Essais sur le documentaire

Français 366-01
Devoir de Fin de Semestre--Automne 2015

Écrit par : Clark Xu
Évalué par : Prof. Célérier

Table des Matières

Introduction	2
Une prière muette	5
Sur les boulevards parisiens	7
Cette érosion inéluctable	9
La métaphore politique	11
Longue division	14
Nouveau modèle	16
Une haleine d'humanisme	19
La belle vie	22
Interprétations de la vérité	25
La photo séquence	28
Commentaire ?	31
Le mouvement populaire	34
Conclusion	37

Introduction

Je suis l'héritier d'une attitude naïve. Quand j'étais jeune, mes parents considéraient les photos comme des reproductions de la vie. Mon père a acheté un appareil photo compact pour documenter les activités de ma famille, et il a pris des photos de nos anniversaires, de nos nouveaux meubles, de nos vacances de toutes les saisons. Il aimait tellement la photographie qu'il a acquis un vieux caméscope pour prendre des séquences vidéo. Jusque-là, ma famille était un exemple classique de 'la photographie rudimentaire' que Susan Sontag décrit dans son livre « Sur la photographie » (171). Mon père était inconscient du fait que la caméra pouvait modifier son sujet. Par contre, ma famille était consciente qu'il y avait quelque chose dans la caméra qui nous gênait. Un jour, tout à coup, ma mère a dit à mon père qu'il avait passé la plus grande partie de sa vie de famille derrière la caméra. Ce fut le premier moment où j'ai réfléchi à l'appareil photo comme outil d'analyse.

Mon esprit critique a mis beaucoup de temps à s'éveiller. Avant d'étudier les documentaires francophones, je ne contestais pas les deux stéréotypes les plus répandus sur ceux-ci. En 1937, la psychanalyste Karen Horney a écrit dans son livre « La Personnalité névrotique de notre temps » que « l'enseignement à travers le cinéma était aussi impossible que l'expérimentation psychologique sans la méthode scientifique ». Aujourd'hui, ce point de vue est représenté dans le monde anglophone par le stéréotype que le visionnage de documentaire est un divertissement d'élite. On dit que son esthétique est intellectuellement vide, et que ses thèmes sont irréalistes. Ainsi, il y a une tendance à associer les documentaires avec le voyage à l'étranger, la haute cuisine, l'histoire de l'art, et les films sur la nature. C'est sans parler de la déformation de la théorie de transparence documentaire, qui prétendait que les documentaristes ne faisaient que reproduire la vie. A cause de cette version de la théorie, je pensais que le film d'auteur n'existait que dans le cinéma de fiction. Actuellement, cette idée se retrouve chez les personnes qui n'ont pas beaucoup d'expérience avec le cinéma. Le film d'auteur doit montrer de la créativité artistique et intellectuelle ; si les documentaires n'étaient que les reproductions de la vie, ils ne pourraient pas exprimer les idées des documentaristes. Sur la base de cet argument, il est juste de préférer les films dramatiques aux documentaires. Par conséquent, les anglophones peuvent avoir plus de respect pour « Les Hommes du président » d'Alan Pakula que pour la série télévisée « Watergate » de Mick Gold, pour « Lettres d'Iwo Jima » de Clint Eastwood que pour le court-métrage documentaire « Sur les rives d'Iwo Jima » de Milton Sperling, et pour « Le Parrain » de Francis Coppola que pour le documentaire « La Cosa Nostra » de Marino Amoruso.

De façon paradoxale, quand les films dramatiques sont plus connus que leurs correspondants documentaires, la fiction remplace, pour nous, la non-fiction comme source de socialisation. On discute seulement les films dramatiques, et la vie intellectuelle se perd dans les mondes imaginaires.

Malgré tout, je crois que les documentaires francophones réfutent les stéréotypes de mentalité anglophone. D'abord, il est évident que les documentaires francophones sont capables d'enseigner quelque chose aux spectateurs et de les sensibiliser politiquement sur plusieurs domaines de la vie intellectuelle. Par exemple, quand les documentaires d'Agnès Varda, de Claude Lanzmann, et d'Alain Resnais traitent de sujets historiques, ils discutent aussi les processus mémoriels. Les liens entre la mémoire individuelle et sociale, entre la perception sélective et l'autocensure, entre la nostalgie et le réalisme, sont des thèmes qui enrichissent notre compréhension de notre propre psychologie. Les documentaires clarifient aussi certaines questions politiques, comme dans le cas des polémiques représentées par Nadia El Fani sur la laïcité et la société pluraliste, par Mariana Otero sur les droits de femmes, et par Gilles Balbastre sur la corruption des médias. La force intellectuelle de ces documentaires met en évidence que les documentaristes montrent dans leurs oeuvres des arguments divers. Elles abordent des problèmes qui intéressent un échantillon représentatif de la société. Certaines personnes souscrivent à tel ou tel argument, et certaines le repoussent, mais l'essentiel est que les gens se parlent de leurs différences, de leurs espoirs. Grâce à cette discussion, les documentaires peuvent transformer les idées en actes qui répondent aux inégalités peu connues et qui renouvellent les liens sociaux. Il me semble que les documentaires servent aussi d'instrument pédagogique, et de moyen de participation du public au domaine intellectuel.

Les documentaires peuvent, d'autre part, poser une question spéculative, sans prendre position sur celle-ci. Donc, des cinéastes comme Sébastien Lifshitz, Stephanie Mercurio, et Christian Rouaud utilisent des entretiens, des photographies de paysages, un montage discret, et des fonds d'archives pour construire un film qui pousse les spectateurs à approfondir sa réflexion. Privés du commentaire d'une voix-off, les spectateurs font face à une énigme. Cette énigme est la raison pour laquelle je reformule la théorie de la transparence documentaire : les cinéastes créent l'illusion que le documentaire est une reproduction de la vie, pour que le spectateur puisse lier son expérience de cette oeuvre à son expérience de la vie. Au fur et à mesure que le film devient 'réaliste', la représentation cinématographique recueille les fruits de la pensée. Enfin, la transparence n'est pas une 'faute' du documentariste. Elle est plutôt un choix

artistique, comme l'est le style littéraire d'un écrivain, qui détermine la langue, le premier et le dernier mot.

Maintenant, je ne crois plus à mes anciens préjugés. En fait, je suis reconnaissant de ma nouvelle capacité à examiner et à explorer le monde et ses ambiguïtés. Les oeuvres de Julie Bertucelli et de Raymond Depardon sont très importants dans ce sens-là. De tous les documentaires que je vais discuter dans ce recueil d'essais, ces deux-là sont les plus rudimentaires. Ils ne nécessitent que l'observation discrète des personnages au cours de la vie quotidienne. Cependant, cette méthodologie 'simple' révèle expressivement et profondément le tissu social des écoles et des prisons. En regardant ces deux documentaires, j'ai découvert un autre monde à la place de celui que je connais. Ce fut un dépaysement heureux, une impression d'être sur la route.

Clark Xu

Décembre 2015

Une prière muette

Du point de vue de la vie contemporaine, le documentaire « Nuit et Brouillard » semble être le résultat d'un mélange rare, voire archaïque, puisqu'il cherche à représenter les histoires de toutes les victimes des camps de concentration allemands en une petite demi-heure.

Il est possible que le documentaire « Shoah », réalisé trente ans après « Nuit et Brouillard », surdétermine la compréhension qu'on a aujourd'hui de ce documentaire d'Alain Resnais. Un croquis rapide entre la vision d'Alain Resnais et de Claude Lanzmann illustrera mes points de départ. Alors que Resnais a fait un film d'une demi-heure, Lanzmann en a fait un de dix heures—regrettant ce qu'il n'avait pas pu inclure dans la version définitive. Pendant ces dix heures, Lanzmann choisit de substituer les entretiens parmi les interviewés, la traductrice, et lui-même au commentaire d'une voix-off. En revanche, Resnais vise à une présentation passionnée et effrayante des camps de concentration, en alliant le script de Jean Cayrol et la musique de Hans Eisler. Ces deux éléments artistiques donnent à son documentaire une texture soignée et travaillée, ce qui est sa qualité la plus frappante. Resnais fait aussi des allusions aux autres sources. Son documentaire est ponctué par des photos et des courts-métrages véridiques, y compris de la ghettoïsation des Juifs et de la libération des camps. Il y a même des extraits de « Triomphe de la Volonté », le film de propagande que Leni Riefenstahl a fait pour le parti national-socialiste en 1934. Limité à une demi-heure, le documentaire de Resnais joue au maximum sur l'esthétique, alors que le documentaire de Lanzmann s'émancipe des contraintes temporelles et acquiert une grandeur héroïque qui lui donne la dimension d'une odyssée.

Curieusement, j'ai l'impression que le documentaire de Resnais, qui était temporellement plus proche de l'événement historique, montre plus de distance émotionnelle que celui de Lanzmann. La représentation des rails menant à Auschwitz résume les tempéraments différents de ces deux films. Cette scène dans « Shoah » est sombre. La caméra s'incline vers la droite au-dessus du rail, et la voix-off d'une personne interviewée décrit sa première impression d'Auschwitz. Vers la fin de cette scène, la voix-off s'affaisse. L'audience voit le cadre de la caméra en travelling pendant quelques secondes de silence, comme si Lanzmann avait préparé une prière muette. Par contraste, la même scène dans « Nuit et Brouillard » est menaçante. La façade est en plein jour. Lancinantes, la musique d'Eisler et la voix-off de Cayrol insistent sur l'expérience collective plutôt que l'individuelle de cette scène. De point de vue des victimes, la caméra s'approche avec un faux calme. Cayrol souligne la tromperie du système concentrationnaire et la sournoiserie du mal.

D'un autre côté, le documentaire de Resnais reflète les archaïsmes de notre conception du génocide des Juifs européens. Resnais était fortement limité par le vocabulaire et les suppositions de son époque. La narration ne dit jamais les mots : *la Solution Finale*. Elle fait toujours référence aux détenus des camps comme la mélange éclectique de prisonniers politiques, de prisonniers de guerre, de homosexuels, de criminels, et de Juifs. Elle ne mentionne pas les complicités des pays étrangers, les déportés de Hongrie, d'Italie, de Finlande, et de Roumanie expulsés par le pouvoir local. Elle ne rappelle pas les quotas migratoires établis par l'Europe d'Ouest et les Etats-Unis, et l'antisémitisme de la Russie. Elle ne voit pas les pièges tendus par les collaborateurs, les polices spéciales, et les lois restrictives. Elle ne cite pas les spectateurs qui ont fermé les yeux et les citoyens qui trahissent leurs concitoyens. A cette époque, elle ne le peut pas.

Je suis d'accord avec la thèse de Christian Delage, qui juge que le documentaire « Nuit et Brouillard » peint une image déjà dépassée de notre compréhension de l'état nazi. Pourtant, « Nuit et Brouillard » reste un documentaire plus accessible que « Shoah », et ceci de plusieurs façons. A l'époque, c'était le premier film français à toucher au sujet de l'Holocauste. Il reste aujourd'hui une démonstration forte pour les adultes qui méconnaissent l'histoire et les enfants qui ne la connaissent pas encore. Témoigne, ce chef d'oeuvre récite un plaidoyer contre la guerre et les ombres de la nature humaine.

Sur les boulevards parisiens

Contemporain de la Nouvelle Vague du cinéma français, le film « Chronique d'un été » me fait penser à la différence entre non-fiction et fiction. Les films « À Bout du Souffle » et « Jules et Jim », parmi les autres grandes oeuvres de ce mouvement, projettent des scènes de rue qui ressemblent beaucoup aux scènes de rue de « Chronique d'un été », notamment le plan général de Marceline qui se promène sur la Place de la Concorde.

