Berzosa) ; Bruno Mégret et le Front National dans *La Campagne de Provence* 2/...

Les premiers films cités sont des films de fiction. Ce n'est pas un hasard : l'ennemi reste plus facile à

aborder ou à charger dans une fiction que dans un documentaire. Telle est d'ailleurs la prédilection du cinéma de fiction pour les « ennemis » que l'un de ses scénarios majeurs mythique se formule comme « ennemis entre eux » 3/. Deux raisons à la fois rendent compte de cette mutuelle attirance et suffisent à marquer le fossé ou le rebord qui sépare encore le documentaire de la fiction. La première, c'est que l'ennemi filmé dans le documentaire n'est pas interprété par un ou des acteurs, qu'il est là « pour de vrai », « en chair et en os », présence réelle devant la caméra, menace ou ruse ou séduction mais aussi bout d'humanité peut-être odieuse ou haïssable mais bien humainement vivante. Par les gestes, les raccords et les durées qu'il compose et décompose, un film opère comme une dissection. Détaillé par la mise en scène, anatomisé par le montage, le méchant apparaît pour ce qu'il est, sujet assez mal en point, bloc d'individu émietté, personnage lui-même écartelé entre les démons qui le possèdent... Art humaniste (c'est un pléonasme), le cinéma reconnaît de l'humain en l'homme, fût-ce le pire ennemi, peut-être tout simplement parce que face à la part de la machine l'homme quel qu'il soit ne peut être que plus humain.

La seconde raison, c'est que filmer cet ennemi réel suppose qu'il en soit à peu près d'accord (s'il ne l'a pas lui-même demandé, comme ne manquent pas de faire les formations politiques pendant les campagnes électorales). En vue de filmer et avant de filmer « son » ennemi, le documentariste est dans l'obligation d'établir une relation avec lui, exactement comme il le ferait avec n'importe quelle autre personne amie ou neutre qu'il se proposerait de filmer. Quelle sorte de relation, comment la conduire, voilà qui engage la responsabilité du cinéaste et façonne le film. « Filmer l'ennemi » dans le documentaire présente quelques risques réels d'hostilité, ou, à l'inverse, et c'est plus grave, de connivence, de complaisance. Risques qui ne sont pas les mêmes dans la fiction, puisque le contrat passé avec un acteur de jouer un personnage contre de

l'argent exonère le cinéaste de la tentation ou du désir de s'identifier/s'opposer au corps réel d'un homme réel (l'acteur) pour ne s'intéresser plus qu'au corps réel d'un être virtuel (le personnage incarné par l'acteur). La négociation, on le comprend, n'est pas du même ordre avec l'ennemi qui s'incarne lui-même, et avec l'acteur qui incarne l'ennemi. Elle est plus simple et moins dangereuse dans le second cas. L'acteur *représente* le personnage sur la scène du film. Il en est la métaphore vivante. Un corps pour un autre. Le documentaire doit en revanche consommer un sacrifice non-métaphorique. Les choses sont là et ne valent que par elles-mêmes ; terriblement présents, les corps ne se laissent pas facilement diriger.

Filmer, pour le cinéma documentaire, c'est donc filmer une relation qui s'établit entre une machine et deux sujets — deux corps (au moins), celui qui filme et celui qui est filmé. Que veut dire, dans le cas de deux ennemis, établir cette relation et la filmer ? Qu'elle n'est pas seulement préalable au tournage comme fondatrice de sa possibilité, mais qu'elle est elle-même *ce qui est filmé*, qu'elle porte témoignage d'elle-même comme relation. Bien que mon ennemi et moi « ça fait deux », ce « deux » filmé se supplémente d'un tiers qui est la relation elle-même entre « un » et « un ».

Deux. L'autre, *mon autre*, peut être bon, mauvais, un peu des deux, beaucoup des deux. Et je peux en effet choisir d'avoir, ou non, affaire à lui. Je peux l'aimer ou le détester, l'adopter ou le combattre, le désirer ou l'ignorer, le réformer ou le condamner. Mais l'autre filmé ? Au cinéma, nous ne sommes plus face à face, l'autre et moi. Nous sommes bord à bord, de part et d'autre du même film. Un film nous relie. Spectateur, je suis celui qui fait jouer le film. Et l'autre joue dedans. Une mise en scène ainsi vient en tiers dans notre duo. L'écran est un miroir, il nous sépare moins qu'il ne nous assemble. Représentation — ce qui est entre l'un et l'autre, ce qui fabrique tantôt de l'un pour

l'autre, tantôt de l'autre pour l'un, dans un jeu de bascule entre deux désirs, deux besoins, deux mouvements — motion d'identité/motion d'altérité 4/. L'autre devient mon désir d'autre, l'autre dans mon désir. Pour le dire d'un trait : *au cinéma, l'envers est toujours complice*. Le film, ruban de Mœbius réalisé, nous fait glisser dans le monde troublant du *réversible*. Les ordres, les hiérarchies, les certitudes, les sentiments, les valeurs peuvent se renverser en leur contraire au cours d'une projection, et *cela ne se fait pas sans nous*. Au cours du film, il peut arriver au spectateur d'être confronté au principe de vacillement qui caractérise ses propres oscillations, ses hésitations, ses doutes, tout ce possible non résolu qui fait et défait chaque sujet engagé dans une continuelle initiation. C'est dire toute l'importance de la *dimension subjective* mise en jeu dans l'expérience cinématographique. Le cinéma confronte à l'ennemi filmé quelque chose de l'intimité du spectateur. S'il y a violence de la représentation, elle est bien là — dans ce qu'elle implique de "nous" dans "l'autre".

Trois. S'agissant d'amis et d'ennemis, de bons et de mauvais, la formule de la *réversibilité cinématographique* est connue : « à qui perd gagne ». Le motif mythique du renversement de la puissance en faiblesse et de la faiblesse en puissance est passé du théâtre (Shakespeare, Beaumarchais, Musset...) au cinéma (Lang, Renoir, Rohmer...) comme un jeu cruel et comme une technique de connaissance. Installés sur la scène, moulinés par la représentation, les monstres et les ennemis deviennent sinon plus aimables ou supportables, du moins *un peu mieux connus et reconnus* : ici et maintenant, sur cet écran qui n'est plus seulement celui du fantasme, ne s'agit-il pas de découvrir quelque chose de ce qui nous sépare et aussi, peut-être, de ce qui nous joint ?

Il en est un exemple fameux : « l'ignoble Batala » du *Crime de Monsieur Lange* — qu'on ne trouve pas pour rien chez Renoir, le ciné-déséquilibré de *Partie*

de campagne, du Carrosse d'or, du Testament du Docteur Cordelier. Tel que l'incarne Jules Berry, Batala est évidemment plus séduisant et meilleur personnage que le pauvre Lange lui-même, héros tristement positif. Batala a beau se montrer menteur, trompeur, escroc, cynique et vil, il emporte le morceau. Il est le phallus. Il tient le film à lui seul. Plus il en fait, plus je m'intéresse à ses bassesses. Pourquoi ? Avant toute chose, parce qu'il les accomplit dans un film. J'allais écrire : *pour un film.* Parce que les saloperies de Batala m'arrivent, filmées, dans une lumière qui fait peut-être un peu trop briller ses yeux ; parce qu'elles s'incarnent dans les poses avantageuses d'un corps portant un peu trop ostensiblement en avant sa séduction ; parce que, en somme, les gestes, les paroles, les mimiques du salaud explicite qu'est Batala s'avancent vers moi comme nimbés d'une aura de fragilité paradoxale qui est la marque même du jeu et qui m'en fait sentir, comique et désespérée, toute l'humaine, "trop humaine", dimension. Comment ? Tout le jeu de Jules Berry (génial) n'est pas d'être Batala ou de me faire croire qu'il l'est, mais, plus brechtien que ces faux-semblants, de me dire : *voici* qui est Batala, voici comment il est, voici jusqu'à quel point il est ignoble. « Voici Batala » m'indique un être de mise s) en scène. Celles qui viennent de lui, coups tordus, manœuvres, pièges qu'il tend ; et celle qui, réglée par Renoir, me lie, spectateur, à ce personnage, me fait à la fois désirer l'échec de ses pièges et jouir de leur succès.

Quatre. À lui seul, ce « voici » marque une irrémédiable différence entre la chose et sa représentation. Il fait jouer à plein l'index pointé sur le monde par le cinéma (son essence déictique) 5/. Le faisceau de lumière traçant des formes sur un écran *nous montre qu'il nous montre.* Il est l'indice à la fois d'une représentation et de la menace qui la mine. Il agit comme le cadre autour de l'image, le cercle de lumière magique autour de la scène, la flèche qui fait sentir à la cuirasse son défaut. Ce qu'on appelle « performance » ne nous est donnée, si brillante et solide puisse-t-elle pa-

raître, qu'escortée et comme redoublée par le sentiment de sa fragilité, de sa précarité : ça peut casser à tout moment, ça peut s'arrêter, ça finira bien par finir, catharsis ou déception... Représentés, pouvoir et puissance le sont avec la menace qui vient sur eux du hors-scène, celle de leur borne ou de leur déchéance. Le soulignement déictique de la scène en souligne aussi les limites. Désignée comme offerte à la jouissance du spectateur, la scène semble confortée, protégée, réassurée ; elle est pourtant du même geste rappelée à l'imminence à peine différée de sa ruine.

Cinq. Amis ou ennemis, les personnages d'un film partagent cet ambigu destin scénique (meilleur et pire de la scène, plein et vide de la représentation, début et fin, présence et absence). Non seulement ils appartiennent au même film, mais souvent au même cadre (les combats, les duels). Entre eux naît une sorte de *communauté cinématographique*. Et bien que réduite au seul avantage de la représentation, cette communauté les rapproche. Par delà tous les règlements de compte. Davantage que toutes les réconciliations scénaristiques. Dès l'instant qu'ils sont filmés ensemble, la distance qui sépare l'ami de l'ennemi est plus imaginaire que réelle. Et cette distance se resserre encore quand, spectateur, je les vois dans ce film, car c'est de mon regard alors qu'ils se rapprochent. L'ambiguïté est indispensable au cinéma, elle est constitutive de son mécanisme, c'est par elle qu'une redivision du sujet-spectateur peut mener à l'émotion de se découvrir autre, et de découvrir que l'autre lui-même est autre que celui qu'on imaginait..

Six. Avec le décentrement du cinéma, déshérité par les médias et moins puissant depuis que les télévisions l'ont en partie délesté du nécessaire fardeau des représentations de masse, arrive le temps d'une réversibilité *qui n'a plus besoin de notre ambiguïté* de nous et qui substitue à nos doutes un doute objectif et

généralisé, une équivoque instituée. Ce n'est plus (temps du cinéma) l'écho de la représentation qui double la chose représentée pour l'affecter d'un trouble et d'une menace (voir plus bas). Pas plus aujourd'hui qu'hier, le représenté n'est le réel (Barthes), mais il ne se contente plus aujourd'hui de s'en éloigner, ou de l'éloigner pour prendre sa place, comme à l'époque du film-monde : dans le circuit sans fin de l'information-marchandise, toute chose représentée tend à changer de signe. Vrai et faux, réel et virtuel, présent et possible, les renversements de signe se généralisent 6/.