Cette scène apparie l'histoire de Marceline comme une survivante du génocide des juifs, et la vie quotidienne des piétons inconnus sur les boulevards parisiens. Le film fait un plan en contre-plongée de Marguerite et emploie un travelling en arrière pour entrer dans une gare. Hantée par ses souvenirs, Marguerite s'écarte des autres, non seulement à cause de ses souvenirs déchirants de son père dans le camp de concentration, mais aussi par sa position au centre de la rue et à contre-jour. Bien qu'elle fasse partie du milieu social parisien, la technique de cette scène montre que Marguerite est, effectivement, dépaycée par son histoire personnelle. Ce technique est presque identique à son double fictif. Par exemple, dans le film « À Bout du Souffle », Jean-Luc Godard conclut l'histoire de Michel Poiccard et Patricia Franchini sur un accident mortel de la route. Michel est un criminel signalé à la police par sa petite amie Patricia. La dernière scène montre la fuite de Michel et son effondrement au centre de la rue, où sa solitude est représentée successivement par le travelling, la contre-plongée, et la position du personnage. Si on veut suggérer que les spectateurs différencient la fiction de la non-fiction, on cite le film « Jules et Jim ». Dans une scène, les trois personnages principaux, Jules, Jim, et Catherine, courent sur un pont et font des niaiseries avec les autres promeneurs dans la rue. Il y a une séquence entre Catherine et un homme qui est si naturelle qu'on ne peut pas la distinguer d'une séquence documentaire.

Donc, la démarcation entre la fiction et la non-fiction joue un rôle essentiel dans la matière thématique de « Chronique d'un été ». Jean Rouch et Edgar Morin ont choisi un encadrement narratif spécifique pour présenter cette idée. Ils commencent le film avec une discussion entre Jean, Edgar, et une femme portant sur la question suivante : Est-ce qu'on peut être authentique devant une caméra ? Puis, ils construisent le reste du film comme une enquête sérieuse, jusqu'à la fin, où Jean et Edgar reviennent au problème de la véracité et de l'authenticité d'un documentaire. D'un côté, cet encadrement narratif permet à Jean et Edgar d'à la fois poser une question théorique et de présenter un documentaire complet. D'un autre côté, l'encadrement narratif cache le fait que cette question théorique ne perde jamais de vue l'enjeu

qu'il pose. Puisque l'encadrement narratif est aussi une partie du film, on fait face à une paradoxe : Est-ce que la question théorique sur l'authenticité du cinéma est elle-même authentique ?

Je pense qu'on peut sortir de ce paradoxe, si on considère la question théorique comme un commentaire sur la matière principale de « Chronique d'un été ». En fait, le film touche des sujets divers, comme les conditions de travail, l'argent et la société de consommation, le métro, la guerre d'Algérie, l'Afrique post-coloniale, l'amour et la famille, les rêves, et le bonheur. La question théorique est un moyen d'enrichir notre compréhension de ce document sociologique, un avertissement contre la tentation de prendre toutes les images pour argent comptant. Le documentaire est un artéfact précieux de la société française en 1960, et, de plusieurs façons, je suis d'accord avec la maxime profonde, qui dit que le documentaire gagne sa valeur avec le passage du temps. Quand même, on doit scruter l'objectif de la caméra pour les bavures de la boue et du mensonge.

Cette érosion inéluctable

Les autobiographies les plus réussies sont le produit d'un raccord entre une grande maîtrise de la technique et une étude de la vie. Si les artistes travaillent sans technique, ils créent un mélange de banalités qui sera lourd et peu mémorable. Si les artistes n'étudient que la technique, ils ne réalisent qu'une œuvre pleine de pirouettes qui sera mécanique et sèche. De ce point de vue, les autobiographies littéraires comme « Les Confessions » de Saint Augustin, « Portrait de l'artiste en jeune homme » de James Joyce, et « Le Journal d'Anne Frank », sont les fils d'or de la littérature occidentale. Le documentaire autobiographique a hérité de cette tradition et de ses contraintes. Il joue entre l'hyperbole et la litote, le fait et la mémoire, le présent et le passé. Il renferme même une question existentielle : Quelle signification la vie des belles âmes a-t-elle pour ma propre vie ?

La mise au point du documentaire autobiographique « Les plages d'Agnès » est le rôle de la mémoire comme seule représentation de la vie passée. La réalisatrice Agnès Varda veut surtout sonder le flot des expériences vécues pour redécouvrir et expliquer les fossiles des souvenirs sauvegardés par hasard. Le documentaire commence avec des miroirs sur une plage de Belgique. Varda explique que les miroirs représentent pour elle des portraits « foutus », de même que la plage signifie l'intemporalité et le bonheur sans soucis. De cette façon, elle exprime que chaque lieu a ses couleurs et ses mythes. Par exemple, une plage vide évoque le calme à travers le gris et le bleu. Mais une plage peuplée prend d'autres couleurs, comme les jouets en plastique des jeunes qui bâtissent des châteaux du sable, ou le ton sombre d'un homme héroïque qui fait face aux vagues. Peu à peu, grâce à ces éléments, un lieu devient un monde d'expériences qui évoquent d'autres lieux et d'autres temps.

Bien que Varda soutienne que ses films comptent sur notre expérience des images, je trouve que son documentaire exploite le mécanisme associatif de la mémoire humaine. Par exemple, il y a une séquence où Varda montre des acrobaties, des rapports sexuels, l'occupation allemande de la France, des examens au baccalauréat, le monde des hommes, et des poètes français. Ce catalogue de sujets semble de prime abord chaotique et aléatoire. Néanmoins, elle fait des liens métaphoriques qui donnent à cette séquence une harmonie intellectuelle. D'abord, Varda explique qu'elle voulait entrer dans une troupe de cirque quand elle était jeune. Puisque la troupe de cirque et les garçons étaient des fantaisies de jeunesse, elle fait une transition entre le mystère de l'acrobatie et le mystère de la sexualité. Elle associe les garçons aux soldats de la deuxième guerre mondiale, ce qui lui donne la possibilité de parler des rations, du froid, et des

raids aériens. La fin de la guerre lui permet d'aller au lycée, ce qui convoque son souvenir des garçons puisque les professeurs de cette époque étaient généralement des hommes. Varda se souvient d'avoir été intimidée par les hommes dans sa vie, quoiqu'elle ait admiré les poètes français comme Charles Baudelaire et Jacques Prévert. Cette séquence montre le style et la matière thématique de ce documentaire. Nous comprenons ainsi que la mémoire est une reconstitution psychologique de l'histoire publique, des rêves du passé, des anciennes amitiés, et finalement des expériences vécues. En effet, on trouve que la plupart des souvenirs ne nous appartiennent pas seulement à nous. Les liens publics et sociaux qui s'inscrivent dans la mémoire sont au coeur de la vie.

Varda intègre cette idée dans sa technique, où elle utilise les photos, les entretiens, et les documents de ses amis et voisins pour reconstituer sa propre vie comme point de rencontre de plusieurs vies. Quant au style, je pense que le choix des métaphores détermine la réussite de ce type de construction. Dans son œuvre « La Poétique », Aristote a remarqué que la composition des métaphores pouvait faire la différence entre un artiste manquant d'expérience et un artiste de premier ordre. Cette observation signifie beaucoup pour un documentaire qui est relié par des transitions métaphoriques. Je pense que le style de Varda reste encore celui d'une ancienne photographe qui réalise le cinéma comme une séquence de photos immobiles, plutôt que celui d'une critique de cinéma qui le conçoit comme la substitution d'une histoire ininterrompue à la vie. Donc, notre appréciation de l'esthétique du documentaire « Les plages d'Agnès » repose sur la surprise intellectuelle et émotionnelle que les transitions métaphoriques de Varda tire de nous.

Ce documentaire raconte très efficacement la fonction de l'esprit des lieux et du mécanisme d'association dans la construction de la mémoire. Pourtant, son triomphe est sa peinture sincère d'une belle vie et de ce qu'elle délivre des sables du temps, le temps qui est, parmi tous les gens, cette érosion inéluctable.

La métaphore politique

Les métaphores cinématographiques servent plusieurs fonctions, y compris la comparaison et le contraste, l'humour à travers images absurdes, l'ornement littéraire, et la construction de nouvelles idées. Dans le documentaire « Même pas mal » de Nadia El Fani, cette dernière fonction est la qualité la plus importante de la métaphore, puisqu'elle aide à développer la polémique d'une manière distincte. El Fani fait une comparaison entre le cancer du sein et le mouvement politique contre la laïcité en Tunisie. Elle la répète à chaque transition, au point que cette comparaison inattendue devient l'image qui définit son film.

Il est facile de dire qu'El Fani a trop insisté sur la comparaison entre le cancer et la Tunisie. Elle 'remplit' en effet cette métaphore de chirurgiens, de comprimés, de salles d'attente, de sessions de chimiothérapie, de résultats de dépistage, de lutte, et d'espoir. Ici, la propagation des cellules cancéreuses représente une émeute salafiste. Ici, la perte des cheveux représente la marginalisation des femmes. Après quelques itérations de la même métaphore, le film exprime une circularité fastidieuse, comme les gestes d'un laveur de vitres qui essuient ce qui est déjà clair. Ainsi, El Fani, avec le matériau d'une seule métaphore, ne peut construire qu'une maison de verre.

Mais on peut défendre cette surdétermination métaphorique pour des raisons esthétiques. Grâce à la récurrence de la métaphore filée entre le cancer et la Tunisie, El Fani donne une unité à ce film qui, pourtant, montre une époque de turbulence et de fragmentation. Elle illustre la fureur du Printemps Arabe et la post-révolution comme deux épisodes d'un processus de guérison politique. Bien que la vie est faite de hasard, le cinéma a besoin de donner une continuité à la narration—la métaphore filée est le manteau sur les épaules de l'illusion cinématographique. El Fani emploie l'histoire de son combat contre le cancer pour mettre en évidence, comme une étude de cas, la chute de Ben Ali, la violence post-révolutionnaire, la dénonciation de « Ni Allah, ni Maître », la controverse du Charlie Hebdo, les bandes dessinées de Marjane Satrapi, et l'ascension du parti Ennahda sous l'ancien premier ministre Ghannouchi. Puisque « Même pas mal » est aussi une chronique autobiographique de la vie d'El Fani, la métaphore filée avance la thèse nietzschéenne selon laquelle l'art est une affirmation de la vie. Les interviews d'El Fani montrent qu'elle a estimé que la production de son film « Ni Allah, ni Maître » était sa raison de vivre pendant son combat contre le cancer du sein. Donc, l'image du cancer et de la Tunisie devient la concrétisation de la vision artistique d'El Fani pour cette période de sa vie et cette époque de son pays.

D'un autre point de vue, on peut mettre en doute la simplification à outrance de cette vision artistique. El Fani essaye de dépeindre le mouvement politique contre la laïcité comme une maladie, où les musulmans sont des cellules cancéreuses. Néanmoins, il est certain que les idéologies pour et contre la laïcité sont plus complexes que la classification entre cellule saine et cellule malade. Il y a des schismes parmi les partisans contre la laïcité. Les buts distinguent entre les réactionnaires et les traditionalistes ; les moyens divisent ceux qui sont en faveur de la violence politique et ceux qui respectent l'autorité de la loi. Parmi les partisans de la laïcité, on voit une coalition au-delà des appartenances religieuses, regroupant Chrétiennes, Juifs, Athées, et Musulmans modérés et progressifs. De plus, chacun a sa propre définition de la laïcité. Le modèle de la constitution tunisienne dit que la Tunisie soutient une société culturellement musulmane s'adaptant à la laïcité. Le modèle français valorise la séparation complète entre la religion et l'État. El Fani elle-même conçoit la laïcité comme les droits de l'individu à la liberté de conscience et d'expression, et l'égalité de toutes les croyances sous la loi. Ces divisions sont corrosives. Si la santé et la maladie sont indéterminées, que signifie la guérison ? La complexité de la politique tunisienne annule la métaphore d'El Fani et son rôle de guide pour l'avenir de la Tunisie.