Renversement sur renversement mode de plus en plus erratique de la circulation et de la production de sens. Un exemple : la dénonciation des ignominies et crimes ordinaires du parti fasciste français s'est trouvée renversée en argument de séduction supplémentaire. Dénonciation et dénégation forment un couple complice (et pervers) : la dénonciation qui le vise permet à l'accusé de nier l'acte (dénégation) tout en tirant bénéfice de son annonce, et même double bénéfice puisque double annonce, celle faite par l'accusation se trouvant redoublée par la protestation d'innocence. Tout acte effectué et dénié joue ainsi deux fois et dans deux sens : positivement et négativement. Il y a passage à l'acte les adeptes du mouvement ne s'y trompent pas et il y a en même temps dénégation farouche de l'acte les mêmes adeptes ne s'y trompent pas davantage. Résultat : la dénégation reprend l'aveu et le retourne en contre-propagande (on aura reconnu ce qui s'est passé après l'assassinat d'Ibrahim Abdallah à Marseille en février dernier).

Sept. Ce cliquettement des signes dans les représentations médiatiques va tellement à l'encontre du cinéma comme héritier de la scène réelle de l'ancienne représentation, celle qui fabrique du tiers entre l'autre et moi, qu'on se demande s'il est encore possible, aujourd'hui, de filmer l'ennemi du présent ? La relation dont je parlais n'est-elle pas pervertie d'avance ?

À ces doutes, je n'aurais à opposer, si faible puisse-t-il paraître, qu'un acte de foi dans la force du cinéma capable, je crois, de refabriquer de la scène là où elle est défaite. Quelque habile qu'il soit devenu à se glisser dans les labyrinthes sans fin du virtuel, l'ennemi a toujours un corps, il est toujours amené (c'est l'archaïsme même du jeu politique) à exposer ce corps comme présence réelle devant une caméra. Il est toujours contraint de produire ses propres mises en scènes parce qu'il y a toujours de la scène dans la relation politique. Ces mises en scènes, le cinéma sait encore les saisir, les décrire, les analyser, les rendre lisibles.

Je pense au beau film de Berzosa, *Les Pompiers de Santiago 7/*, qui laisse chaque fois l'avantage de la mise en scène à l'adversaire, Pinochet par exemple, le secrétaire du corps des pompiers, tel directeur de cercle, tel grand propriétaire. Ces personnages sont filmés dans leur décor, leur lumière, selon leur dispositif, avec les costumes qu'ils ont choisi de porter, leur ton, leur rythme et parfois leur musique, disant leur point de vue avec leurs mots et avançant leurs professions de foi en toute bonne conscience. Leurs propos ne sont pas contredits par le questionnement du cinéaste, ils sont juste tout juste précisés. Ces dignes représentants d'une élite fasciste sont représentés avec toute leur puissance et dans leur propre mise en scène. Ils sont au pouvoir, ils ont le pouvoir et nous le montrent, ce pouvoir, avec tout ce qu'il comporte de décorum, de goût de la hiérarchie, de cynisme, d'égoïsme. Comme dans un corps à corps réglé par une secrète esthétique *zen*, le travail du cinéaste est dans ce retrait qui oblige l'adversaire à s'avancer et à se démasquer un peu plus.

Dès qu'il s'incarne et se représente, un pouvoir devient sa propre caricature. Il n'est pas besoin de forcer le trait, il se force lui-même. Dans *Marseille en mars 8/*, diverses séquences de campagne viennent ponctuer, comme des leitmotifs, les déambulations des personnages. L'une de ces scènes, filmée par une équipe de

France 2, montre un Le Pen parcourant à grands pas le marché de Gardanne, souriant, aimable, tout à ses admirateurs. Près de lui, un garde du corps qui, pour le protéger, le frôle. Le Pen sursaute, un rictus de violence saisit son visage. « Je t'ai déjà dit de ne pas me toucher !... Je n'aime pas qu'on me touche comme ça ! ». Ce geste et cette parole phobiques, filmés, ouvrent soudainement sur l'autre scène qui menace, derrière les sourires et la bonhomie. Quelque chose ici s'inscrit du rapport de l'idée politique et du corps politique, rapport que seul le cinéma peut établir et déplier.

Les arguments, les analyses, les thèmes idéologiques, les actes eux-mêmes se trouvent aujourd'hui, je l'ai dit, pris dans des lectures toujours *révisables*. Nous sommes en effet entrés dans l'ère du *révisionnisme généralisé* (tel que le décrit Baudrillard). Contre cette virtualisation des référents, les faibles puissances du cinéma ne peuvent rien qu'en en désignant la vanité, en manifester la ruine et la perte (*Close Up* de Abbas Kiarostami).

Dans un monde où il n'y a plus de preuve qui ne puisse être combattue par une preuve inverse ou donner lieu à une contre-preuve, « la preuve par l'image » n'est qu'un leurre de plus. Comme toute image miroite à l'infini (vrai/faux, etc.), la scène cinématographique tourne dans la spirale sans fin de l'ambiguïté. D'un côté, le cinéma retrace les réalités référentielles pour les rendre plus ambiguës ; de l'autre, il relance cette ambiguïté comme puissance même de la représentation. Il se trouve que, jeu des identifications oblige, l'ennemi dans sa puissance a toujours encore besoin de constituer les scènes de sa représentation. C'est là que le cinéma l'attend et se mesure à lui. Vertov et Eisenstein contre Staline.

Huit. Filmé, l'ennemi devient-il moins ennemi ? Pente fatale du cinéma de ne pouvoir filmer ensemble l'un et l'autre (obsession bazinienne g) qu'en les rapprochant l'un de l'autre et tous deux de moi ? Il y a une ressassante obstination humaniste du cinéma, qui

l'oppose aux médias, télévision comprise. Que les différentes incarnations actuelles du diable (le terroriste, l'extrémiste, le fanatique, le criminel, le drogué, l'étranger, etc.) soient, dans la ronde des médias, montrées du doigt avec tant d'insistance, n'est-ce pas l'obscur objet d'un désir social — en faire ces *ennemis indispensables* qu'on s'agite à chasser et dont, pourtant, on ne sait plus se passer, qu'on ne condamne en somme d'un énergique *vade retro* que pour les faire revenir encore nous distinguer d'eux ? Il se passe au cinéma tout le contraire : l'ennemi est plus apprivoisé que conjuré. Si la censure fonctionne, dans nos sociétés autopoliciées 10/, comme un aveu, si la levée du secret est la surenchère qui pimente la confession (« Bas les masques »), la condamnation, à l'inverse, ne prend-elle pas le sens paradoxal d'un appel au secours ? Et la (trop bien nommée) « diabolisation » de l'ennemi ne tourne-t-elle pas plutôt à sa publicité, c'est-à-dire à son renfort ?

Je reviens sur l'expérience de *La Campagne de Provence*. Il s'agissait de filmer — au cours d'entretiens et en situations de campagne — divers responsables du F.N., monté à l'assaut de la région Paca. Le principe tenu avait été de filmer tous les partis en lice selon les mêmes dispositions. Une focale unique (focale moyenne : le 20mm en bétacam), des circonstances publiques, aucun entretien singulier qui ne se déroule au milieu de tous, à la façon des apartés au théâtre. Toujours cette question de la *relation* : il s'agissait de ne pas avoir à entrer dans une relation de complicité ou d'intimité avec aucun de ceux que nous filmions : à parole publique (la politique), cinématographie publique. Egale distance pour tous. Traitement unique. D'aussi bonnes intentions finirent par nous peser. À mesure que les semaines passaient, que le plan de bataille du F.N. apparaissait et agissait davantage, nous nous sentions requis de faire face cinématographiquement à cette offensive réglée. Les performances de Mégret, par exemple, nous faisaient l'effet de déborder notre dispositif de distance

égalitaire. Et nous étions tentés, sans rompre avec ce dispositif, de l'infléchir un peu. Ne serait-ce que pour ne pas paraître à *nos propres yeux* complices de ce que nous filmions. Les meetings où se proféraient des monstruosité, par exemple. Alors, nous semblait-il, une certaine violence des cadrages pouvait rendre compte de la violence des paroles. Ou bien une étrangeté des lumières pour faire écho à certains délires. C'était sans doute nous montrer à la fois naïfs et militants. Aujourd'hui, trois ans plus tard et quelques pourcentages en plus d'adhésion populaire au F.N., cette sorte de maniérisme soulignant la distance que nous avons déjà établie avec ceux que nous filmions, et la redoublant, me paraît un effort assez vain. Trop loin/trop près : vieille question de la mise en scène, jeu de bascule, à qui perd gagne ? La question de la guerre est toute autre. Le cinéma ne peut répondre à la guerre que par une critique de la guerre. À l'ennemi, il ne peut que donner visage humain.

***Jean-Louis Comolli.**

Cinéaste français. Rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1966 à 1971. A réalisé une vingtaine de films documentaires depuis 1968 et six films de fiction.

1/ Le film de Thomas Harlan me plonge dans un malaise extrême : un *vrai nazi* accepte de jouer son propre rôle - contre un cachet de comédien - dans un film qui non seulement le dénonce mais se propose de le « faire craquer », c'est-à-dire de lui faire avouer et avouer qu'il regrette d'avoir été coupable de milliers de morts. Un procès privé, comme on dit une projection privée. Toute la machine mise en route par Thomas Harlan : interrogatoires, voix off lancinantes, lumières aveuglantes, etc., s'apparente à une machine de torture. Soumis à cette torture, le nazi, vrai méchant, ne peut manquer de passer à son tour pour une victime : victime en tout cas de *ce film*. D'autant que la torture sensorielle et psychologique du « personnage » en est aussi une, disons-le, pour le spectateur du film, contraint de souffrir et d'expier à sa façon lui aussi. Comme le cinéma (voir plus bas) ne peut s'empêcher de faire plus ou moins jouer le registre compassionnel, je finis par prendre en pitié celui qu'on me dit et re-

dit que je dois prendre en horreur. Malaise. Le film de Robert Kramer, *Notre nazi*, se greffe sur ce dispositif tordu. Il déploie ce malaise jusqu'à la nausée : réactions plus ou moins confuses ou pitoyables de l'équipe du film de Harlan, ambiguïtés, conflits irrésolus (faut-il ou non manger avec le nazi, lui serrer la main, lui parler ?) Je dirais que l'ennemi, privé de sa force, vidé de sa puissance, devient ou redevient ce que nous sommes tous, le vivant malaise d'un sujet troublé. Et que cette vérité très banale reste tout de même assez troublante pour empêcher le film de Kramer de sortir du tourniquet fascination/répulsion, de dépasser en somme le psychodrame.

2/ Sur les Régionales de 1992 et l'offensive du F.N. en Provence-Alpes-Côte d'azur. Écrit, joué, filmé, monté en neuf mois, de juin 1991 à mars 1992, avec Anne Baudry et Michel Samson, et diffusé une semaine après le deuxième tour sur France 3.

3/ La liste de ces films, s'il fallait la dresser, serait bien plus longue que celle des documentaires « filmant l'ennemi ». Exemple : quelques-unes des fictions contemporaines les plus connues du nazisme : *Cape et poignard* et *Les Bourreaux meurent aussi* (Lang), *To be or not to be* (Ernst Lubitsch), *Honeymoon* (Leo McCarey), *Kuhle Vampe* (Dudow et Brecht), *La Vie est à nous* (Renoir), *Sabotage*, *Les Enchaînés* (Hitchcock), etc. Survol rapide. J'en oublie. Liste assez longue.

4/ Pierre Legendre : *Dieu au miroir*, *l'Institution des images*, Fayard, 1994.

5/ Serge Daney : *La Rampe*, Cahiers du cinéma/Gallimard.

6/ Sur tout ceci, je renvoie aux derniers textes de Jean Baudrillard et de Paul Virilio.

7/ Dans la série *Chili Impressions*.

8/ Les Législatives de 1993 à Marseille. Écrit et réalisé avec Anne Baudry et Michel Samson. Diffusé sur France 3 Marseille-Méditerranée.

9/ Voir sur ce thème Serge Daney *Sur Salvador* in *La Rampe*.

10/ Michel Foucault, *Surveiller et punir* et *La Volonté de savoir* (Gallimard, 1975 et 1976).

Films

- ☉ *6 open 21 closed*, Amit Goren.
- ☉ *A l'écart Michel Butor*, Jean-Philippe Perrot.
- ☉ *L'Amour existe*, Maurice Pialat.
- ☉ *Avec André Gide*, Marc Allégret.
- ☉ *La Conquête de Clichy*, Christophe Otzenberger.
- ☉ *La Constellation Jodorowsky*, Louis Mouchet.
- ☉ *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*, Gisèle Braunberger.
- ☉ *Ecrivains publics*, Gilbert Kelner.
- ☉ *Ernesto Che Guevara*, Richard Dindo.
- ☉ *Exposition 1900*, Marc Allégret.
- ☉ *Guernica*, Alain Resnais.
- ☉ *Henry de Montherlant*, Patrick Bureau.
- ☉ *L'Homme des casernes*, Jacqueline Veuve.
- ☉ *Italo Calvino*, Edgardo Cozarinsky.
- ☉ *Leonard Bernstein :*
The Young people's concerts, Roger Englander.
- ☉ *My vote is my secret*, Julie Henderson Thulani Mokoena
Donne Rundle.
- ☉ *Nous sommes tous des étrangers*, Alexandre Wajnberg
Annie Thonon.
- ☉ *Le Pionnier clandestin*, Pavel Lounguine.
- ☉ *Sillons de feu*, Gérard Raynal.
- ☉ *Le Temps d'une page*, Christophe Rey.
- ☉ *Un cœur gros comme ça*, François Reichenbach.
- ☉ *Van Gogh*, Alain Resnais.

6 open, 21 closed

Réalisation : Amit Goren. Production : Goren-Harris Films (Israël), 1994. Distribution : Lapsus. Vidéo, couleur, 62 min.



Beer Sheva, la prison réputée la plus dure d'Israël : une cour écrasée de soleil, dominée par des miradors, des couloirs blancs, d'un blanc aveuglant, d'un blanc qui glace, surveillés par des caméras. Des mains tendues à travers des judas, des visages aperçus... Les détenus en uniforme beige, encore jeunes pour la plupart, sont condamnés à de longues peines. Ici, comme ailleurs, la toxicomanie

fait des ravages, et le désespoir exaspère les comportements.

Le décor planté, la dramaturgie commence au moment de la passation de pouvoirs entre deux directeurs. Aux méthodes uniquement répressives du partant, le nouveau responsable, Schlomo Twizer, fort de son expérience acquise dans deux autres prisons, souhaite substituer une sorte de contrat de confiance qu'il propose aux hommes rassemblés dans la cour : les recevoir un par un, les considérer comme des êtres humains, et mettre en œuvre ses facultés d'écoute, mais exiger en échange des efforts de conduite, sauf à « faire payer » son éventuelle déception.

Le nouveau directeur, s'il situe son action dans le strict respect de la justice, et s'il sait aussi à l'occasion faire preuve de fermeté, comme lorsqu'on découvre des armes dissimulées dans une cellule, a le désir profond de parvenir à des réinsertions réussies.

Les résultats de sa méthode sont illustrés par le sort de deux personnes : Patrick, au corps tailladé par de fréquentes automutilations, apprendra à moins se détester, et Amnon, qui a obtenu l'autorisation de se marier pendant sa détention — étranges images d'une mariée en robe et voile blancs dans la prison et d'un Mazel Tov prononcé par les gardiens qui tendent le dais nuptial, et font honneur à un buffet appétissant —, pourra se promener devant la mer, symbole de liberté, pendant une

permission avec sa jeune épouse. C'est dans le secret de sa famille, pendant une brève visite dans son quartier d'immigrants marocains que Schlomo Twizer évoque à demi-mot le drame personnel qui a guidé son attitude, « je comprends leur langage, je comprends leur souffrance... ». M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt).

À l'écart, Michel Butor

Réalisation : Jean-Philippe Perrot. Production : Circeto Films Production, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, 1995. Distribution : Circeto Films Production. Vidéo, couleur 52 min.

Ce portrait de l'écrivain Michel Butor est inspiré par « Treize lectures dans le calme genevois ». Il a été filmé à Genève où Michel Butor vit « à l'écart » de la vie littéraire, et autour du lac Léman. La ville de Genève a une importance primordiale dans la vie de Michel Butor. Il y a fait de nombreuses et longues étapes avant de venir s'y installer définitivement il y a un peu plus d'une dizaine d'années. L'auteur de *La Modification*, dont le nom est lié au nouveau roman, exilé de Paris, donne des cours à l'université de Genève depuis plus de vingt ans. Extrêmement sensible au pouvoir de fascination exercé par certains lieux, il s'est attaché à déchiffrer et à décrire la réalité complexe de ce qu'il appelle « le génie du lieu ». Dans son œuvre *Transit*, il fait du lac Léman une sorte de pôle magnétique entre Paris, Londres, Rome et Saint-Petersbourg. Conçu comme une promenade en compagnie de l'écrivain, ce film fait donc le point sur les dix dernières années de création et de vie de l'auteur, autour des notions de voyage et de « génie du lieu ».

C'est ainsi que nous accompagnons Michel Butor au Musée d'art et d'histoire, où il analyse un retable de Conrad Witz ayant pour fond un paysage genevois avec le Mont Blanc ; à l'université, où il évoque avec chaleur son enseignement de la littérature française fondé sur l'improvisation orale ; au marché aux puces, au bord du

lac Léman, au Salève... Chaque lieu est l'occasion d'une évocation qui a un lien précis avec la vie ou l'œuvre. Michel Butor aborde aussi au cours d'un entretien filmé chez lui des sujets liés plus directement à la littérature. Michel Butor semble s'être prêté de bonne grâce à cette « improvisation ». Avec son regard malicieux, c'est un personnage attachant qui apparaît dans ce film.

C. B.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

L'Amour existe

Réalisation : Maurice Pialat. Production : Les Films de la Pléiade, 1961. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc, 19 min.

Il y a déjà dans ce film de jeunesse de Maurice Pialat tout l'univers qu'il explorera dans ses longs métrages suivants et sa sensibilité qui le fait filmer comme on crie. Ce film, primé à Venise, est aujourd'hui une référence pour qui s'intéresse à la façon dont le cinéma montre la ville. La ville, ici, c'est la banlieue, la banlieue en général, aussi bien celle des grands ensembles que des quartiers pavillonnaires ou encore des bidonvilles.

Un thème court tout le long du film : celui du temps, temps perdu dans les transports quotidiens, temps perdu à gagner sa vie, temps mort de la retraite dont on ne profite pas. Sur des images de diverses banlieues parisiennes filmées dans l'indifférence mais surtout pas avec indifférence !) le commentaire, écrit et dit par Pialat lui-même, d'une belle et rare violence semble être le seul élément de négation, de réaction face à cet univers aliénant, un commentaire qui s'insurge contre une vie qui ne laisse même plus la force de se révolter à ceux qu'elle détruit chaque jour. Si le commentaire vient de l'extérieur, il n'est jamais plaqué, il « rentre dedans ». G. C.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Avec André Gide

Réalisation : Marc Allégret. Production : Panthéon, 1951. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc, 95 min.



Plus qu'un documentaire, c'est presque là un film de famille que réalisa le cinéaste Marc Allégret à la mort d'André Gide, en 1952. D'une complicité de près de trente ans, il livre les images intimes. Gide et ses photos d'enfant, Gide jeune homme, Gide et ses amis, Gide et ses petits-enfants. En filigrane, se dessine l'écrivain, mais c'est l'esprit d'André Gide que Marc Allégret tente de transmettre

ici avant tout. La carrière littéraire en étant la vitrine un peu lointaine. Le portrait est remarquable en ce sens qu'il se fait « avec André Gide ». Avec sa voix (il dit ses textes), avec sa présence. Pas ou peu de commentaire viennent distraire de ce roman d'une vie tel qu'il s'est donné à voir à ses amis.

Marc Allégret connaissait parfaitement André Gide, avec qui il était parti tourner son premier film, *Voyage au Congo*, en 1927. Ce documentaire utilise donc les très rares images de Gide au Congo, mais aussi des bouts de films tournés chez lui, en vacances, chez des amis. Bouts de films auxquels le montage donne l'homogénéité qui émane de l'âme de Gide telle que l'a compris Allégret. Sensiblement. On le voit donc avec Paul Valéry, avec Staline, avec Vadim. Gide traverse le siècle en passant par le communisme. Son itinéraire personnel illustrant une de ses maximes préférées : « Le mouvement imprudent est préférable à la prudente immobilité ».

Au spectateur donc de tirer quelques fils par-ci par-là. Son père (« la douceur même ») qui l'appelait « mon petit ami ». Lui-même qui appelle son petit-fils « mon ami ». Son enfance entre deux femmes tristes. L'histoire de la bille de son père qu'il est allé rechercher dans le petit trou. La cousine Madeleine. Ses années de « désinstructio- n » en Afrique du Nord. Son « réveil des sens » en Algérie. Et surtout ces très belles séquences commentées par Gide lui-même dans son appartement de la rue Va-

neau (« image du désordre de mon esprit », pendant le voyage au Congo avec Allégret, de son rapport avec le parti communiste, de son fameux voyage en URSS... Les plans anecdotiques succèdent aux longs moments consacrés à la vie de famille, au piano (la très belle leçon de musique que donne le vieux monsieur à l'écharpe de laine qu'il est devenu à une jeune fille timide et douée). C'est là évidemment une belle leçon de documentaire littéraire. À Gide revient le mot de la fin qu'il avait prudemment préparé : « Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre, j'ai vécu ». A. P.-G.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

La Conquête de Clichy

Réalisation : Christophe Otzenberger. Production : IMA Productions, France 2, 1994. Distribution : Les Films de l'Atalante. Vidéo, couleur, 84 min.

Au printemps 1994, un an après les élections législatives de 93 qui ont vu la défaite du parti socialiste, le RPR entame la conquête de la ville de Clichy, municipalité de tradition socialiste, à l'occasion d'une élection cantonale que Didier Schuller (RPR) compte bien remporter aux dépens du maire de la ville, le socialiste Gilles Catoire. Une victoire sur ce dernier le mettrait en position de favori pour les municipales de l'année suivante.

Le film raconte, au jour le jour, comment ce candidat va peu à peu se faire connaître, se constituer une image, une équipe dévouée et finalement prendre le dessus sur son adversaire.