Toutefois, je ne peux pas résoudre ni l'esthétique ni la politique de « Même pas mal ». Je m'intéresse plutôt à sa vision sociopolitique, et notamment au rapport entre l'individu et l'État. Depuis longtemps, la métaphore communique les idées fondamentales de la science politique. C'est ainsi que l'allégorie de la caverne de « La République » de Platon a justifié la théorie d'un philosophe-roi, ou que la position originale de « La Justice comme Équité » de John Rawls a soutenu une redéfinition de la justice sociale. Quand El Fani utilise le cancer comme une métaphore de la situation politique de la Tunisie, elle emploie une technique connue de la science politique. À vrai dire, l'analyse de l'État comme organisme cellulaire, qui vient de Herbert Spencer et de Friedrich Ratzel, a servi de base théorique aux idéologies expansionnistes du vingtième siècle. Cette métaphore, cependant, essaye de représenter les sociétés française et tunisienne contemporaines. Elle décrit la formation et la croissance des mouvements politiques comme Ennahda et le Salafisme, qui sont devenus des menaces pour la sécurité publique à cause de leurs tendances régressives. Aujourd'hui, la théorie de l'état organique n'appartient pas seulement aux idéologies traditionalistes, et elle se retrouve de plus en plus dans la réflexion sur le progressisme. Malgré ce renversement de position politique, la métaphore reste toujours problématique : elle dépersonnalise les acteurs politiques. Les êtres humains sont plus dynamiques que des cellules, et les conflits politiques n'ont jamais de solutions chirurgicales.

Dans une certaine mesure, la langue que la cinéaste emploie dans son documentaire empêche le dialogue laïc qu'elle recherche, et elle attise les feux de l'opposition tunisienne.

Même si les images du cancer et de la Tunisie rassemblent beaucoup de la vie personnelle de Nadia El Fani, je ne pense pas que les intellectuels attentifs admettraient les expressions qui déshumanisent les autres et leurs erreurs. Il est malheureux que la conviction et le courage d'El Fani se traduisent dans des prescriptions banales sur la politique tunisienne. Enfin, ce décalage met à nu le talon d'Achille. En revanche, la cinéaste exprime un caractère vraiment héroïque et indomptable, comme un char de guerre lancé dans la fureur de l'orage et à la face de l'oubli. Elle crie : Paris, voyez, même pas mal !

Longue division

Si on romance la vie à travers la fiction, on créera des oeuvres d'art qui seront coincées dans des clichés artistiques. Une histoire, romanesque ou dramatique, a besoin d'un personnage principal, de dialogues, de lieux, de conflits, de messages, d'un style, et d'une conclusion. Sinon, le premier réflexe des lecteurs sera de chercher le quelque chose qui manque.

Le documentaire « Être et Avoir » de Nicolas Philibert est étonnant car il essaye de supprimer les structures de la fiction, et, par conséquent, il parie sur la curiosité intellectuelle pour attirer les spectateurs. Dès le début, Philibert indique que son film refusera de courtiser l'intrigue et les effets spéciaux pour divertir son audience. Il évoque d'abord les paysages d'Auvergne et du Puy-de-Dôme, qui étaient des sujets de la peinture impressionniste, comme les oeuvres de Jean-François Millet et de Marie Bracquemond. Symboles de la société agricole, les vaches laitières, les arbres à feuilles persistantes, les champs de blé, et les bottes de foin sont devenus des objets esthétiques pour ceux qui voulaient exprimer le sentiment de liberté qui accompagne la peinture en plein air. À travers les scènes dans la salle de classe, Philibert établit un contraste entre l'intérieur et l'extérieur de l'école. Ainsi, les enfants ont un désir de nature, mais le processus d'acculturation les empêche d'apprécier le monde. Tous les enfants veulent jouer dehors, et la privation de la récréation est une punition sévère pour Jojo. Philibert nous rappelle que chaque pas de progression vers les normes sociales est un pas plus loin de l'ordre naturel. D'après la philosophie de Rousseau et l'art de l'époque romantique, qui sont les précurseurs de la peinture impressionniste, on ne doit pas oublier la nature et les origines de la nature humaine.

Malgré ce contraste, on sent un rythme harmonieux entre la vie « extérieure » et la vie « intérieure ». De cette façon, Philibert présente une image cohérente de la campagne française. Même l'architecture et l'organisation de l'école, une école composée d'une seule pièce, rappellent la familiarité de la campagne française. Pendant toute l'année, la nature embrasse ce petit bâtiment. On voit la neige du décembre ; on voit la pluie du mai. Le documentaire facilite ainsi une méditation pondérée sur les méthodes et les buts de la culture des êtres humains.

Dans l'image de la France agricole, il y a une note d'urgence et de nostalgie pour un monde qui va bientôt disparaître. Déjà très dépendante des tarifs d'importation, des marques de produits, et des subventions agricoles, la vie économique de cette région est en sursis. L'héritage culturel est maintenant le « produit » essentiel du commerce agricole français. Cette tension est perceptible à travers les petits détails du film. Il y a l'histoire du maître d'école. Quand il était

jeune, il a noté que le travail de son père, saisonnier espagnol, demandait de grands efforts et se faisait sentir sur le corps et l'esprit. Ses parents ont nourri son amour pour l'enseignement, d'autant plus que l'emploi de maître d'école était un moyen d'accéder à la mobilité sociale et d'échapper à une industrie moribonde. Parallèlement, Olivier est le fils d'éleveurs. Dans la scène où la mère d'Olivier le gifle pour qu'il apprenne ses tables de multiplication, il y a un soupçon de désespoir. La mère, l'oncle, et le frère cadet se rassemblent autour de Julien, comme si ses études de maths faisaient l'orgueil de la famille. Philibert coupe la scène après que Julien a fait une erreur de la longue division. On peut donc interpréter « avoir » dans le sens d'avoir un meilleur avenir que l'éducation promet aux gens. Au nom de ce meilleur avenir, les gens peuvent faire des sacrifices angoissants.

Je pense que le sacrifice le plus triste exigé par une éducation pragmatique est la mort de la curiosité intellectuelle. Contrairement à l'attitude de la mère d'Olivier envers les maths, la scène à la bibliothèque entre le maître d'école et Jojo montre une sensibilité à la beauté de la pensée abstraite. Ils discutent la séquence infinie des nombres. Peu à peu, et bien qu'il ne fasse pas beaucoup attention au maître, Jojo pense à des nombres qui sont de plus en plus grandes. Cette scène déjoue une perception stéréotypée de la discussion philosophique, et montre que la croissance de l'esprit est une affaire quotidienne. La culture de soi a plutôt à voir avec le fait d'être quelqu'un de meilleur, qu'avec le fait d'avoir quelque chose d'utile.

Mais la magie de « Être et Avoir » est que Philibert ne milite pas contre tel ou tel enjeu social. Dans le film, la rhétorique du grand conflit est une sorte de simplification excessive de la vie. Philibert montre que le projet d'un cinéaste est de communiquer une expérience, et non pas de refaire l'analyse du sociologue, de l'économiste, ou du philosophe. Puisque Rousseau a déjà écrit son tractus, Philibert suggère encore plus. Chacun a une histoire personnelle qui résonne avec la taquinerie de ses petits êtres. Ce documentaire essaye de traduire l'expérience que les jeunes enfants ont de la vie. C'est une jeunesse de la route inconnue, de la nuit inexplorée, une enfance qui, en dépit de notre écart, ne partit pas.

Nouveau modèle

Si je me ressouviens de mes études au collège, je dis que le premier cycle du secondaire fut juché d'embûches et d'embarras. J'étais inscrit à un collège de programme spécial, appelé « magnet school » dans le système scolaire américain. Il y avait beaucoup de frictions sociales. Chaque matin et après-midi, je prenais le bus avec d'autres élèves entre la sixième et la terminale. Je savais que certains de mes pairs méprisaient les repas offerts par le collège, tandis que d'autres touchaient des subventions pour déjeuner à la cantine. Quand la date des examens normalisés s'approchait, la différence entre les élèves qui anticipaient la réussite et ceux qui prévoyaient l'échec scolaire se faisait sentir, même dans les salutations. Il s'agissait plus que de l'imagination d'un enfant. Un soir, après un concert de musique classique à l'école, ma mère m'a dit dans le parking qu'elle avait peur du quartier où se situait celle-ci. En même temps, je devenais trop grand pour plusieurs tailles de pantalons, je suivais un cours sur la sexualité humaine, et je vivais l'adolescence.

Nichée entre l'école primaire et le lycée, le collège du système scolaire français est 'le moulin gris' du plan éducatif français. La sixième est la première fois dans la vie d'un élève où les classes suivent les horaires de cours, où chaque cours signifie d'autres camarades de classe, où les maîtres deviennent les professeurs, et les professeurs ne sont aussi gentils que les maîtres. A cause de cette coïncidence des épreuves sociales et intellectuelles, l'apprentissage au collège tend à devenir une corvée qui durera jusqu'au fin de la troisième. Les études se transforment en broyage de blé tendre. Dans le documentaire « La Cour de Babel », Julie Bertucelli essaye de montrer la vie quotidienne dans une classe d'accueil. Elle capture les délicates disharmonies aussi bien que les petites merveilles de cette classe. Cependant, il y a tant de scènes essentielles à la vie des élèves, comme les autres salles de classe, la cantine, et la maison, qui n'apparaissent pas directement dans le film, qu'on peut avoir des doutes sur la réussite de ce projet de Bertucelli.

Une réponse à cette objection est de reformuler notre interprétation du film. Il me semble que « La Cour de Babel » est un examen de l'avenir du discours démocratique en France, étant donné que la démographie française d'aujourd'hui suggère la diversité croissante de ce pays. Parce que les populations d'origine maghrébine et d'autres pays de l'UE ainsi que de nombreux autres pays, restent très fortes, il est nécessaire que la société française apprenne le discours de la diversité. Bertucelli prend en main l'image de cette classe d'accueil ; par conséquent, cette classe devient un modèle pour la société pluraliste.

L'élément le plus important du projet de Bertucelli est l'entretien entre la professeure Cervoni, l'élève, et les parents. Grâce à la technique de l'entretien, la cinéaste juxtapose le rapport entre l'élève et la professeure, avec le rapport entre le parent et celle-ci. On peut dire que ce dernier rapport représente l'ancien modèle de la citoyenneté française et de l'étranger. Les parents qui parlent le français avec facilité, comme la mère de Luca qui parle de l'autisme de son fils, cherchent la sympathie de la professeure au travers de circonstances atténuantes. Les parents qui ne parlent pas couramment le français, comme la mère de Xin, ont besoin de l'enfant et de la professeure pour traduire leurs paroles. Dans ce modèle, peu importe le niveau de langue, il y a beaucoup de marge pour les malentendus et l'ambiguïté culturelle. Par contraste, quand les élèves parlent avec la professeure, les deux côtés sont disposés à la critique. Mme. Cervoni propose des corrections grammaticales pour contribuer à améliorer l'élocution de ses élèves et élever leur niveau de langue. Elle leur donne aussi des conseils sur le travail et les relations sociales. Les élèves, en revanche, n'ont pas peur de faire des accusations, d'exiger plus de considération de sa part, ou de poser des questions épineuses, comme « est-ce que le diable existe ? » dans une société traditionnellement catholique. Cette liberté d'expression entre la professeure et l'élève est, malheureusement, inconcevable entre celle-là et les parents. Ce nouveau modèle entre professeure et élève échange d'idées entre la citoyenneté française et le nouvel arrivé ; la conversation aide à accueillir 'l'étranger' dans la société française. L'idéal de Bertucelli se trouve dans le discours filmé entre les élèves, caractéristique d'un discours entre des citoyens égaux. Donc, la jeunesse des élèves du film acquiert une signification symbolique, où elle représente le renouvellement de l'ancien modèle et la construction d'un nouveau modèle. La renaissance du discours authentique est essentiellement un renouvellement du processus démocratique.