N'ayant que très peu recours au commentaire, le réalisateur qui a pu suivre pas à pas les militants du RPR et l'état-major de Didier Schuller réussit à broser un tableau à la fois cocasse et cruel de la vie politique du moment. Plus que des idéologies ou des « choix de société », ce sont deux hommes et leurs équipes qui s'affrontent, cherchant à réunir sur leur nom un maximum de voix. Les faiblesses de l'un semblent le meilleur atout de l'autre. Souvent critiqué pour une soi-disant « absence de point de vue », le réalisateur Christophe Otzenberger n'a pas

tant cherché à faire un film *dénonçant* une certaine façon de faire de la politique qu'à *montrer comment* une telle entreprise pouvait séduire les électeurs. Si les « héros » du film apparaissent parfois trop sympathiques et séduisants, c'est d'abord parce qu'ils font ce qu'il faut pour apparaître comme tels. Si cela peut irriter le spectateur c'est aussi parce que le film donne en même temps à voir la fausseté de ces apparences. La question du point de vue est aussi à envisager sous l'angle de celui du spectateur. G. C.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

La Constellation Jodorowsky

Réalisation : Louis Mouchet. Production : Ars Magna (Suisse), Les Films du Grain de sable, Les Humanoïdes associés, 1994. Distribution : Ars Magna. Vidéo, couleur, 52 min.

Entre le rigoureux metteur en scène de Strindberg ou Beckett, le réalisateur délirant de *La Montagne sacrée*, le « concepteur hyper-organisé » (selon Moebius) de la bande dessinée *L'Incal...* et le père de cinq enfants..., le film de Louis Mouchet explore les multiples facettes du personnage Jodorowsky, cinéaste d'origine chilienne, dont il souligne, au-delà du bric-à-brac ésotérique et du désir de choquer que lui reprochent ses détracteurs, la féconde créativité et le profond engagement artistique.

« Constellation » parce qu'autour de Jodorowsky se retrouvent différentes personnalités du monde artistique aussi différentes a priori que Marcel Marceau, Francisco Arrabal, Moebius ou le chanteur Peter Gabriel, qui ont travaillé avec lui et viennent ici apporter leur contribution à une meilleure connaissance de sa personne et de son œuvre. « Constellation » aussi parce que, lors des séminaires-conférences qu'il tient depuis une douzaine d'années le mercredi à Paris, il est l'astre qui éclaire ceux qui voient en lui, quoiqu'il s'en défende une sorte de maître à penser.

Le film fonctionne un peu comme un cocktail : les ingrédients sont simples, ceux du genre habituel des portraits filmés (conversations avec des proches, extraits de

films ou de spectacle qu'on aurait d'ailleurs souhaités mieux identifiés, longue conversation avec le maître sur fond de livres dont on devine qu'ils jouent un rôle capital dans son appréhension du monde, bref tournage lors du séminaire), mais le tour de main intrigue, et le mélange grise, même ceux qui ne se sentent pas d'affinité avec le personnage : un portrait d'une rare élégance et d'une infinie séduction, jusqu'à la pirouette finale : « mais je ne suis pas comme ça, bien sûr !... » M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

La Direction d'acteurs par Jean Renoir

Réalisation : Gisèle Braunberger. Production : Les Films de la Pléiade, 1968. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, couleur, 22 min.

Un titre qui peut sembler quelque peu abusif au premier abord : point ici des plus célèbres comédiens, qui de Michel Simon à Gabin ou Dalio ont travaillé avec Renoir. Il s'agit d'une expérience filmée : Jean Renoir, déjà assez âgé, fait faire un essai à Gisèle Braunberger, jeune actrice, qui signe d'ailleurs la réalisation du document. Le film condense en une vingtaine de minutes tout le travail hors caméra qui prépare le tournage d'un monologue : après avoir mis l'actrice en confiance, et défini le contexte dans lequel intervient la scène à interpréter, le maître lui en propose d'abord la lecture à voix neutre (une méthode reprise, dit-il, à Michel Simon), puis la fait évoluer vers une appropriation progressive de son personnage (ce que Renoir appelle « trouver » le rôle), jusqu'au moment où il estime qu'elle le « tient ». Travail exigeant, où le cinéaste révèle une grande sensibilité, dans sa compréhension du texte et son attention à la personnalité de l'actrice, en même temps qu'une autorité sûre, qui lui permet d'obtenir les nuances d'expression qu'il veut, mais bienveillante, puisque le travail se fait en commun, au travers d'une vraie relation entre deux personnes.

Par son intensité (le film se concentre sur les premières phrases du monologue, qui ne sera intégralement interprété que pour la caméra), soulignée par des gros plans sur

le visage ou les mains de Jean Renoir, cette approche de la maïeutique de l'acteur est tout à fait passionnante... et justifie finalement son titre ! M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Écrivains publics

Réalisation : Gilbert Kelner. Production : AMIP, France 2, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, 1995. Distribution : AMIP. Vidéo, couleur, 52 min.

Qu'est-ce qu'un « écrivain public » aujourd'hui ? Le film tente de répondre à cette question en filmant quelques personnes qui se sont instituées « écrivain public » dans leur dialogue avec certains de leurs clients.

Ils essayent également de se définir eux-mêmes en expliquant comment et pourquoi ils ont commencé à exercer ce métier. Conciliateurs, rédacteurs de déclarations d'amour, guides dans la paperasserie administrative, conseillers divers, la définition de leurs interventions est large et variée. Hélas le film manque de recul et de point de vue. Le rôle social de ces écrivains publics aurait pu être mieux cerné. Il semble qu'on soit parfois à la limite de l'escroquerie sans que le film prenne clairement parti. Un beau portrait cependant : celui de Nordine Habali, l'« avocat des pauvres », à Barbès. C. B.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Ernesto Che Guevara

Le journal de Bolivie

Réalisation : Richard Dindo. Production : Ciné Manufacture SA, Les Films d'Ici, 1995. Distribution : Les Films d'Ici. 35 mm, couleur, 100 min.

Ils partirent cinquante. Bien décidés à reprendre le flambeau de la glorieuse révolution cubaine pour délivrer les paysans boliviens du joug de la dictature. Une dizaine

d'entre eux arriva quelques mois plus tard au terme d'un petit périple sur les contreforts de la cordillère des Andes. Prisonniers de l'armée bolivienne. C'est cette aventure grandiose et dérisoire que conte le film de Richard Dindo, *Ernesto Che Guevara, le journal de Bolivie*. Reprenant ce journal du Che, écrit de novembre 1966, date de son arrivée à Nacahuazu, base de la guérilla bolivienne jusqu'à son exécution en octobre 1967, par l'armée bolivienne, dans le petit village de la Higuera.

Dindo a repris le chemin du Che, en filmant toutes les étapes, les arbres, les pierres, les paysans rencontrés. En marchant dans les traces laissées par la petite troupe de guérilleros sur la boue de la forêt. Rendant ainsi palpable les difficultés physiques, le petit nombre qu'ils étaient, leur isolement pathétique. Ernesto a 39 ans, son asthme lui rend la marche en montagne pénible. Dindo livre alors, mine de rien, la dimension humaine, dérisoire, du héros. Au gré du chemin, il retrouve certains des témoins de l'époque. Des compagnons survivants du Che, des soldats boliviens, des paysans des villages traversés.

En marge de ce voyage de retour en Bolivie, Dindo intègre à son film des images d'archives. La lecture, par Fidel Castro sur la place de la Révolution à La Havane de la lettre d'adieu du Che à Cuba. Dans une tribune, une femme pleure. Des images sans affect, sans commentaire. Le tragique se lit ailleurs. Dans les extraits du journal du Che, lus par Jean-Louis Trintignant : « Jour de paresse et d'un peu de désespoir », « journée grise et un peu angoissante », « mauvaise journée », « jour d'angoisse qu'à certains moments nous avons cru le dernier ». Quelques escarmouches viennent ponctuer cette longue et pénible marche. Le premier mort n'est pas tué au combat mais se noie en traversant une rivière. Et surtout, « la base paysanne ne se développe toujours pas. Nous n'avons pas fait une seule recrue. » Onze mois après le début de la guérilla, ils ne sont plus que dix-sept. Au passage de Dindo, deux paysans lui racontent que « les guérilleros payaient toujours bien et étaient honnêtes. » Une institutrice se souvient de l'arrivée de ces jeunes gens désabusés. « Nous luttons pour les pauvres et les humbles, mais ils ne nous ont jamais aidés. »

En apparence, Dindo se contente d'interroger les gens et les lieux. Cette sobriété se retrouve dans le commentaire dit par Christine Boisson. Mais la fin du film révèle toute

sa dimension, puissante. Dindo a retrouvé l'institutrice du petit village de la Higuera. C'est dans son école que Guevara fut transporté après sa capture, le 8 octobre 1967, et exécuté le lendemain. Dans sa robe noire, elle raconte les dernières heures, et trouve pour parler du guérillero des mots qui évoquent évidemment la passion du Christ. Ses pieds, « outragés ». La dernière assiette de soupe qu'elle lui a apportée, « c'était comme un mystère » et la rafale qui l'a exécuté : « il n'y avait nulle personne humaine à qui parler ». Des images d'archives montrent alors son cadavre transporté dans la buanderie d'un hôpital. On ne lui a pas fermé les yeux. Sur les murs on pouvait lire : « tu es notre lumière », « tu es des morts qui ne meurent jamais ». Et ce sont ces yeux ouverts du Che mort qui semblent regarder notre monde aujourd'hui. A. P. G.

Diffusion dans les bibliothèques publiques:
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Exposition 1900

Réalisation : Marc Allégret. Production : Les Films de la Pléiade, 1966. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc, 14 min.

Réalisé en 1966 à partir d'images tournées à l'époque, pour l'essentiel par les opérateurs des frères Lumière, le film de Marc Allégret ressuscite à travers de précieuses images d'archives l'exposition universelle de 1900.

Cette exposition, onze ans après celle de 1889, a pour ambition de faire le bilan du siècle. Elle est inaugurée en avril par le Président Loubet alors que les travaux ne sont pas encore achevés.

Deux bâtiments construits pour l'occasion témoignent aujourd'hui encore de l'événement : le Grand Palais et le Petit Palais.

À côté des images classiques du trottoir roulant — une des grandes attractions de l'exposition — le montage de Marc Allégret permet de découvrir rapidement la plupart des Pavillons étrangers et coloniaux, ainsi que l'étonnante reconstitution d'un quartier du vieux Paris par A. Robida. Le commentaire replace cette manifestation dans le cadre de la Belle Époque et des espoirs qui étaient mis

alors dans la science et le progrès qui devaient apporter à tous le bonheur. L'exposition est par ailleurs une exceptionnelle occasion pour les visiteurs français de se sensibiliser au monde lointain, les pays étrangers mais aussi bien sûr l'Empire colonial, à une époque où les voyages sont encore une aventure rare. G. C.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Guernica

Réalisation : Alain Resnais, Robert Hessens. Production : Panthéon Productions, 1950-51. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc, 13 min.

Guernica est aujourd'hui reconnu comme un des grands films classiques documentaires. C'est une coréalisation d'Alain Resnais et de Robert Hessens sur un texte de Paul Éluard dit par Maria Casarès et Jacques Pruvost.

Lorsqu'il entreprend ce film en 1950, Alain Resnais a déjà derrière lui une importante filmographie en tant que réalisateur et monteur de nombreux courts métrages dont beaucoup d'entre eux semblent aujourd'hui perdus.

Si la destruction de Guernica *par des avions allemands au service de Franco* (phrase du commentaire coupée par la censure) date d'avril 1937, le film est bien de 1950. Il ne s'agit pas tant, treize ans plus tard, de commémorer l'événement tragique que de lancer un cri puissant en faveur de la paix menacée : « Guernica comme Oradour et comme Hiroshima sont les capitales de la paix vivante.

Leur néant fait entendre une protestation plus forte que la terreur même [...] Guernica ! L'innocence aura raison du crime ». L'après-guerre a basculé dans la guerre froide. Washington et Moscou possèdent désormais l'arme atomique. Le 26 juin 1950 débute la guerre de Corée.

En 1952, au Festival de Punta del Este, le film obtient le prix du meilleur film d'art...

Le « film d'art » c'est justement une des spécialités de Resnais qui à cette époque outre son *Van Gogh* (1948) et son *Gauguin* (1950) encore visibles a réalisé plusieurs courts métrages disparus consacrés à des peintres contemporains. *Guernica* n'est pourtant ni un film d'art, ni un film

historique. Il s'ouvre sur une photographie de Guernica en ruines après le bombardement pour passer très vite à des toiles de Picasso toutes antérieures à 1937.

La grande fresque que Picasso peindra en réaction au massacre de Guernica ne sera jamais filmée dans son intégralité. Elle est pourtant omniprésente en de très nombreux et rapides flashes scandés par les clignotements de l'ampoule qui éclaire la cave où sont réfugiés hommes et bêtes. La dernière partie du film fait appel à diverses œuvres de Picasso, toutes postérieures à 1937, et qui semblent profondément marquées par le drame. Ni un film sur Picasso, ni un film sur Guernica mais un film que l'on peut voir comme la trace profonde, inoubliable que l'événement a creusé chez l'artiste et dont l'œuvre tout entière semble maintenant rendre compte. Le film s'achève sur la statue de l'homme au chevreau, seule note d'espoir qui laisse entendre que « l'innocence aura raison du crime ».

Le texte qu'a écrit Paul Éluard pour le film reprend des passages de son poème *La Victoire de Guernica* écrit, à chaud, en 1937. Le commentaire qu'il a ajouté pour le film est par moment très froid, comme si les mots ne pouvaient dire la réalité de l'horreur. Dans ces brefs moments le rapport image-commentaire fait penser à celui de *Terre sans pain* (Luis Buñuel-Pierre Unik).

Il convient enfin de ne pas oublier le rôle capital que joue la musique de Guy Bernard qui contribue fortement à la dramaturgie et au rythme du film. G. C.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Henry de Montherlant

Le jeu des masques (1875-1972)

Réalisation : Patrick Bureau. Production : Gédéon, France 3, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, 1995. Distribution : Gédéon. Vidéo, couleur et noir et blanc, 45 min.
(*Un siècle d'écrivains*)

Dans ses intentions, le réalisateur se propose « d'envisager l'homme à travers l'œuvre, l'écrivain à travers les

thèmes principaux, de faire le portrait de l'homme qui n'avancé jamais que masqué. Ses masques étaient ses œuvres, et son œuvre est son masque. »

C'est bien le portrait de l'homme qui est proposé par ce film. Le réalisateur approche Henry de Montherlant par le biais d'une chronologie rigoureuse, évoquant tout d'abord une enfance soutenue par quatre passions : la littérature, l'Antiquité, les camaraderies de collègue et la tauromachie.

Il est moins question dans ce film d'explorer l'œuvre que d'évoquer l'atmosphère familiale, les voyages et les rencontres, biographie ponctuée par la publication des romans et des pièces de théâtre.

Le commentaire est illustré d'images d'archives (archives Pathé, Ina, dont un portrait réalisé par Pierre Desgraupes en 1954 pour l'émission *Lectures pour tous*, de photos et d'extraits de pièces : *La Reine morte* et *La Ville dont le prince est un enfant*).

Sont également proposées des lectures extraites des *Olympiades*, de *Coups de soleil*, des *Carnets*, de *Encore un instant de bonheur*, *Les Jeunes Filles*, *Mémoire*, *Le Chaos et la Nuit*.
C. M.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

L'Homme des casernes

Réalisation : Jacqueline Veuve. Production : Les Productions JMH, Aquarius Film, Lola Films, La Sept-Arte, RTSR, 1994. Distribution : Aquarius Film (Suisse). 16 mm, couleur, 90 min.

« Si tu veux la paix, prépare la guerre »... Cette antique maxime et la référence au glorieux héritage de Guillaume Tell sont les principes fondateurs de l'armée helvétique. Celle-ci est composée de citoyens-soldats qui après une période de formation initiale sont tenus de revenir régulièrement à la caserne pour des « cours de répétition ».

Dans quelle mesure les « Petits Suisses » de base (ainsi disent les gradés) adhèrent-ils à ces valeurs ? C'est ce qu'a cherché à savoir Jacqueline Veuve, en suivant pendant



leurs quatre mois de classes une promotion de jeunes recrues à la caserne de carabiniers de Colombier. Bénéficiant, semble-t-il, d'une réelle liberté pour filmer, elle a choisi de poser avec la distance de l'humour son regard de

femme sur un monde d'hommes, comme l'indique le titre clin d'œil.

Cette approche est particulièrement flagrante dans les différentes scènes d'apprentissage du maniement d'armes ou d'entraînement à la manœuvre : silhouettes alourdies par le barda, voix déformées sortant de derrière un masque à gaz simulant la riposte à l'alarme C, effet comique de la répétition mécanique des ordres accentué par une image volontairement redondante...

Mais la mise en cause est plus profonde : dès la visite d'incorporation, qui ouvre le film, on ne sait si l'on doit davantage admirer les talents de manipulation des gradés, qui cherchent à embrigader les hommes dans les filières les moins attrayantes, avec des méthodes d'insinuation douce inspirées de la publicité, et à grand renfort d'audiovisuel... ou la capacité de résistance passive des appelés, pas si dupes. Même effet quand la réalisatrice montre la colonne des recrues crapahutant dans la montagne, tandis qu'on entend, *off*, un discours officiel sur la volonté de défense du peuple suisse, ou quand elle filme pendant un exposé du colonel des visages de zombies abrutis par un réveil dès potron-minet.

La force comique du film repose en grande partie sur l'utilisation faussement naïve de la parole, qui met à jour toute la casuistique du discours, particulièrement sensible dans la liste des droits et des devoirs du soldat : derrière le ton bon enfant des officiers, qui tolèrent volontiers une certaine opposition verbale (le « droit de se plaindre » figure en bonne place, les recrues ne manquent pas de rappeler le pacifisme du Christ à l'aumônier en tenue de camouflage...), pointe une conception tranquillement totalitaire, car ceux qui se dérobent (qu'ils soient objecteurs de conscience ou qu'ils refusent d'être sous-officiers, ce qui impose un temps de service supplémentaire) sont passibles du tribunal... Et il est assez pathétique que le ma-

jor recruteur, ayant jeté son dévolu sur plusieurs jeunes gens, impose à un fils d'agriculteur, soutien de famille sans défense, le discutable privilège d'un poste de caporal, assorti des obligations afférentes...

La quille venue, les hommes reçoivent leur équipement (uniforme, arme, masque à gaz), qu'ils doivent méticuleusement entretenir, et rentrent chez eux, manifestement soulagés... jusqu'à la prochaine période ! Mais c'est un combat d'un autre genre qui les attend : la recherche d'un travail dans une société où plane le spectre du chômage. La conclusion s'impose : « Vive la Suisse, occupée par une seule armée, la sienne ! ».

Le film a été présenté en avant-première au festival *Cinéma du Réel* en 1994. M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Italo Calvino

Réalisation : Edgardo Cozarinsky. Production : Les Films d'Ici, France 3, Ina, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, 1995. Distribution : Les Films d'Ici. Vidéo, couleur et noir et blanc, 45 min.

(Un siècle d'écrivains)

« Je crois que, d'un auteur, seules comptent les œuvres, quand elles comptent... C'est pour cela que je ne donne pas de renseignements biographiques... ou bien j'en donne des faux... » a dit Calvino (1923-1985). La citation figure dès le début du film que vient de lui consacrer Edgardo Cozarinsky. C'est dire que le défi n'est pas facile à relever, pour un réalisateur qui travaille dans le cadre de la série *Un siècle d'écrivains*, dont les spécifications exigent de poser pour le spectateur un certain nombre de jalons chronologiques. Le film, appuyé sur des archives dont les plus belles viennent de l'Istituto Luce, suit de façon pratiquement linéaire le parcours de l'écrivain : l'enfance à San Remo, l'engagement auprès des partisans pendant la Seconde Guerre mondiale, qui lui inspirera son premier livre dans la veine néo-réaliste *Sur le sentier des nids d'araignée*, l'amitié avec Pavese et les rencontres littéraires autour de l'éditeur Einaudi, l'éloignement progressif de



la politique au temps des dérives staliniennes, l'installation à Paris et la rencontre avec Queneau et l'Oulipo.

Évoquant quelques romans, notamment ceux de la trilogie *Nos ancêtres*, *Si par une nuit d'hiver...* et *Monsieur Palomar*, et donnant à écouter des passages significatifs du « ton » Calvino, le film éprouve une certaine difficulté à pénétrer

vraiment une œuvre dont le contenu profondément humaniste se déploie avec à la fois rigueur et fantaisie à partir de situations de départ irréalistes. Car les images et le montage, en dépit des efforts du réalisateur, pourtant visiblement fasciné par l'univers du romancier italien, mais peut-être trop conscient de la difficulté de l'entreprise, restent de l'ordre de l'illustration (voir par exemple le passage sur les fromages français), alors même que, le commentaire le souligne, « ce qui est important dans la littérature est ce qui est toujours dit en parlant d'autre chose ». Cela vaut également pour le cinéma...

Contredisant une autre citation de Calvino : « Quand je me trouve dans un environnement où je peux avoir l'illusion d'être invisible, je me sens bien », les moments les plus intenses sont les extraits de diverses interviews de l'écrivain piochées dans les archives. Avec le passage du temps, le visage un peu rond du début se creuse, faisant ressortir des yeux pétillants d'intelligence, et une vitalité terriblement présente. M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques:
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Leonard Bernstein **The Young people's concerts**

Réalisation : Roger Englander. Production : CBS, 1958-1972.
Distribution : Arte. Vidéo, noir et blanc, 16 x 60 min.

Seize des célèbres *Young people's concerts*, avec l'Orchestre Philharmonique de New York, sous la direction de Leo-

nard Bernstein, sont édités en vidéo. Un livre, *Leonard Bernstein, la musique expliquée aux enfants*, accompagné d'un disque compact, est publié parallèlement.

De 1958 à 1972, Leonard Bernstein, célèbre chef d'orchestre et compositeur (1918-1990), s'est transformé en professeur de musique et a donné ses célèbres « concerts pour les jeunes », écrits et animés par lui, accompagné par l'Orchestre Philharmonique de New York. Ces concerts étaient enregistrés en public et diffusés par la chaîne de télévision CBS.

Leonard Bernstein a ainsi fait partager à plusieurs générations ses immenses connaissances et sa passion pour l'art musical. Dans ses brillantes démonstrations jamais il n'utilise de mots savants ou compliqués. Le vocabulaire musical qu'il emploie est toujours expliqué de la manière la plus claire. Des exemples sont donnés soit au piano par Bernstein soit par l'orchestre et des œuvres entières sont jouées après que les éléments d'analyse aient été donnés. Ces leçons de musique sont destinées aux enfants mais les adultes non musiciens peuvent également y prendre un immense plaisir. L'humour du chef d'orchestre, sa passion de communiquer une musique vivante changent la conception que les jeunes et les moins jeunes peuvent avoir des concerts « classiques » sérieux, d'où naît souvent un « ennui distingué ».