Il convient de signaler que la technique de l'entretien dans ce film diffère de celle du documentaire « Être et Avoir » de Nicolas Philibert, car ici ce sont les entretiens qui introduisent les parents dans l'histoire. Philibert ne peut qu'introduire les parents à travers des entretiens en dehors de la salle de classe, dans la maison des élèves, par exemple. Ses entretiens sont des expositions de la vie intime des personnages du film. Mais Bertucelli, parce qu'elle met en place les entretiens dans la salle de classe, identifie le dialogue à l'apprentissage et à la formation socioculturelle de la démocratie chez les élèves citoyens.

En raison de L'idéologie optimiste de Bertucelli, elle souligne la concorde de cette classe d'accueil au détriment des débats contemporains souvent âpres sur la réforme de l'éducation. Bien sûr, « La Cour de Babel » joue un rôle important : elle introduit les nuances dans notre

conception de l'étranger, de l'inconnu. De plus, en illustrant de la sorte le processus de la discussion multiculturelle, elle plaide pour l'avenir de la démocratie en France. Mais le message de ce film ne reflète pas forcément la réalité. D'abord, il y a l'observation de Frank Nouchi : la professeure Cervoni est surqualifiée, avec des aptitudes supérieures à la moyenne. Le film la capture au sommet de sa carrière d'enseignante, juste avant sa promotion comme inspectrice. Dans une classe de vingt-quatre élèves, Bertucelli met en évidence à peu près neuf élèves. Alors même qu'ils se conduisent comme d'habitude, ces élèves ont une fonction symbolique à cause de la construction du documentaire. Évidemment, les personnages du film ne sont pas caractéristiques de toutes les classes d'accueil.

L'impossibilité de la transparence parfaite, ce problème du cinéma-vérité, implique que les documentaires montrent une interprétation de la réalité plutôt que la réalité elle-même. Cette thèse n'est plus une abstraction froide ; la vision de Bertucelli est lucide et joyeuse. Aussi longtemps que nous admirons cette vision, nous devons nous rappeler que la transformation sociale a besoin d'une compréhension profonde du monde. Si on voit la vision dans le ciel, on ne doit pas oublier ni la terre, ni les brins d'herbe. La vision de Bertucelli est autant un début qu'une fin, et elle signale avec efficacité le début d'un nouveau modèle de la citoyenneté française.

Une haleine d'humanisme

Le récit de la mort de Clotilde Vautier est une histoire qui commence et finit sur une aporie. Avant sa mort causée par un avortement clandestin, elle avait amorcé sa carrière de peintre à L'Ecole des Beaux-Arts en 1959. A partir du jour où elle a épousé Antonio Otero, un expatrié espagnol, Clotilde Vautier a passé sa vie dans des cercles artistiques et au foyer familial. Le centre de son activité artistique se trouvait à Rennes, où ses oeuvres ont fait partie de plusieurs expositions. Sa fille cadette, la cinéaste Mariana Otero, tourne le documentaire « Histoire d'un secret » pour faire l'éloge de sa mère, artiste douée et femme piégée par le tabou d'une société catholique. Sa mort prématurée a tranché une carrière fleurissante à l'âge de 28 ans, et elle a laissé derrière deux filles glacées de tristesse dans le crépuscule du vide maternel.

Ce documentaire de Mariana Otero s'organise en deux parties. La cinéaste déclenche l'histoire sous un brouillard de fourvoiements. Quand la cinéaste rend visite à son oncle, à sa grand-mère, à sa soeur, à un ami de famille, et à son père, ceux qui comprennent les conditions de la mort de sa mère ne les divulguent pas, et ceux qui divulguent leurs souvenirs de l'absence perpétuelle de Clotilde ne les comprennent guère.

L'essentiel de la première moitié du film est la conversation partagée entre les deux soeurs, Mariana et Isabel, au sujet de leurs réactions à la disparition de Clotilde pendant leur petite enfance. La cinéaste lie leurs réactions aux vieux repaires : c'est ainsi que les deux soeurs retournent à leur maison d'enfance et à une plage de Bretagne. Grâce à ce lien entre la parole et le lieu, le langage corporel et les expressions du visage contribuent à la réapparition du passé. Isabel indique l'endroit de la pelouse où Mariana était assise quand Isabel lui a révélé la mort de leur mère. Comme des enfants, les deux regardent furtivement une ancienne chambre à coucher à travers la fenêtre. La régression de ces deux adultes vers la petite enfance symbolise la capacité du tabou social à empêcher la guérison des vieilles blessures. Parce que le tabou social est toujours omniprésent, les blessures le sont aussi. A la plage, les deux soeurs s'assoient l'une contre l'autre sur un rocher et contemplent paisiblement la mer. Cette scène, bien qu'elle ne ressemble pas à une scène de leur enfance sur la plage, renforce l'impression de leur manque de développement dû à la mort de Clotilde. Leur candeur inspire à la fois la compassion pour leur vive douleur et l'indignation contre le pouvoir écrasant de la pression sociale.

La cinéaste poursuit ce motif dans une troisième scène où les soeurs bavardent côte à côte sur un canapé. Elle emprunte une technique de la Nouvelle Vague, le montage par discontinuité, pour souligner la durée et la nature de cette conversation. Comprenant sept élisions temporelles

marquées par le pizzicato d'un violoncelle, leur échange difficile sur la mort de Clotilde devient peu à peu plus facile grâce à la circulation des mots. La musique qui suit cette scène célèbre les premières pousses qui vont fissurer les murs du silence sur l'avortement clandestin.

L'aporie à la fin de l'oeuvre artistique est un ingrédient familier non seulement du cinéma, mais aussi des belles-lettres françaises. Elle sert souvent à poser des questions pour approfondir l'effet esthétique. Après qu'Antonio et Mariana ont ouvert le placard qui contient les peintures de Clotilde, la cinéaste lance la deuxième partie du film avec une analyse de son style pictural. Cette analyse devient bientôt une analyse de sa vie, lorsque la cinéaste discute de la personnalité de sa mère avec des modèles et un ancien camarade de classe aux Beaux Arts, et lorsqu'elle discute la grossesse de Clotilde avec un gynécologue et une infirmière. La cinéaste catégorise ces analyses selon le décor, afin que l'esprit appartienne au studio d'art et que le corps appartienne à l'hôpital. L'effondrement de la séparation entre l'esprit et le corps produit un nouvel effet d'aporie. Dans la dernière scène, Mariana, Isabel, et Antonio sont tous réunis pour voir la nouvelle exposition des peintures de Clotilde. Le parallèle entre la présence physique des trois membres de la famille et l'absence de Clotilde met la mort de cette dernière au premier plan. La peinture de Clotilde s'étant surtout inspirée du corps de la femme, la galerie d'art rassemble esprit et corps. Le tabou social sur l'avortement enchaîne non seulement la créativité humaine, mais il transforme aussi la maternité en un fardeau inattendu. On comprend que le mystère insondable de la peinture de Clotilde représente l'amour paradoxal qui pousse tant de femmes à faire de l'avortement pour devancer la souffrance de ses enfants à naître. L'aporie de l'amour, entre un père coupable et une fille en deuil, entre une mère proscrite et un enfant semi-orphelin, inspire le débat sur l'avortement avec une haleine d'humanisme.

Mais ce qui déroute les spectateurs est la façon confuse dont la cinéaste a choisi de commencer son film. On peut l'interpréter de manière abstraite, en disant que la structure du film suit le principe de mimésis, car l'ignorance de l'ordre des choses que la cinéaste impose aux spectateurs évoque l'expérience authentique d'un enfant qui fait l'expérience de la mort d'un de ses proches, et tout particulièrement de sa mère. Le mystère de la mort peut rendre confus les enfants, impréparés aux mauvaises nouvelles, et spécialement lorsqu'il y a un manque d'explications des circonstances dans lesquelles elle est intervenue. Si les représentations de ce type d'événement ne sont ni charmantes, ni réconfortantes, on valorise la sincérité et le stoïcisme de la cinéaste. Au lieu de reprocher sa technique, on sympathise avec elle, avec sa cause politique. En revanche, l'art ne doit pas se coincer dans un seul registre. Les scènes de ce documentaire ont besoin de changer le rythme. Sinon, les gens forcent toujours à écouter et

n'entendent plus, et les oeuvres peuvent perdre leur puissance d'évocations. Alors, pourquoi la technique tragique est-elle justifiable dans une oeuvre d'art ? Devrait-elle dominer la première partie de « Histoire d'un secret » ?

L'un des paradoxes d'esthétique est que l'éloquence peut accompagner le discours maladroit. Par exemple, l'incapacité d'Antonio à se justifier est la meilleure preuve de son chagrin. Quand on entend son accent espagnol et ses silences, on sent la rugosité de son malheur dans le son de ses paroles. Les premières confrontations entre Mariana et Antonio se passent sur la route, où la banalité du voyage se mêle à la finesse d'un secret. La cinéaste raffine cette finesse avec les regards dans le rétroviseur et avec un plan mi-moyen de Mariana et Antonio derrière le pare-brise. La voiture rend visible la famille comme une cellule sociale, qui suit les règles de la route et qui n'a pas beaucoup d'espace intime. Au lieu d'une scène dramatique et de belle rhétorique, la banalité de la voiture et l'énonciation lourde d'Antonio mettent en évidence la désillusion d'une fille qui cherche des explications là où il n'y en a eu aucune. La différence entre la projection de la fille et l'événement réel évoque l'horreur de se retrouver semi-orpheline. Les entretiens de Mariana avec sa soeur et avec son père sont des techniques très pénibles ; cependant, la technique de « Histoire d'un secret » est propre à son sujet.

La fausse éloquence et la maladresse dissimulée sont deux types de mensonge. Ils ne suscitent que le fantasme de joie et la rechute de foi. Qui donc est digne de louanges ? Ceux qui sont en deuil s'expriment par la vraie maladresse et par l'éloquence perdue, comme la fraîcheur douce qui embrasse la nuit après qu'il a plu.

La belle vie

Le documentaire, comme tous les genres artistiques, est le foyer de l'esprit libre. Son paradoxe est la création d'une représentation originale : quoiqu'il invite une vision artistique, il récapitule les faits de la vie. C'est ainsi que l'écrivain Erich Auerbach a analysé la littérature occidentale comme une dialectique entre deux sources, l'individu et le monde. Dans son texte *Notes en désordre sur la nécessité de la critique*, Jean-Louis Comolli a suivi l'argument d'Auerbach sur la littérature occidentale, appliquant son argument à l'art de cinématographie. D'après Comolli, la créativité artistique, qui est « la part négative » de l'analyse sociale, devient l'objet complémentaire « d'une critique positive » (360). Comolli veut dire que le processus d'invention utilise les données de sens pour créer une esthétique, et la seule façon de comprendre cette esthétique est d'évaluer sa superstructure selon ses origines politiques et socio-économiques. Cependant, une critique efficace doit montrer l'effet subjectif autant que les origines d'une oeuvre. Si la critique se repose sur l'art, l'art nécessite quelque chose qui relie l'oeuvre à l'expérience esthétique. Par conséquent, la critique selon Comolli a besoin de deux parties, l'une qui discute la construction de la vision d'un documentaire, et l'autre qui discute les passions suscitées par cette vision.