En 1962, Leonard Bernstein a réuni une sélection de quinze émissions et les a proposées dans un livre qui deviendra rapidement un best-seller, plusieurs fois réédité. C'est ce livre qui est publié en français par Arte Éditions et Hachette Jeunesse, avec une compilation d'œuvres dirigées par Bernstein.

« J'ai toujours aimé la vie, cette vie pour la musique, et je n'ai jamais fait qu'essayer de communiquer à autrui la joie et la douleur de vivre » (Leonard Bernstein). Les enregistrements et le livre prolongent cette entreprise pour notre bonheur.

Dans la première série de vidéocassettes éditées, se trouvent les émissions suivantes : 1. Que signifie la musique ? 2. Que signifie l'orchestration ? 3. Qu'est-ce qu'une mélodie ? 4. Le son d'un orchestre. 5. Un voyage avec Berlioz. 6. Qui était Gustav Mahler ? 7. L'humour à travers la musique. 8. La musique folk en concert.

Dans la deuxième série : 1. Qu'est-ce que la musique symphonique ? 2. Qu'est-ce que la musique classique ?

3. Joyeux anniversaire, Igor Stravinski. 4. Qu'est-ce qu'un concerto ? 5. Qu'est-ce qu'une forme sonate ? 6. Hommage à Sibelius. 7. Hommage à Chostakovitch. 8. La musique symphonique et le jazz. C. B.

Édition : La Sept-Arte, Vidéo-Sony Classical.

My vote is my secret

Réalisation : Julie Henderson, Thulani Mokoena, Donne Rundle. Production : JBA Production, Direct Cinema Workshop, La Sept-Arte, Périphérie, 1995. Distribution : JBA Production. Vidéo, couleur, 95 min. Sous-titré en français.

Le 27 avril 1994 se tenaient en Afrique du Sud les premières élections auxquelles était conviée toute la population du pays, enfin libéré de l'apartheid. Nul bien sûr n'ignore la victoire de Nelson Mandela, mais voici une fois de plus l'occasion de remarquer à quel point le documentaire diffère du reportage, vite devenu caduc, car ce film, œuvre commune de trois jeunes réalisateurs sud-africains du Direct Cinema Workshop, à qui nous devons déjà les *Chroniques sud-africaines* de 1988, fait approcher en profondeur les enjeux de cette journée historique.

Les événements (campagne d'éducation au vote, et déroulement du scrutin) ont été tournés dans cinq lieux distincts, ce qui permet de prendre la température de cinq climats profondément différents, selon qu'il s'agit de la campagne ou de la ville et selon le rapport des forces politiques en présence : dans l'ex-Bophutatswana, dans un hostel des environs de Johannesburg, dans une petite école de campagne, dans un township majoritairement favorable à l'ANC et dans un atelier de couture où travaillent noires et métisses. L'intégration de ces différentes perspectives a posé quelques problèmes de montage, car tous les regards n'ont pas la même intensité, mais c'est à travers cette diversité que peut s'appréhender une situation complexe. Il n'est pas simple dans un pays où une grande partie de la population est encore illettrée de trouver un système qui permette à tous d'exprimer son choix : des envoyés spéciaux parcourent la campagne, pour expliquer



aux nouveaux électeurs les gestes à effectuer, détailler le bulletin de vote illustré de photos des candidats, et le système d'encre indélébile qui doit signaler ceux qui ont déjà voté : passages plein d'humour, mais dans

lesquels ont sent affleurer les souffrances et les humiliations d'un passé encore tout proche. C'est le sens profond de la démocratie qui se rappelle au spectateur occidental blasé : la dignité retrouvée de celui qui a enfin droit à la parole, en pleine égalité avec les autres, et qui l'exprime admirablement, par le rire, par le chant, par la danse, avec d'autant plus de ferveur qu'il a été longtemps méprisé. Voici Little Lizzie, la couturière, ardente partisane de Mandela, qui déclare avec un clin d'œil à la caméra complice « my vote is my secret », et crève littéralement l'écran, ou encore le jeune Fodo, une douzaine d'années, et déjà le sens de l'engagement politique, emporté dans une vibrante tirade sur l'attente de lendemains meilleurs. Mais, pour éclatante que soit la joie des supporters de l'ANC après la victoire, le film laisse aussi entrevoir les problèmes que le pays devra affronter : tensions ethniques avec les partisans zoulous de l'Inkhata, crispation des « métis », déchus d'un statut intermédiaire qui leur permettait de déprécier les noirs, incertitudes économiques... Ce film a obtenu le Prix Joris Ivens au festival *Cinéma du Réel* en 1994. M. L.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation) et *Adav*
Location : *CNC-Images de la culture*

Nous sommes tous des étrangers **Wir sind alle Ausländer**

Réalisation : Alexandre Wajnberg, Annie Thoron. Production : Objectif recherche, Communautés européennes, RTBF, Arte, 1995. Distribution : RTBF. Vidéo, couleur, 36 min.

Journaliste scientifique et réalisateur, Alexandre Wajnberg recueille dans les rues de Bruxelles les propos des

passants. Il met à jour un racisme primaire, « paisible », qui s'exprime sans haine apparente, enfoui au fond des consciences, nourri de préjugés et d'ignorance.

Des associations, comme Objectif Recherche (qui a coproduit ce film) engagent des actions de lutte contre le racisme. Alexandre Wajnberg a filmé *avec humour* une des animations « très instructives » organisée par cette association dans une classe d'adolescents en Belgique. De toute évidence, on peut former des groupes d'individus à partir d'un critère, couleur de peau, taille, texture des cheveux, forme des yeux, et introduire dans ce groupe une hiérarchie.

Cela devient impossible avec deux critères de classement simultanés. La démonstration ainsi faite est illustrée de façon plus rigoureuse à l'aide de cartes géographiques tirées de l'ouvrage *History and geography of human genes* de L. L. Cavalli-Sforza, P. Menozzi et A. Piazza : plus on retient de critères de classement, plus il y a de sous-groupes.

Les généticiens Albert Jacquard et André Langaney confirment ce qui vient d'être démontré. Engagé dans la lutte contre le racisme et l'exclusion en France, Albert Jacquard développe avec humour une argumentation sociale « ce que j'ai en moi de plus riche, ce n'est pas ce que m'a donné mon patrimoine génétique, c'est ce que les autres m'ont donné ».

André Langaney démontre, exemples à l'appui carte génétique, groupes sanguins que « les hommes sont tous parents par leur répertoire, et tous différents par leur combinaison ».

Klaus Bade, de l'Institut de recherche sur les migrations (Allemagne), et la philosophe Isabelle Stenger soulignent également le caractère social et humain des manifestations racistes.

En contrepoint, des « micro-trottoirs » édifiants ont été enregistrés. Les réalisateurs cependant ne portent pas un regard méprisant sur la rue... Ils en soulignent l'ignorance avec drôlerie.

Le générique de fin propose une petite bibliographie « pour en savoir plus ».

C. M.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Le Pionnier clandestin

Réalisation : Pavel Lounguine. Production : Luna Développement et Production, La Sept, 1994. Distribution : Luna Développement et Production. Vidéo, couleur, 52 min.



C'était il y a deux ans, au beau milieu d'un de ces micro-trottoirs moscovites où se télescopent tous les clichés, les remâchages nationalistes, les propos anti-sémites, les vérités aussi de la rue... Mais là où habituellement les micros passent vite,

Pavel Lounguine, lui, s'est arrêté. Interloqué par ce petit pionnier, un bonnet enfoncé sur le crâne, un drapeau rouge à la main, qui débite avec sérieux sa leçon néo-communiste. « Il y avait en lui, raconte Pavel Lounguine, un mélange étrange de démagogie et de sincérité politique. De discours adulte et de comportement adolescent. Pour la plupart les néo-communistes étaient des vieux, la génération sacrifiée comme on dit. Et là c'était ce jeune garçon qui tenait des propos dignes de Brejnev. Pour moi, les communistes sont des réactionnaires anti-sémites... et il y avait ce garçon, ni méchant, ni réac, ni monstrueux. J'ai voulu savoir ce qui le poussait. »

Il suivra donc Sacha depuis la rue jusqu'au Congrès des libéraux démocrates. Et dans son intimité, depuis la chambre qu'il occupe avec ses parents dans un appartement communautaire jusqu'à son camp de pionnier dans la banlieue de Moscou. De tous les jeunes qui traînaient alors dans les rues de Moscou — néo-fascistes, slavophiles mystiques ou laveurs de voitures — c'est lui que le réalisateur de *Taxi Blues* ou de *Luna Park* a choisi de suivre. Un choix qui tranche avec les habituels reportages sur une Russie imbibée d'alcool, de drogue et de mafia. Comme si elle restait au fond l'Empire du mal.

Un choix qui semble prémonitoire aujourd'hui que le néo-communisme semble revenir en force dans les pays de l'Est, effectuant des détours historiques à grande vitesse.

« On a toujours traité le communisme comme un régime cul-de-sac, expliquait d'ailleurs Pavel Lounguine dans *Li-*

bération, une invention idéologique. J'ai sans doute voulu montrer que c'est une maladie de croissance d'un peuple et d'un enfant aussi.

J'ai commencé à filmer les communistes parce qu'ils avaient les qualités des chrétiens des Catacombes. Ils sont prêts à être martyrisés. Ce film est pour moi le début d'une nouvelle analyse. Il ne faut pas penser que les communistes en Russie, c'est ce qui reste de l'ancien régime. Ce mouvement canalise quelque chose de très russe et de très profond. » Le cours de l'Histoire s'accélérait encore en Russie, on brûle déjà de savoir ce qu'est devenu Sacha aujourd'hui qu'il n'a sans doute plus à cacher son communisme. « Le temps en Russie, disait encore Lounguine, siffle comme des balles à côté de tes oreilles. » A. P.-G.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Sillons de feu

Réalisation : Gérard Raynal.

Production : France 3, Soleluna Films,

*Département de la Somme, avec la participation
de la Direction du livre et de la lecture, 1995.*

*Distribution : Soleluna Films. 16 mm, couleur
et noir et blanc, 56 min.*

« Dévoré par les poux et la peur des obus, sans même un coup de rhum, il se tire une balle dans la cervelle. Pas un seul n'a parlé de lui.

Vous, foules béates dont l'œil s'anime quand vous poussez vos hourras au départ des soldats, rentrez chez vous et priez pour ne connaître jamais l'enfer où s'en vont les rires et la jeunesse. » (Siegfried Sassoon).

Dès le début de l'année 1915, la séparation entre « l'arrière » et les combattants du front s'accroît.

Les « hommes du feu » se sentent abandonnés.

À partir des traces, des empreintes, laissées sur les sites de la Somme et la crête du Chemin des Dames dans l'Aisne — notamment sur les bas-reliefs gravés dans la pierre de carrières souterraines — le réalisateur révèle la parole des hommes, écrivains et poètes, qui ont connu la terrible expérience du front.

Cette parole a été tue par l'histoire officielle au lendemain de la victoire. Blaise Cendrars, Henri Barbusse, Léon Werth, Apollinaire, Teilhard de Chardin, Alan Seeger, Siegfried Sassoon, Wilfrid Owen, Ludwig Harig, Otto Dix, Tom Kettle, Reinhard Johannes Sorge, ont tenté par l'écrit de transcender l'horreur et l'absurdité.

Les images de la Grande Guerre, images de propagande presque toutes issues de reconstitutions, sont utilisées, parfois recadrées, pour mettre l'accent sur certains passages du commentaire et renforcer les témoignages, extraits de lettres, carnets de notes, poèmes, ou œuvres littéraires, comme *Le Feu* de Henri Barbusse ou *La Main coupée* de Blaise Cendrars.

À ces images, montées sur un rythme vif, viennent se confronter d'autres images, tournées dans les champs maintenant labourés, couverts de milliers de croix ou de coquelicots.

Des témoignages de contemporains (le père René Courtois, évoquant Teilhard de Chardin, l'anglais Michael Caine, un cultivateur, un instituteur...) contribuent à garder vivante la mémoire de cette terrible guerre. C. M.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Le Temps d'une page **Portrait de Berthe Bricage**

Réalisation : Christophe Rey. Production : La Huit, Candela, TV 10 Angers, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, 1995.

Distribution : La Huit. Vidéo, couleur, 26 min.

Béret noir vissé sur la tête, enveloppée dans un grand tablier bleu, une très vieille dame parle de son travail et du bonheur qu'il lui a procuré : « une vie presque enviable, malgré les difficultés qu'il a fallu surmonter ».

Typographes, imprimeurs et éditeurs de livres de bibliophilie, Pierre et Berthe Bricage ont partagé la même passion pendant plus de quarante ans.

Berthe Bricage sort avec précaution des trésors de son armoire, montre de très belles éditions : tout Corneille, en 16 tomes (« il faut avoir de la constance »), les œuvres de

Boileau illustrées au burin, un texte de Suarez sur Paris. Elle évoque les rencontres avec Raymond Queneau pour l'édition d'un tout petit livre, *Le Cheval troyen*.

Elle parle surtout de son goût pour les belles pages, qu'il faut équilibrer, où jouent les noirs et les blancs.

Le réalisateur, à qui elle s'adresse très amicalement, la filme dans les sous-sols de sa maison où sont conservés les instruments de travail, « la machine », dont elle avait une peur bleue, et qu'elle remet en route avec des gestes précis, pour contribuer sans doute à imprimer le générique du portrait qui lui est consacré. C. M.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :

Direction du livre et de la lecture

(consultation et prêt)

Un cœur gros comme ça

Réalisation : François Reichenbach. Production : Les Films de la Pléiade, 1961. Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc, 80 min.



Paris, en 1961. Une rue, un chat, une chambre, un lit, un Noir. C'est ainsi, par un mouvement naturel et non-chalant que François Reichenbach nous introduit dans le journal intime de Abdoulaye Faye. Jeune homme venu tout droit de

Dakar, pour disputer à Paris son premier grand combat de boxe. Ce sont ces quelques jours qui précèdent le verdict du ring que filme Reichenbach (avec Jean-Marc Ripert) d'une caméra comme toujours très tendre pour ses personnages. D'une caméra légère, si légère même qu'ici elle est souvent cachée, tout comme le micro. Il nous prévient en préambule de cet étrange dispositif. Destiné à obtenir encore plus de naturel de ses acteurs improvisés, encore plus d'images volées à la réalité. Ce long métrage est l'un des premiers de François Reichenbach, après que le jeune réalisateur qu'il était alors ait tourné nombre de courts métrages aux États-Unis. *Impressions de New York*

est son premier, en 1955. Il a trouvé, là-bas, avec les nouvelles caméras portables à l'épaule, le matériel qui induit son style. Un cinéma direct, généreux, pour ne pas dire amoureux, qu'il importe ici en France. Et c'est ce regard d'exilé qu'il a eu pour les États-Unis qu'il retrouve ici, dans les yeux de ce jeune Sénégalais qui débarque à Paris. Reichenbach aime les regards neufs, naïfs et la poésie qui en émane. « Tous est dans le cœur », dit Abdoulaye, repris par Reichenbach.

Il se fait donc le confident des états d'âme du jeune boxeur, tente d'en faire le film. Une peinture impressionniste du Paris des années soixante vu par un jeune Africain au bord de quelque chose : la victoire ou la défaite. Un Africain philosophe donc. « La défaite, c'est le frère de la victoire et la victoire, c'est le frère de la défaite... Seulement faut être intelligent pour savoir ça. » Son regard, aiguisé par le sentiment d'étrangeté géographique (« ma chère maman, écrit-il, aujourd'hui je te parle depuis Paris... ») et l'importance du challenge (« il faut que je gagne », dit-il tout de même) plaisent à Reichenbach. Un regard qu'il porte sur tout ce qui l'entoure. Ses jeunes voisins, tout excités de voir leur premier noir, son entraîneur, son masseur aveugle, la voyante qu'il consulte, la Japonaise qu'il drague et Michèle Morgan dont il rêve. Pour Reichenbach, tous ces personnages font histoire. Toutes les situations font cinéma. Et parfois, il se plaît à mettre en scène, comme avec la voyante bidon et ses petits papiers pliés qui lisent l'avenir.

Et Paris aussi est mis en scène. Le Paris des années soixante. Un paysage de brouillard, avec des gars sympas qui poussent la chansonnette à tout bout de champ. La guerre d'Algérie n'est pas loin pourtant, mais ici il n'y a que Abdoulaye qui parle de l'Afrique. Et les matches de boxe bien sûr, que Reichenbach filme d'abord dans le regard de ses spectateurs. Le vieux qui s'extasie (« Ah il est bien le même ! »), le type au béret qui interpelle un boxeur, (« Michel ! Michel ! »), et Belmondo belle gueule dans le public, il est encore à quelques années d'être « Pierrot le fou »... C'est la boxe qui a transporté ce jeune homme ici, c'est la boxe qui le ramène chez lui. Entre-temps, il est ce beau personnage au torse de bronze qui traverse un Paris encore vieux (les éteigneurs de réverbère), déjà jeune (les gosses ont tous la tronche de Jean-Pierre Léaud dans *Les 400 coups*). De belles images

empreintes aujourd'hui de nostalgie, qui pâtissent d'une musique (de Georges Delerue) qui, elle, ne fait pas dans la légèreté. A. P.-G.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Van Gogh

Réalisation : Alain Resnais. Production : Panthéon, 1948.
Distribution : Les Films du Jeudi. 35 mm, noir et blanc,
19 min. -

On regrettera évidemment le noir et blanc pour ce court métrage de 1948 qui reconstitue la vie de Van Gogh à travers une sélection de ses tableaux. Si le commentaire dit par Claude Dauphin et la musique de Jacques Besse paraissent datés, la composition et le montage d'Alain Resnais gardent un intérêt certain. En effet, le choix des toiles, les cadrages et les raccords réalisent une manière de bande dessinée de la vie du peintre, comme le *story-board* du film de sa vie revue par lui-même. Ce n'est pas dénué d'une certaine naïveté, qu'accuse le commentaire, mais ça ne manque pas non plus d'efficacité. Et on peut y lire les signes avant-coureurs de ce qui obsédera tout le cinéma de Resnais.

On dit qu'au moment de mourir, on revoit comme en accéléré ou en rêve, le film de sa vie. Dans ce simple documentaire, on a déjà cette impression là, d'être parfois à l'intérieur de la tête de l'homme à l'oreille coupée. Ce jeu ultime de la mémoire, comme *remake* d'une vie toujours manquée, sera la trame de toute l'œuvre ultérieure de Resnais, de *Hiroshima mon amour* à *Providence*, en passant par *Je t'aime, je t'aime*. Et on sait à quelle maestria parviendra Resnais dans sa pratique de la machine à remonter le temps, pour nous plonger dans les dédales de la mémoire, à la frontière indistincte du réel et de l'imaginaire, de l'image mentale et de l'image projetée. F. N.

Diffusion dans les bibliothèques publiques :
Direction du livre et de la lecture (consultation et prêt)

Notes de lecture

- ☉ *Antoine de Baecque*, *Le Cinéma des écrivains*.
- ☉ *Robert Bresson*, *Notes sur le cinéma*.
- ☉ *Annie Comolli*, *Le Cinéma des apprentissages*.
- ☉ *Christian Janicot*, *Anthologie du cinéma invisible*.
- ☉ *René Prédal*, *Alain Cavalier: filmer des visages*.

-

Notes de lecture

Juin à août 1995

☛ Antoine de Baecque, *Le Cinéma des écrivains*, Éditions de l'Étoile Cahiers du cinéma, 1995, 149 F.

Ce livre, compilation de textes courts, se veut comme l'écho que la littérature renvoie au cinéma. Comment la première, à qui le cinéma doit beaucoup, s'est elle aussi nourrie de l'image. Trente-trois écrivains, une génération peut-être, se sont donc lancés dans un exercice difficile autour du film de leur choix. Ni critique, ni compte rendu, juste « l'expérience la plus intime de la vision. Une sorte de lettre, très personnelle, que chacun de ces auteurs a adressée aux *Cahiers du cinéma* ». En passant citons François Bon, Michel de Castillo, Thierry Jonquet, Jerome Charyn, Leslie Kaplan, Jean-François Vilar... L'ensemble se feuillette au gré de son intérêt pour chaque auteur. Sans s'éviter quelques incursions inhabituelles pourtant.

Si l'on ne s'arrête pas au fait que le premier texte est une interview, on pénètre l'enfance et l'adolescence d'Antonio Tabucchi par le biais de *Rome, ville ouverte* ou du *Voleur de bicyclette*. Et ses soirées de billard où il fallait raconter le film. Ce seront les « leçons de montage » d'Eisenstein qui l'aideront à écrire son premier roman, *Piazza d'Italia*. Il y a aussi le joli texte de Jean-Claude Gallotta qui, né des *Aventures de Robin des Bois*, trouvera dans le cinéma le lien organique avec sa mère et son père. Ou Mark Rudman, en quête d'un autre lien, avec son oncle mort, Herbert Leeds auteur de séries B. Ou le suicide étrange de l'auteur du film *L'homme qui ne voulait pas mourir*.

Le texte de François Bon en dit long et l'on ne résiste pas à le citer un peu. C'est à propos de *Gimme shelter* des Maysles brothers et de *One + one* de Godard. « C'est l'année

même de la sortie du film, et dans l'écho d'Allamont, ce nuage noir sur eux, les Stones, et qui nous accrochaient d'autant plus fort à ces musiques que Poitiers restait calme, qu'un mercredi après-midi, internes en permission du lycée, on avait dû se retrouver sur les fauteuils de peluche rouge (il y avait deux cinémas à Poitiers, mais ceux-là, les films de la marge c'était dans un plus petit, un peu à l'écart du centre, avec encore un balcon où de préférence nous allions), venant là pour les Stones et pris d'un coup par la machine Godard, interviews, images de rues (cette matière dans les films de Godard qui s'évanouit après eux, mais laisse autour de ce qui reste telle netteté que l'interrelation y survit quand même le nom même du petit homme à cravate qu'on apprenait par eux, les Stones, qui l'authentifiaient), cela que nous supposions bien du vaste monde et de ses grandes villes loin de Poitiers, et puis le retour chaque séquence à eux sur leurs tabourets, la musique qu'on reconnaissait mais chaque fois différée, devenant l'hymne, l'étoile coiffant enfin son casque pour venir en duo avec Keith (deux bouches avançant ensemble sur la grille noire du micro de studio) plaquer la dernière couche hypnotique de vocaux. Et Brian Jones s'éteint, à bout de tout, de musique même, absent du réel dans le film même qui épouse ce réel : le contraire exactement de la fabrication de cinéma. » La génération de *My generation*, ça doit être ça : l'image et le son.

A. P.-G.

☛ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, préface de J.M. G. Le Clézio, Gallimard (*Folio Essais*), rééd. 1995, 144 p., 20F.