Le documentaire « Les Invisibles » de Sébastien Lifshitz essaye de reconstituer la vie homosexuelle comme un mode de vie qui est compatible avec le bonheur et le mérite. Il y a une tradition classique qui formule le bonheur humain comme la béatitude religieuse et l'éthique de la vertu, mais elle excluait les gens hétérodoxes. L'histoire de Sodome et Gomorrhe, aussi bien que l'identification de la vertu à la masculinité, ont séparé l'homosexualité de 'la belle vie'. Quand il montre les points de vue des homosexuels, Lifshitz lutte contre leur marginalisation et le tabou social. Tout en articulant visuellement la possibilité du bonheur homosexuel, le documentaire s'oppose à la tradition qui les déshumanise.

D'abord, Lifshitz choisit sept couples homosexuels, composés de personnes nées pendant les années cinquante et soixante. Ici, on voit que la créativité est un processus négatif. Afin de parler de l'homosexualité, Lifshitz doit mettre l'accent sur une 'sous-population' pour représenter la population totale. Cette 'sous-population' devient un symbole de bonheur dans le champ visuel et le discours narratif de ce documentaire. Par exemple, le réalisateur retrace la vie de couple de Christine et Catherine. On voit leur fromagerie et leur chèvrerie. Quand elles traitent les chèvres et préparent le fromage, elles expriment de la fierté envers ce travail. Parce que le lait et le fromage sont des produits finals, leur fierté procède de leur autosuffisance et de

leur capacité à réaliser un projet elles-mêmes. A l'inverse de l'aliénation du travail dans les usines et leur production en série, le travail de Christine et Catherine soutient l'affirmation de soi. Lifshitz illustre cette idée à travers des plans d'ensemble où le couple se promène, sur une pelouse qui nourrit les chèvres, et parallèlement à un chemin de fer qui transporte les produits laitiers vers les villes. Ainsi, l'amour homosexuel est conciliable avec les relations de long terme et le fonctionnement de la société.

En outre, le documentaire renverse les hypothèses qui suggèrent que l'homosexualité est pathologique ou immonde. Le personnage de Pierrot évoque l'homosexualité comme un état naturel. Pendant l'entretien, sa seule réponse à la question de sa sexualité est qu'il préfère les hommes aux femmes depuis son adolescence. Mais ses gestes sont encore plus éloquents. Il est l'être naturel par excellence. En tant que chevrier, il parle à ses animaux et il les traite avec ses propres mains. Assis sur une chaise pliante au milieu de l'herbe, il raconte tranquillement ses souvenirs du passé. Quand il traverse un ruisseau, il s'arrête pour boire ; il n'exprime aucune disharmonie avec son environnement. Si l'homosexualité est un état naturel, d'où vient alors la controverse ? A la place de l'homosexualité, Lifshitz accuse l'église catholique d'immoralité à cause de sa persécution historique des groupes marginalisés. Dans le film, un couple entre dans une cathédrale vide. Ils restent debout devant l'autel de la cathédrale, comme si la magnificence et la solennité de Dieu s'étaient incarnées en l'autel pour les juger. Puis, Lifshitz montre la scène dans la perspective de l'autel, où le corps et le visage de l'homme homosexuel sont baignés dans l'ombre. L'homme passe inaperçu et reste inconnu, identique à la séduction du serpent de la Genèse.

Le choix des personnages montre aussi l'érotisme chez les personnes âgées. Comme elle l'a fait concernant l'homosexualité et le bonheur humain, la tradition classique a séparé la notion de vieillissement de celle d'érotisme. A cet égard, le personnage Cephalus, dans le dialogue de *La République* de Platon, loue le vieillissement pour sa capacité à réduire le désir sexuel. Dans son oeuvre *Ethique à Nicomaque*, Aristote affirme que le vice des jeunes est la lubricité, et que le vice des vieux est la parcimonie. Le reniement de la sexualité des personnes âgées est une forme de déshumanisation, et, en choisissant des personnes âgées et homosexuelles comme sujet, Lifshitz fait sauter encore un autre tabou social.

Son approche est subtile. Premièrement, il fait un retour sur le passé. Quand les personnages décrivent leurs vies, Lifshitz ajoute des photos de leur jeunesse pour revenir à un temps où leur sexualité était plus 'visible'. L'un de ces personnages nous montre les photos de ses anciennes amours, et il explique son goût des cheveux gris. En revanche, Lifshitz suggère

que les personnes âgées peuvent avoir encore une vie sexuelle. Il y a plusieurs scènes où les couples s'aident à s'habiller ou à se maquiller. Lorsqu'un personnage met une chaussette sur le pied de son partenaire, l'érotisme de cette scène se mélange subtilement avec une intimité assurée. En parallèle, une femme peint en rouge les ongles de son amie, ce qui figure l'amour propre et la dignité tranquille de la sexualité de cette personne âgée là. Ces scènes reconnaissent l'interdépendance des êtres humains, et elles valorisent toutes les formes de l'intimité humaine, à n'importe quel âge ou pour n'importe quelle affiliation sexuelle.

Deuxièmement, Lifshitz juxtapose les manifestations sur les droits de mariage pour les gays, avec les manifestations sur les droits d'avortement pour les femmes. Il ajoute des images d'archives, où les gays se déshabillent et les lesbiennes s'embrassent pour promouvoir leurs causes politiques. Tous rendent visible, malgré leurs différences, la diversité sexuelle à travers l'histoire. Quand le réalisateur conteste les tabous sociaux, il élargit notre conception de la sexualité humaine pour inclure les identités marginalisées.

Si « le critique est celui qui relie le singulier et le général », comme le dit Comolli, on doit parler de notre expérience émotionnelle d'une oeuvre d'art (360). Les implications de « Les Invisibles » sont plus larges que le premier coup d'oeil ne peut le suggérer. Sa critique de la normalité m'a inspiré contre la règle de la foule, cet amphithéâtre où le sang des hommes et le sang des bêtes se mélangent dans le sable rouge. Cette règle est non seulement la source de l'injustice banale, mais aussi la plus grand obstacle à la réalisation de 'la belle vie'. Je crois que ce documentaire de Lifshitz est un monument en l'hommage d'une génération en voie de disparition, qui méprisait la censure de la société, la vie sans enfants, la damnation catholique, et le faux confort du silence, et cherchait à vivre le mieux possible. C'est aussi un testament au courage et à la sensibilité d'un visionnaire, qui rêve d'une société ouverte à tous.

Interprétations de la vérité

La méthode expérimentale et le documentaire sont deux modes d'enquête sur la réalité de notre univers. Comme le scientifique, le documentariste doit poser des questions, faire des observations, et structurer une argumentation sur son sujet. Grâce à ce processus d'analyse, son oeuvre devient une image vraisemblable, presque une fenêtre sur le monde. Une partie de la responsabilité du spectateur est de jouer le rôle d'un collègue scientifique. C'est ainsi que nous sommes appelés à examiner sévèrement les expériences cinématographiques. Si le cinéaste remue les émotions des spectateurs, nous devons les considérer aussi perfides qu'une mer par temps d'orage. Si le film découvre des preuves irréprouvables, nous devons réévaluer nos théories et notre philosophie de vie. Sans la réflexion critique, le morceau de vérité que propose le documentaire sera englouti par l'apathie. Le documentaire et les spectateurs, d'après Jean-Louis Comolli dans « Corps à corps dans le bureau du juge », sont « soumis à un *principe de réalité* » (142). Enfin, ce principe est non seulement une règle du genre, mais aussi une nécessité morale.

Le documentaire « Délits flagrants » de Raymond Depardon met au premier plan la laideur de la sanction pénale. Dans le film, Depardon montre dix-sept entretiens dans lesquels on voit un judiciaire, un substitut de procureur, et un policier, à travers un plan fixe centré sur le bureau entre substitut et judiciaire. Cette séquence révèle le fonctionnement de la justice, mais d'une façon qui souligne les petits détails. Par exemple, le substitut du procureur est assis devant des formes juridiques et un judiciaire, comme si rien n'allait changer pendant toute la journée. Pourtant, à travers la coupe sèche d'un entretien à un autre, on voit que le substitut du procureur a changé son costume. Bien que le changement de vêtements signifie quelque chose de réel, la composition du film transforme cette banalité en un symbole du système judiciaire. Ce détail marque le passage du temps, et elle articule l'indifférence de la loi envers l'individualité et la situation particulière d'un judiciaire. Les outils de justice, comme les témoignages et les documents, sont toujours inflexibles. Le substitut du procureur, qui remplit les formulaires précisément, aborde la criminalité comme une question de preuve ; il ne conteste pas l'accusation morale et la stigmatisation sociale qui viennent avec l'inculpation. Comme la tenue du travail, la succession des judiciaires n'est qu'un paramètre d'une journée de travail. En outre, le changement de vêtements sert à marquer les niveaux sociaux. Comme le dit Comolli, le documentariste doit jouer avec les faits pour communiquer l'idée que la société « [sépare] ceux qui maîtrisent et ceux qui ne maîtrisent rien » (149). Le substitut du procureur suit un code vestimentaire qui est plus libre que celui des policiers et des judiciaires. Les policiers doivent

porter des uniformes qui représentent l'autorité de la loi et la résolution de combattre la criminalité. Les judiciaires ont le choix entre une liberté qui ne leur donne pas les moyens de s'habiller comme ils le veulent, et une incarcération où ils vont porter l'uniforme des prisonniers. L'histoire de la femme qui a été arrêtée en flagrant délit de vol à l'étalage est emblématique de ce choix. Elle avoue que le motif de son crime était le désir de trouver quelque chose à porter pour elle-même, plutôt que l'avidité de l'argent. En dépit de la doctrine sur l'égalité démocratique, le vocabulaire de la mode vestimentaire suggère que la bureaucratie met en oeuvre des hiérarchies liées aux niveaux sociaux.

Depardon emploie aussi la technique de l'encadrement pour rendre visible l'activité de la loi. Dans le bureau, le substitut du procureur et le judiciaire sont surveillés par un policier qui se trouve dans le hors-champ du plan fixe. Le policier agit comme le gardien du judiciaire ; il guide les judiciaires à travers le labyrinthe des corridors de la loi, et il prend leurs papiers après chaque entretien. Cependant, le policier n'est pas neutre. Pour un homme qui a insulté un policier, la résistance à l'arrestation et l'outrage au tribunal sont des actes qui augmentent la peine. Depardon encadre les entretiens par des scènes de transition au commissariat de police, et dans les tunnels entre le tribunal et le commissariat. Les scènes de transition sont très lentes. Elles suivent la police et le judiciaire passant d'un lieu à un autre. Cette lenteur révèle le délai entre le crime et le jugement, où le judiciaire, menotté et censuré, endosse, de force et de facto, l'identité du criminel. À cause de ces encadrements, on comprend que le système de justice est loin d'être un modèle irréprochable. Il emploie plusieurs intermédiaires, témoins, policiers, et fonctionnaires du droit, qui interjettent leurs propres interprétations de la vérité avant le début du procès. Ainsi, dans un sens, le procès a déjà eu lieu en dehors du tribunal.

L'intermédiaire le plus important est la société civile qui se repose sur la loi. Depardon utilise le tournage en extérieur pour faire remarquer que le spectateur fait aussi partie de cette société civile. Par exemple, il commence le film avec un plan fixe dans la rue devant le Palais de Justice de Paris. Ce plan montre une scène paisible de circulation routière, des passants, des magasins, et des lampadaires. Dès le début du film, Depardon clarifie que la justice est pour le bénéfice de toute la citoyenneté. Mais tous bénéficiaires de la justice qu'ils soient, les spectateurs n'échappent jamais aux effets du système judiciaire. La responsabilité de l'État concernant les affaires de justice est inséparable de la responsabilité d'un citoyen concernant son voisin. Dans l'abstrait, cette thèse est raisonnable, mais son exercice est rempli d'irrégularités. Sur un pont, Depardon enregistre les expressions des passants devant la caméra. On voit que les passants sont mal à l'aise de cette surveillance cinématographique. En revanche, il est probable que les mêmes

personnes ne pensent jamais à la discrimination sociale qui vient avec la criminalisation. Quand la société civile a deux mesures de la poursuite judiciaire, la justice devient arbitraire.