Recueil d'aphorismes à l'usage du jeune cinéaste ou de celui qui ambitionne de le devenir, ce livre traduit la même volonté de dépouillement que les films de l'auteur. Il ne verse dans aucun des genres consacrés de l'écriture cinéphilique : critique de films, sémiologie, biographie, histoire, autoportrait, interview... Il s'agit d'un manuel de philosophie, au sens antique ou asiatique du mot, au sens où l'entendaient les stoïciens ou les taoïstes par exemple : recherche de la sagesse, règles de vie. Ses règles de l'art cinématographique, Bresson les oppose au cinéma rabaisé à la mise en scène théâtrale. Certains préceptes bressoniens ne sont pas sans évoquer la rigueur et la sensualité des maîtres japonais de l'estampe (nommée en japonais « scènes

de la vie flottante »). Par exemple : « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche, suspendu à un mur. (Vois ton film comme une surface à couvrir) ». Mais de son art de « retoucher le réel avec du réel », Bresson sait aussi la spécificité : « Puisque tu n'as pas à imiter, comme peintres, sculpteurs, romanciers, l'apparence des personnes et des objets (des machines le font pour toi), ta création ou invention s'arrête aux liens que tu noues entre les divers morceaux de réel saisis. Il y aussi le choix des morceaux. Ton flair décide. » Bresson affirme la nécessité artistique de la fragmentation et du montage contre l'artefact de la re-présentation. « Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. (...) M'appliquer à des images insignifiantes (non signifiantes). (...) Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards ». De même, Bresson oppose au jeu d'acteurs type *Actor's Studio* (« du dedans vers le dehors ») l'intériorité de ses modèles (« mouvement du dehors vers le dedans »). « Supprime radicalement les intentions chez tes modèles ». Documenter les sentiments plutôt que les événements, telle fut la quête de l'auteur de *Mouchette* et *Pickpocket*. Ses recommandations demeurent fort pertinentes pour tous ceux qui s'intéressent à la vie des images et à la vie en images. « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux. »

F. N.

☛ Annie Comolli, *Cinématographie des apprentissages*, Editions Arguments, 1995, 240 p. 150 F.

La transmission des connaissances : comment se fait-elle, comment l'améliorer ? Voilà une question que se posent légitimement les sociétés en évolution ou en crise. Y aurait-il une manière spécifique d'interroger, d'observer les savoirs par le film, et une méthode audiovisuelle idéale pour les transmettre ? C'est à l'analyse détaillée de ces problèmes didactiques que s'essaie longuement la recherche de l'anthropologue Annie Comolli, à partir d'un corpus de documents anthropologiques filmés. Ainsi conclut-elle à une première différence d'avec la fiction : doit primer en apprentissage la description et non la dramatisation. Pour ce

faire, semblent s'imposer au cadrage deux paramètres particulièrement efficaces : associer l'objet de l'initiation (ou le geste de l'initiateur) à la présence de l'initié ; cadrer de façon à avoir le regard de l'apprenti dans l'axe de l'objectif. Le défaut commun à ce genre de travaux universitaires, c'est de finir par résorber le contenu critique dans une analyse méthodologique qui, à l'instar d'une psychanalyse, devient volontiers interminable.

F. N.

☉ Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Édition Arte-Jean Michel Place, 1995, 670 p, 350 F.

« Ouvrons donc l'ère des scénarii intournables. Un peu de l'étonnante beauté des foetus s'y trouvera. Disons tout de suite que ces scénarii écrits pour être lus seront à courte échéance noyés de littérature, le véritable scénario étant par nature très malaisé à lire, impossible à écrire. Mais alors pourquoi m'attacher délibérément à ce néant ? à quelle fin ? C'est qu'une partie de moi-même que la poésie refoulait, pour pouvoir poser ses propres questions, angoissantes, vient de trouver dans le cinéma un haut-parleur à toute épreuve. » Cette préface de Benjamin Fondane à ses propres *Ciné-poèmes* (1928) conviendrait bien à l'ensemble de ce recueil de cent scénarios inédits, jamais filmés, tombés dans l'oubli, pourtant issus de cents plumes célèbres de la littérature et des arts plastiques, d'Apollinaire à Zweig. Cette *Anthologie du cinéma invisible* n'est pas une mince contribution au centenaire du cinéma : 670 pages artistiquement imprimées et maquettées. Elle nous redit d'abord l'écart de l'écrit à l'écran. Elle nous montre ensuite qu'il existe autant de façons d'écrire un scénario que de façons de voir : pour la plupart des auteurs, il s'agit plutôt d'écrire un film ou de décrire des images, des scènes que de produire un scénario véritablement opérationnel. Comme le note encore Fondane : « Le découpage ainsi que les quelques indications techniques données dans le texte ne sauraient être pris pour des allusions lointaines à la réalisation cinégraphique ; ils ont uniquement été destinés à collaborer à la création d'un état provisoire de l'esprit que la mémoire consume avec l'acte de lire. » Se sentant visiblement allégés d'une trop grande contrainte de style au profit de l'idée visuelle et de la concision, bien des auteurs, s'ils ne livrent pas ici leur meilleurs textes, se livrent à certaines fantaisies, lubies ou obsessions qui caractérisent bien

néanmoins leur univers. L'effet de surprise souvent recherché par leurs scénarios et parfois obtenu par une banalisation de l'extraordinaire à la manière des rêves le lecteur l'éprouve à son tour en découvrant cette liberté tantôt naïve, tantôt ironique de raconter des petites histoires à dormir debout, liberté que peu de « professionnels de la profession » s'accorderaient aujourd'hui. L'envers de cette liberté, souvent teintée de surréalisme, c'est, dans bien des textes, la vigueur et l'énergie du désespoir, un désespoir iconoclaste concassant les valeurs éculées de la bourgeoisie et de l'habitude, les illusions de la Morale et de l'Art, cherchant le salut dans la poésie et le crime pas au sens de suspens mais de transgression). Il est vrai que bien des scénarios recueillis datent de l'entre-deux guerres. « Le cinéma pas plus que la poésie ne saura nous faire désobéir à quoi que ce soit, il nous entraînera fatalement à toutes les habitudes acquises, à la perte de temps destiné à agir (à quelle fin ?), il acceptera de servir, lui, l'art immoral entre tous, l'hypocrisie des mœurs les plus stupides, les plus américaines. Mais il aura servi les ficelles de toutes choses s'étant usées à nous réunir devant un malentendu, aussi nouveau que possible, à multiplier les chances de ce qu'on appelle *vivre* ». Fondane encore.

Parmi toutes ces fictions si révélatrices de leurs auteurs et de leur époque, se trouve un projet documentaire qui fait frémir, une (pré vision de Fernand Léger : « J'ai rêvé au film des 24 heures de la vie d'un couple quelconque, métier quelconque... Des appareils mystérieux et nouveaux permettent de les prendre sans qu'ils le sachent, avec une inquisition visuelle aigüe pendant ces 24 heures, sans rien laisser échapper : leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour. Projeter le film tout cru, sans contrôle aucun. Je pense que ce serait une chose tellement terrible que le monde fuirait épouvanté, en appelant au secours, comme devant une catastrophe mondiale. » Rares sont ceux qui fuient aujourd'hui épouvantés devant les *reality-shows* télévisés ; il est vrai qu'entre temps la catastrophe mondiale a eu lieu.

Au gré des courtes histoires de ce gros et beau volume, chacun ira voir les imaginations cinégraphiques de ses auteurs favoris ou découvrira les charmes et les provocations d'auteurs méconnus. Dali, Desnos, Frisch, Gomez de la Serna, Greene, Maïakovski, Mandelstam, Moholy-Nagy, Pirandello, Tretiakov, Vian... Georges Perec mérite une men-

tion spéciale pour son projet d'équivalent cinématographique à son célèbre lipogramme *La Disparition* : à l'instar de son livre sans e, il propose un film d'aventures sans visages visibles.

Que nous soyons cinéphiles ou pas, passionnés de littérature ou non, c'est aux charmes de l'entre-deux que nous invite ce recueil, dont Francis Picabia fait si bien la réclame : « J'ai entendu dire que le scénario, ce n'était rien... C'est pour cela que je demande à chacun de mes lecteurs de mettre en scène, de tourner pour lui-même sur l'écran de son imagination, écran véritablement magique, incomparablement supérieur au pauvre calicot blanc et noir des cinémas... Les places sont toutes au même prix, et on peut fumer sans ennuyer ses voisins. » En fait, cette anthologie de scénarios sans images ne serait-elle pas plutôt une introduction à et une stimulation de l'imagination littéraire ?
F. N.

• René Prédal, **Alain Cavalier : filmer des visages**, *L'Avant-Scène cinéma*, Mars-Avril 1995, n° 440-441 102 F. Cet ouvrage de René Prédal vient tout d'abord combler un manque en matière d'édition. Les cinéphiles jusque-là ne disposaient que d'articles critiques publiés dans diverses revues à l'occasion de la sortie des films d'Alain Cavalier. Une bibliographie en fin d'ouvrage renvoie d'ailleurs de façon commode à ces travaux épars.

L'ouvrage de René Prédal reprend l'ensemble de la filmographie de Cavalier en trois ensembles qui marquent trois périodes distinctes de l'œuvre — chacune comprenant quatre films. C'est le réalisateur lui-même qui suggérait cette classification.

Si ses quatre premiers films (1962-1968) participent d'une conception classique du cinéma avec néanmoins des sujets « engagés » qui lui vaudront deux échecs commerciaux, la période des années 90 (jusqu'à *Un étrange voyage*) est celle de films personnels, marqués par un goût de la recherche et aux budgets modestes.

La dernière période, inaugurée par *Thérèse* (1986), voit Cavalier s'engager de plus en plus résolument dans les chemins d'une œuvre solitaire, atypique, inclassable.

L'ouvrage de René Prédal montre bien les ruptures et les lignes de continuité d'une œuvre subtile qui méritait d'être ainsi relue.

F. N.

IMAGES documentaires

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : Marie-Claire Amblard
REDACTRICE EN CHEF : Catherine Blangonnet
COMITÉ DE RÉDACTION : Gérard Collas, Jean-Louis Cornolli,
Christine Micholet, François Niney, Annick Peigné-Giuly
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Christine Micholet
CONCEPTION GRAPHIQUE : Jérôme Oudin/Design dept.
GESTION ET ADMINISTRATION : Dominique Margot

Ont participé à ce numéro pour les analyses de films : Catherine Blangonnet, Gérard Collas, Monique Laroze, Christine Micholet, François Niney, Annick Peigné-Giuly.

Images en bibliothèques :

Siège social : BPI,

19, rue Beaubourg, 75004 Paris.

Administration et abonnements : 27, avenue de l'Opéra, 75001 Paris.

IMPRIMEUR : Imprimerie nouvelle.

Dépôt légal : 4^{ème} trimestre 1995.

Numéro ISSN : 1146-1756

© Association Images en bibliothèques-Direction du livre et de la lecture. Tous droits réservés. Reproduction interdite sans autorisation écrite de l'administration de la revue.

Bulletin d'abonnement/**IMAGES** documentaires

nom

raison sociale

adresse

ville

téléphone

Commande [] numéros. Prix au numéro : 50 francs.

S'abonne pour un an (4 numéros) : 200 francs.

Tarif adhérents à l'association : 150 francs.

Ci-joint un règlement par chèque bancaire ou postal
ou bon de commande administratif) à l'ordre
d'Images en bibliothèques.