Il est évident que le principe de réalité est un aspect de ce documentaire, mais il est aussi un aspect de l'acte de visionnage. Parce que « cet homme, cette femme, bien réels, sont jugés *pour de vrai* », Comolli soutient que l'effet esthétique du documentaire doit être distinct de l'effet esthétique du film de fiction (138). Les personnages de fiction peuvent nous enseigner et nous stimuler ; toutefois, assister au spectacle de la fiction n'a pas de conséquences directes. Quand le cinéaste nous indique quelque chose de réel, le spectateur doit donner une réponse réelle en retour. Un défaut de la nature humaine est le malheureux phénomène où on confond les effets esthétiques du documentaire et du film de fiction. Le dernier entretien de ce documentaire présente l'histoire d'un homme algérien qui a essayé de voler le portefeuille d'un touriste chinois. Le motif de son crime était son besoin de nourrir ses enfants, alors même qu'il était chômeur. Malgré le fait que les parallèles fictifs, comme l'histoire de Jean Valjean dans le roman *Les Misérables* de Victor Hugo, puissent inspirer les mêmes réactions émotionnelles, l'histoire réelle est éthiquement et politiquement plus exigeante. Si l'histoire de Jean Valjean se répète dans la vraie vie dans les rues de Paris, il se produira une inversion de culpabilité, une injustice manifeste par le fait de voir et de quitter la scène sans rien faire.

La photo séquence

Les films policiers forment une grande partie de l'industrie du spectacle ; ils ont le crime, l'enquête, la chasse, le tribunal, et la prison. Ce genre de film, où les criminels représentent le mal et les policiers représentent le bien, est généralement simpliste. On peut aussi faire des variations sur ce thème, comme l'avocat de la défense contre un tribunal injuste, ou la diffamation calomnieuse d'un judiciaire innocent. Bien sûr, ce genre inclut beaucoup de chefs-d'oeuvre, ainsi « Le Procès de singes », « French Connection », « Fargo », et « La Cité de Dieu », qui présentent des critiques sociales de leur époque et de leur culture. Leurs correspondants documentaires, loin de faire une critique culturelle, reproduisent les suppositions et les croyances de leur milieu social. Trop souvent, d'après le journaliste Mustapha Kessous, les documentaires destinés au programme télévisuel ont « une espérance de vie de quelques jours ». Seuls quelques documentaires acquièrent « *la valeur patrimoniale* » grâce à leur continuité temporelle. Parce qu'un documentaire est un investissement de capital, il mûrit avec le temps. Au début, tous les chefs-d'oeuvre sont distingués pour leur génie de composition, soit le génie s'exprime par la réalisation d'une esthétique, soit il s'exprime par la représentation d'une nouvelle idée. Lorsque son milieu social disparaît, le chef-d'oeuvre devient le récit d'un temps perdu. S'il a des qualités universelles, ses trésors brilleront encore plus, comme un vieux sabre dégainé d'un fourreau de boue par la pluie de plusieurs printemps.

Je pense que le point fort du documentaire « À Côté » de Stéphane Mercurio est sa sensibilité au temps. Grâce à cette sensibilité, le film peut accélérer et ralentir le passage du temps, selon les exigences de l'esthétique. Pour exposer la vie des parents et des femmes de criminels incarcérés, Mercurio utilise sept fois la technique de la photo séquence. Ces séquences sont de différentes longueurs ; la plus courte est composée de trois photos, et la plus longue a quarante-deux photos. Par exemple, quand Mercurio raconte l'histoire d'une mère qui communique avec son fils à travers les fenêtres grillagées de la prison, elle montre une séquence de vingt-et-une photos où la mère fait des signes à son fils. À la place d'un extrait de vidéo, le choix d'une photo séquence souligne le temps subjectif. La durée d'une photo à l'écran donne des indications sur la signification d'un événement affectant un personnage du film. Quand une banalité comme l'entrevue entre mère et fils dure longtemps à l'écran, on comprend que cet événement est, en fait, un rituel profond et presque mystique. Le principe de cette technique est le même que celui de la première scène du film « Délits flagrants » de Raymond Depardon, où le plan fixe sur la rue fait valoir la dépendance de la société par rapport au système judiciaire ; à

cause de cette dépendance, les spectateurs ont ‘les mains sales’. Ici, la photo séquence suscite la sympathie des spectateurs pour la douleur de la mère. La réalisatrice modifie aussi le champ visuel pour ralentir le temps. Dans cette scène, la mère porte une chemise blanche, et l’arrière-plan figure un mur, une voiture, et des fleurs, tous blancs. La mère pleure. Elle sèche ses larmes avec un mouchoir blanc. La blancheur abasourdissante de cette scène implique non seulement la sacralité de l’amour entre mère et fils, mais aussi la souffrance des innocents, causée par le système judiciaire.

Dans un contexte cinématographique, la technique de la photo séquence remet l’accent sur le lien entre documentaire et réalité. D’après le critique Jean-Louis Comolli dans son essai de 2009, *Entamer le Monde*, « tout mouvement est donc décomposable [...] en autant de phases [...] cinématographiquement ou photographiquement » (113). C’est ainsi que le champ visuel du cinéma et de la photographie partagent le même principe de représentation ; le champ visuel du cinéma ne fait que montrer des images plus vite. Mercurio nous rappelle que les quarante-deux images d’une photo séquence de cinq minutes appartiennent au même domaine qu’une vidéo qui prend vingt-quatre images par seconde. La réalité d’un documentaire ne se trouve pas dans le ratio entre le temps réel et le temps cinématographique. Par contre, elle existe dans l’authenticité émotionnelle d’une représentation cinématographique à un événement de la vie. Pour illustrer ce point, on peut considérer la photo séquence où une femme joue avec son bébé. Mercurio signale l’intimité entre la mère et le bébé d’un homme incarcéré à travers quelques images qui montrent les jeux que la mère emploie pour divertir le bébé, et qui finissent par une scène où les deux sommeillent ensemble. À partir du principe de l’authenticité émotionnelle, la photo séquence est plus réelle que la vidéo, parce qu’elle transmet l’essence de la relation entre mère et fils avec un minimum ‘d’interférences’ dans la scène. La photo séquence indique, d’une façon qui est difficile à montrer pour une vidéo, le temps subjectif au coeur de cette relation.

Un dernier élément de la photo séquence est la voix-off du personnage qui apparaît dans les photos. Cette voix-off décrit les pensées et les expériences intimes du personnage. Quand Mercurio adapte la voix-off à la photo séquence, elle élabore une esthétique qui reproduit l’introspection d’un personnage. On identifie cette introspection à ‘l’intérieur’ de la prison, où le temps est suspendu et les gens sont pris au piège d’un acte passé et de ses conséquences. De cette façon, on peut trouver des similarités entre la photo séquence, l’introspection, et la prison. La photographie enregistre les événements du passé, l’introspection rend rationnel les événements du passé, et la prison prend l’homme pour responsable des événements du passé. Ainsi, la caméra fournit des métaphores pour les liens entre l’individu et le monde, le présent et le passé.

En général, la cinéaste travaille beaucoup avec le champ visuel pour créer un documentaire qui soit émotionnellement authentique. Pour discuter d'une chose qui n'est pas liée à la photo séquence, Mercurio montre une femme s'appuyant sur un arbre. Malgré les conventions de la composition classique, elle met l'arbre au centre du cadre. Ce choix bizarre me fait penser à un passage de l'*Odyssée*. Quand Ulysse revient à Ithaque, Pénélope teste l'identité de son mari en lui demandant de déplacer le lit. Ulysse soutient que l'un des montants du lit est un arbre, et il passe l'épreuve. Donc, l'arbre et le lit deviennent un emblème de la fidélité et de l'attente d'un mari resté longtemps éloigné. Il y a un parallèle entre cette allusion classique et l'histoire moderne de la femme d'un homme incarcéré que conte le documentaire de Mercurio. Cette femme est semblable à Pénélope, symbole de la constance du mariage. On comprend que l'homme et la femme, comme Ulysse et Pénélope, souffrent de beaucoup d'injustices pendant ce temps où ils sont séparés. La peine de la prison est un voyage involontaire, et, nous, spectateurs, ne souhaitons qu'Ulysse retourne à sa famille.

Le documentaire « À Côté » travaille beaucoup sur le langage visuel. Le point culminant de sa rhétorique est la photo séquence, qui montre la frontière entre 'l'intérieur' et 'l'extérieur', à travers le temps subjectif et l'introspection du personnage. La photo séquence rend les personnages du film sympathiques. Mais les hommes incarcérés et leurs familles ne sont pas les seuls qui se trouvent dans la solitude ; la photo séquence montre que la conscience humaine est une prison qui n'a pas d'autres recours que la langue commune.

Commentaire ?

La narration est une indication importante du caractère d'une oeuvre artistique. Parce que les oeuvres littéraires ont une grande variété des narrateurs, on peut rencontrer plusieurs styles et lexiques parmi les livres. La voix d'un livre est non seulement un étai de son esthétique, mais aussi un point de départ pour ses idées. De l'autre côté, les oeuvres de peinture, au lieu d'une narration, représentent plutôt un point de vue. Dans la composition classique, la perspective reste très importante pour le succès de l'esthétique. Néanmoins, le peintre laisse ouvertes les questions de 'perspective politique'. Même les tableaux les plus polémiques, comme *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* de Jacques Louis-David et *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, ne peuvent que montrer leurs allégeances politiques par des moyens obliques. Le cinéma est un genre hybride : il partage les éléments visuels et littéraires. En conséquence, le réalisateur a le choix d'un commentaire, d'une voix-off intradiégétique, ou d'aucune voix hors champ. Ce choix signale la méthodologie que le cinéaste va employer pour examiner son sujet. Par exemple, la voix-off intradiégétique est une technique du film « Shoah » de Claude Lanzmann, où il superpose la voix des personnages sur les plans de transition, les images d'archives, et les scènes d'ambiance. Le technique de la voix-off intradiégétique sert à couvrir le montage de vidéo et à figurer les thèmes de l'oeuvre. Le commentaire, par contre, est plus problématique. Bien que le commentaire apparaisse souvent dans les documentaires, il est rare parmi les documentaires qui suivent l'esthétique du cinéma-vérité. C'est un enjeu qu'on doit expliquer.

Dans le documentaire « Les Nouveaux Chiens de Garde » de Gilles Balbastre et de Yannick Kergoat, le commentaire est nécessairement un méta-commentaire. Le sujet de cette oeuvre de Balbastre et Kergoat est l'incapacité de la média français contemporaine à soutenir les valeurs de la démocratie libérale. On identifie ces valeurs comme l'indépendance, l'objectivité, et le pluralisme. D'après Pierre Bourdieu dans son livre « Sur la télévision », une analyse de l'authenticité des débats médiatiques doit montrer « Ces signes imperceptibles, [que] le présentateur les manipule, de manière plus inconscient » (35). C'est ainsi que Balbastre et Kergoat mettent l'accent sur les soixante-deux secondes qu'un journaliste prend pour poser une question 'difficile' à un homme politique. Ils suivent le même principe quand il juxtapose les extraits du débat entre Jacques Julliard et Luc Ferry, pour faire voir que ces deux experts des idéologies opposées ne sont pas aussi antagonistes qu'ils y prétendent. Pendant ces scènes, on entend un commentaire d'un ton pasquinade qui décrit les impostures de journalistes. Parce que

les impostures de journalistes sont elles-mêmes les commentaires sur la société, le commentaire du documentaire devient un méta-commentaire sur les impostures. Grâce à cette superstructure, le commentaire du documentaire sert à double usage, l'un de mettre en évidence la crise médiatique, et l'autre de renverser les calomnies que les journalistes ont imputées au peuple français. Si le journaliste est exposé comme quelqu'un qui est à la solde des intérêts particuliers, il n'est plus une référence légitime pour les obligations morales, comme l'est le besoin de manifester contre l'immigration ou de travailler plus d'heures chaque semaine.

Cependant, Balbastre et Kergoat ont franchi la ligne du cinéma-vérité. Pour marquer les soixante-deux secondes, ils montrent un chronomètre à l'écran. Il y a des scènes où ils ont idéalisé les salons des foyers français pendant chaque décennie, et des autres scènes où ils ont créé un Cube de Rubik de journalistes, d'experts, et de logos d'entreprise. En général, ils empruntent les sons du film d'espionnage et les transitions du jeu vidéo pour faire valoir leurs arguments. Ces techniques poussent le film vers une dimension taquine et enjouée, en même temps qu'elles laissent tomber son authenticité. À cause du décalage entre le technique léger et le sujet sérieux, les spectateurs ne peuvent pas harmoniser leur réaction émotionnelle à ce film avec leurs vraies émotions sur la crise médiatique. Donc, les spectateurs rient quand ils ont envie d'hurler, couvrent leurs yeux quand ils ont besoin de se mettre en lutte. La conversion de l'information à l'action est empêchée par l'ambiguïté émotionnelle. Dans un sens, la technique de Balbastre et Kergoat préfère divertir que instruire les spectateurs.

La théorie du cinéma-vérité suggère que le film « Les Nouveaux Chiens de Garde » manque quelque chose de vital. Au fur et à mesure que le commentaire avance les thèses principales du film, il s'éloigne d'une réalité authentique. Balbastre et Kergoat nous donnent un méta-commentaire qui attrape ses propres maladies. Chaque fois que le commentaire donne une remarque cynique sur la crise médiatique, il renforce un paradigme du désengagement civique parmi les spectateurs. Même si le commentaire fait un bon argument contre les médias traditionnels en France, il reproduit les techniques que les médias traditionnels utilisent pour duper les gens en premier lieu. Comme les médias traditionnels, le commentaire renvoie aux calendres grecques les débats sur le multiculturalisme et l'égalité des chances. Le commentaire, surtout, suppose que les spectateurs sont trop bêtes ou paresseux pour arriver à comprendre le message du film sans une explication *explicite* ; il renforce la dépendance du peuple sur la voix de l'expert. En somme, il me semble que Balbastre et Kergoat ont sous-estimé l'esthétique du cinéma-vérité. Malheureusement, ils approuvent une esthétique qui est elle-même antagonique à la démocratie participe et aux valeurs égalitaires. Le peuple n'est pas un justiciable qui compte

sur les avocats pour plaider leur cause ; il est le juge qui est digne de discours les plus éloquents.
D'après le cinéma-vérité, rien n'est plus beau que l'authenticité, rien n'est plus éloquent que la vie.

Le mouvement populaire

La métamorphose de la société n'est visible qu'au travers des artefacts du passé. Grâce au passage du temps, un registre paroissial devient un monument aux morts, un mot d'argot devient la sainte parole, et une oeuvre d'art devient une image d'un autre monde. L'évolution de la signification de ces objets donne des indications sur les bouleversements culturels. Parce que les tendances de la société se situent au-delà des limites de l'expérience de l'individu, nous les découvrons à travers les points de repère de la vie personnelle. Donc, notre mémoire est aussi un artefact du passé. Si les parents mettent en comparaison leur propre cérémonie de mariage avec celle de leurs enfants, des différences subtiles vont les distinguer l'une de l'autre. Peut-être le mariage civil de leur enfant n'a-t-il pas été suivi d'une cérémonie avec un prêtre catholique. Peut-être leur enfant s'est-il marié à un partenaire de même sexe, ou ils se sont rencontrés sur Internet. Pour les paysans de l'Aveyron du documentaire « Tous au Larzac » de Christian Rouaud, le point de repère historique est la décision unilatérale de la part du gouvernement français d'agrandir le camp militaire. Le film commence en 1970 avec la déclaration par l'ancien ministre de la Défense Michel Debré, exigeant que 107 familles d'agriculteurs s'installent ailleurs pour leur faire de la place. A partir de ce moment là, les paysans du Larzac luttent contre le pouvoir militaire pour qu'ils puissent continuer à vivre comme d'habitude. Il y a un conflit entre le désir de garder un ancien mode de vie et le besoin d'adopter les méthodes politiques de l'extrême-gauche pour défendre ce mode de vie.

Le film est essentiellement une étude sur les origines d'un mouvement populaire, chez une population qui a tendance à être traditionaliste. D'après Jean-Louis Comolli dans « Cinéma et politique », les réalisateurs comme Rouaud doivent prendre en considération le fait que « la question de la durée est fondamentale dans la représentation du geste et du corps politique » (436). Pour représenter la durée, Rouaud met ensemble des séquences d'entretiens et des plans artistiques du paysage. D'abord, il introduit le film avec un plan général qui suit d'un paysan qui court à travers la campagne du Massif central. Le symbolisme des montagnes et des vieux villages donne aux paysans de Larzac un prestige social qui les identifie très fortement de la politique conservatrice. De cette façon, Rouaud commence cette histoire de métamorphose sociopolitique avec la première étape du développement de leur conscience politique. Parce que le cadre se déplace avec le paysan, le réalisateur signale que cette vision idyllique de la vie traditionnelle va bientôt changer. Après la séquence photographique du paysage, Rouaud montre des entretiens durant lesquels les paysans qui faisaient partie des événements des années 1970

parlent de leurs souvenirs de cette époque. Ce qu'ils disent est loin de l'esprit de mai 1968 ; l'un de ces paysans admet que « je fais mon 1968 après le temps révolutionnaire ».

Le rythme s'accélère et s'éloigne de ce début 'inoffensif'. Les intertitres en blanc prennent la place du commentaire d'une voix-off et marquent le passage du temps dans le film. Rouaud superpose ces intertitres à la photographie du paysage, afin de transformer le paysage en un point de repère. Chaque scène où Rouaud fait référence au paysage est comme un marqueur de temps, et il la situe dans toutes les tournures d'esprit que cette petite communauté des paysans ont adopté, pendant ses onze ans de lutte contre la machine bureaucratique. Donc, à travers la manifestation en tracteur de janvier 1973, le 'Woodstock français' d'août 1973, la marche à Paris de décembre 1978, et l'élection de François Mitterrand en mai 1981, le spectateur voit le changement et la continuité de la conscience politique des personnages du film. De plus, il est très important que Rouaud choisisse les intertitres plutôt que le commentaire en voix-off pour faire les transitions. Dans « Pour ne pas en finir avec mai 1968 », Comolli écrit que le cinéma politique doit respecter le principe démocratique où « chacun parle en son nom et jamais au noms des autres » (464). Il me semble que ce principe n'est pas compatible avec la technique de voix-off ; en fait, un thème fondamental de ce film est l'expression de la voix du peuple dans les processus politiques. En général, la voix-off est autoritaire et omniprésente. Si on utilise une voix-off pour organiser le documentaire, la voix-off devient un médiateur entre les personnages du film et le spectateur. Par conséquent, la voix-off peut non seulement empêcher notre compréhension de l'évolution de la conscience politique parmi les paysans, mais aussi rendre l'esthétique du documentaire sympathique du point de vue des partisans de l'autorité, comme l'ancien ministre de la Défense André Fanton et l'ancien premier ministre Jacques Chirac.

Bien que « *cette guerre du temps* » soit une bonne observation de Comolli sur la technique du cinéma politique, je pense que Comolli néglige quelque chose d'essentiel (437). Dans le film de Rouaud, on voit que le corps politique se développe non seulement à travers le temps, mais aussi à travers l'espace. Quand un paysan fait référence à la révolution culturelle chinoise, le réalisateur montre des images de propagande et du « Petit Livre rouge ». Cet emprunt juxtapose les mouvements politiques de la Chine avec ceux de la France, et montre que de telles initiatives communautaires avaient dans d'autres parties du monde. Le réalisateur utilise aussi la musique traditionnelle irlandaise pour souligner la lutte du peuple contre un pouvoir écrasant. Dans le cas de l'Irlande, le peuple a été tyrannisé par le militaire britannique. Même après le traité anglo-irlandais de 1922 qui garantissait l'indépendance de l'Irlande, le Royaume-Uni a divisé l'Irlande en deux parties. En conséquence, les Catholiques qui demeuraient en

l'Irlande du nord a employé des tactiques de guérilla contre les Protestants et les Anglais. Par rapport à l'agitation du peuple en Chine et en Irlande, le mouvement populaire au Larzac est remarquable par son action non-violente et sa modération politique. Donc, le réalisateur suggère que ce mouvement populaire représente une nouvelle forme d'engagement politique pour le peuple français, plutôt qu'un modèle transitoire de révolution sociopolitique.

En outre, la représentation de la durée n'est pas nécessairement linéaire. Bien sûr, la politique de l'extrême-gauche et la philosophie d'Hegel suggèrent que l'Histoire fonctionne selon les règles de la thèse et de l'anti-thèse, dans une progression inexorable vers 'la vérité absolue'. C'est ainsi que l'un des paysans du film promet de « ne jamais opposer ceux qui veulent changer la société ». Pour lui, le traditionalisme est un point de vue primitif qui n'appartient pas à la vie intellectuelle de la société contemporaine. Pourtant, la représentation du passage du temps dans « Tous au Larzac » est moins dialectique que celle des Hégéliens. Rouaud construit une représentation 'parallèle', où les entretiens contemporains sont incorporés avec les images d'archives et les extraits de vidéos. Par exemple, les paysans discutent d'une maison en bois qu'ils ont construite pour résister à l'occupation de la campagne par l'armée. Rouaud montre des images d'archives dans lesquelles les étudiants et les paysans bâtissent cette maison. Ils ont l'air naïf et idéaliste. De prime abord, le spectateur ne peut pas les prendre au sérieux. Grâce aux entretiens, cependant, le spectateur peut reconsidérer son opinion d'eux. Les paysans ont des souvenirs heureux, mais ils n'oublient pas que la lutte est dure. Après que la maison fut construite, ils ont dû y rester pendant quatre ans. Aujourd'hui, ils sont prêts à le refaire. A travers cette technique de représentation parallèle, on voit que les personnages du film ont continué de développer leur conscience politique après la fin des événements des années 70. Le mouvement populaire du Larzac a produit un modèle de solidarité qui perdure.

Je trouve que Rouaud a du talent pour la représentation de la métamorphose de la société. Grâce à ces aptitudes, les paysans s'expriment de leur propre voix, et la démocratie participative est associée aux plusieurs temps et plusieurs lieux. Ce documentaire est une nouvelle incarnation de l'esprit du Larzac. Il évoque la paix d'un troupeau de brebis, et la chaleur de l'harmonie sociale.

Conclusion

Un dessein de la critique est de caractériser les différents attributs, tempéraments, et catégories d'un genre. Il peut être utile de suivre la structure dialectique de Platon et Socrate, qui cherche à établir des définitions et des formes. Donc, la définition précède les exemples ; la forme précède les particularités. Mais le genre est une chose tellement abstraite qu'il faut commencer plutôt en établissant des catégories. Platon divise la connaissance en plusieurs parties, comme la sagesse, la justice, la modération, le courage, la piété, et la beauté. Est-ce que nous pouvons faire la même analyse pour des documentaires ? Tout au moins, la diversité intellectuelle des cinéastes francophones indique que cette analyse est une tâche difficile, et qu'elle peut mener à plusieurs solutions. Par exemple, Jean-Louis Comolli situe les documentaires en intersection avec les idéologies politiques. Le point de vue politique est toujours derrière la perspective de la caméra, et le rôle du critique est de le contester. Ainsi, le cinéma est un champ de bataille. Pour ma part, je pense que les différents côtés du documentaire sont la méditation, l'argumentation, l'observation, et la créativité artistique. La meilleure façon de comprendre ces catégories du documentaire est d'examiner les tempéraments, qui sont l'esthétique du documentaire, et les attributs, qui sont sa technique.

Au cours de l'étude de ces documentaires, je me suis rendu compte que les documentaristes utilisaient des entretiens et des documents d'archives comme les écrivains utilisent des phrases. Chaque entretien ou document est un témoignage de vérité, que le cinéaste doit réviser, traduire, et interpréter pour lui donner un sens. Le concept critique de Guy Gauthier dans son livre de 2004, « Un siècle de documentaires français », m'a aidé à comprendre ce point. Quand il analyse le sens du mot 'documentaire', Gauthier suggère que les vrais documentaires sont fidèles à la vie. En même temps, parce que la fidélité à la vie peut inclure des polémiques, des observations sociologiques, et des histoires romanesques, le domaine des vrais documentaires est encore vaste. Ce qui importe, c'est que le film soit lié à une représentation de vraies personnes et d'événements réels. Ainsi, je trouve que l'usage des entretiens et des documents d'archives est non seulement un bon indice d'un 'vrai' documentaire, mais aussi une base pour comprendre la relation entre la pensée et la vie.

Pourtant, il y a une distinction importante à faire entre les entretiens et les documents d'archives. Le documentaire « Nuit et Brouillard », par exemple, n'emploie aucun entretien. Resnais substitue la voix-off et les documents d'archives à l'entretien. Ce choix donne au film un 'tempérament' passéiste, où le spectateur contemple l'Holocauste comme un événement

historique. Le but de ce documentaire de Resnais n'est pas de représenter notre société, mais de faire la morale aux spectateurs par le biais d'une atrocité historique. De l'autre côté, le documentaire « Chronique d'un été » n'emploie que l'entretien. Grâce à cette technique, les problèmes socio-économiques de la France en 1960 nous apparaissent comme des enjeux contemporains. Dans la mesure où les documents d'archives mettent les thèmes dans le cadre du passé, les entretiens les évoquent dans le cadre du présent. Comparable au choix entre le cadre du présent et le cadre du passé pour un roman, le choix entre les entretiens et les documents d'archives définit le 'tempérament' d'un documentaire. En effet, un cinéaste qui choisit les entretiens décide que son documentaire sera une discussion qui invitera le spectateur à se faire sa propre opinion. Par contre, un cinéaste qui choisit les documents d'archives détermine que le film sera un outil pédagogique avec un message construit pour le spectateur.

Entre ces deux limites, les cinéastes peuvent employer un mélange de deux techniques. Le documentaire « Tous au Larzac » crée une représentation parallèle entre les souvenirs des paysans dans les entretiens et l'historique de l'affaire du Larzac dans les extraits d'archives. Parce que la représentation de la réalité est une composition du présent et du passé, ce film de Rouaud me fait penser à la formation sociopolitique à travers le temps. De la même manière, Mariana Otero révèle les liens imperceptibles entre les forces abstraites de l'Histoire et les expériences propres à l'individu. « Histoire d'un secret » juxtapose les pensées d'Antonio Otero, d'Isabel Otero, d'une historienne d'art, d'un gynécologue, et d'une infirmière avec les peintures de la mère de la réalisatrice. A travers la peinture de Clotilde, le corps d'une femme représente sa condition sociopolitique, et le préjugé d'un personnage symbolise le tabou social. Quand le gynécologue escamote la question de l'avortement clandestin dans un entretien, il occulte aussi la question des droits de femmes. Ces exemples montrent que les oeuvres qui harmonisent la méditation avec l'argumentation sont les plus fortes et éloquentes. Cette leçon est aussi essentielle pour les autres genres. Par exemple, je comprends maintenant que la maîtrise de la philosophie, de la science politique, et de la critique a besoin d'un désir infatigable pour se traduire en réflexion approfondie. Même les spectacles vivants bénéficient d'un discours intérieur. Au moyen de l'étude de documentaire, j'apprécie moins les penseurs qui parlent d'une voix bruyante et tapageuse. En revanche, j'ai plus de considération pour ceux qui prennent les choses lentement, voire soigneusement, et qui mettent leurs idées en ordre. La lenteur est parfois une perte de temps, mais la vitesse devient presque toujours une perte de valeur intellectuelle. Les documentaires francophones m'ont appris le 'repos productif' : c'est la tortue de Philibert.

En utilisant cette distinction entre les entretiens et les documents d'archives, je pense qu'on peut aussi retracer la cinécriture de Varda dans « Les plages d'Agnès ». Shana McGuire souligne dans « Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda » que les oeuvres de Varda ont un rythme qui imite le flot d'idées d'un roman. McGuire soutient qu'« un énorme flash-back » et « la formation de photographe » sont les sources de la fluidité artistique de Varda (180-182). D'une part, je pense que Varda utilise sa formation de photographe pour faire un montage original des images d'archives. Les photos de son enfance à la plage, de sa maison ancienne, de ses études à Paris, sont des phrases que Varda emploie pour raconter son histoire. Elle parachève le montage des images avec les reconstitutions, comme la scène où elle met des miroirs sur la plage. D'autre part, il me semble que la technique de l'entretien est le principe du 'flash-back' de Varda. Parce que Varda fait la voix-off de son propre film, son commentaire suit la structure d'un entretien où elle se pose des questions à elle-même et donne ses réponses aux spectateurs. Donc, la cinécriture de Varda se trouve dans l'histoire visuelle et dans la réflexion à l'oral. C'est ainsi qu'un écrivain présente l'histoire d'un roman à travers les images et les dialogues. En général, l'analogie entre le cinéma et la littérature éclaircit beaucoup ma compréhension de la technique de la cinécriture, comme leitmotiv, images polysémiques, connotation, et synesthésie. L'esthétique de Varda est plus accessible lorsqu'on fait référence à Arthur Rimbaud et à Paul Verlaine. Grâce à l'idée de cinécriture, je me rends compte que l'esthétique d'El Fani emprunte sa métaphore filée de l'épopée en Grèce antique. De plus, je vois le 'double entendre' dans le film de Mariana Otero, et j'entends la voix lyrique dans le film de Resnais.

Pourtant, je pense que cette analogie entre le cinéma et la littérature mérite plus de réflexion. Par exemple, est-il possible de faire rimer les images ? Dans la poésie, on peut construire les rimes de monosyllabe ou de polysyllabe, les rimes orphelines, et la disposition des rimes. Si le langage visuel a des rimes, les cinéastes peuvent construire une poésie de la vision. Les commentateurs peuvent aussi analyser la justesse de ces rimes et leur rapport aux thèmes du film. La photo séquence de Mercurio dans « A Côté » est un bon commencement pour l'étude de la rime visuelle, comme le parasol et l'arbre, le café et l'insomnie, la prison et la carapace de la crevette, la route de la ville et celle de la campagne. D'autre part, quelle est la différence entre une personne et un personnage ? Comment notre sympathie pour un personnage est-elle liée à la vie sociale ? D'abord, il y a le problème ontologique. Bien que je sympathise avec la famille d'Otero, il ne m'est pas possible de modifier leur histoire. El Fani n'est plus seulement le personnage de son documentaire. Rouch, heureux ou malheureux, est mort. Donc, il est trop facile pour le spectateur de nier toute responsabilité sociale pour les événements d'un film.

Même si le spectateur veut faire quelque chose, le documentaire ne précise pas le plan d'action à suivre. Ce problème est fondamental à la relation entre la pensée et la vie, et c'est le problème le plus urgent pour les philosophes et les progressistes.

Finalement, on peut revenir à la préoccupation de Jean-Louis Comolli : Comment est-ce que le point de vue d'un documentaire peut former l'esprit à ses thèmes et à son esthétique ? Est-ce que le récit à la première, à la deuxième, et à la troisième personne existe encore dans le cinéma, ou le ciné-œil est-il un œil mécanique ? Pour moi, « La Cour de Babel » et « Délits flagrants » sont extraordinaires, car ils transforment l'œil du narrateur de roman en œil mécanique. Leurs esthétiques me font me souvenir de « L'Homme à la caméra » de Dziga Vertov. Dans ces trois films, la lentille de la caméra n'est pas anthropomorphique ; Vertov, Bertucelli, et Depardon suggèrent qu'il n'y a que la machine derrière la caméra. D'après Vertov, l'œil mécanique et l'œil humain sont similaires, mais, en réalité, l'œil mécanique est une machine insondable, comme l'esprit de l'être humain. L'œil mécanique dans le film de Bertucelli montre la vision du nouveau modèle de la citoyenneté française, et celui dans le film de Depardon donne une perspective du système judiciaire. Ainsi, ces trois cinéastes créent de nouvelles esthétiques qui sont uniques aux documentaires, liées à une narration abstraite.

Comme les autres réalisateurs, Bertucelli et Depardon montrent des entretiens dans leurs documentaires, mais ils le font d'une façon singulière. Quand les personnages des entretiens de Rouch, Varda, El Fani, Philibert, Mariana Otero, Lifshitz, et Rouaud, s'adressent à la caméra, les personnages dans les documentaires de Bertucelli et de Depardon s'adressent à eux-mêmes. On peut appeler les premiers 'entretiens qui brisent le quatrième mur' et les deuxièmes 'entretiens intradiégétiques'. Le premier type d'entretiens transforme l'œil mécanique en œil humain, car le personnage fait appel au spectateur à travers la caméra. Dans « Être et Avoir », il y a une scène où le maître d'école explique l'histoire de sa famille aux spectateurs. Bien que cette scène soit très belle et qu'elle approfondisse notre connaissance de sa personnalité, elle s'éloigne du point de vue des élèves dans le film. Il est peu probable que les élèves connaissent l'histoire de leur maître d'école ; ainsi, l'œil mécanique s'identifie à celui de Philibert et aux spectateurs. A cause de cet entretien, qui se passe au milieu du film, le spectateur a une complicité avec le maître qui n'existe pas entre le maître et ses élèves. Peu à peu, le spectateur voit la classe du point de vue du maître. A la fin du film, on veut pleurer avec lui lorsque les élèves sortent de la salle de classe pour les vacances d'été. Eh bien, l'œil mécanique n'a pas des larmes.

Le deuxième type d'entretien maintient l'intégrité de l'œil mécanique. Dans l'entretien intradiégétique, les personnages se parlent et la lentille de la caméra n'est qu'un observateur

invisible. Les entretiens intradiégétiques de Bertucelli et de Depardon sont curieusement semblables. Tous les deux figurent trois personnages, et chaque personnage dans l'entretien intradiégétique de Bertucelli correspond à un rôle dans celui de Depardon. En tant que substitut du procureur, la professeure représente le pouvoir public, le parent symbolise une apparence de justice comme le policier, et l'élève est quelqu'un qui vit sous l'autorité comme le judiciaire. De surcroît, les entretiens intradiégétiques se passent à l'intérieur d'un bureau. Bertucelli et Depardon montrent ici les entretiens intradiégétiques en bloc, dans le même cadre de la caméra, pour juxtaposer les circonstances de plusieurs individus. Finalement, tous les deux examinent des structures sociales ; Bertucelli s'intéresse au système scolaire, et Depardon s'intéresse au système judiciaire. Est-ce que l'entretien intradiégétique a besoin de toutes ces caractéristiques ? Pas vraiment. Néanmoins, cette similitude est la raison pour laquelle je me suis rendu compte que l'entretien intradiégétique, et par conséquent l'esthétique de l'œil mécanique, était un nouveau modèle de récit. Les autres esthétiques du documentaire sont des emprunts à la littérature, au théâtre, ou à la peinture, et seulement l'esthétique de l'œil mécanique provient du cinéma.

Il est probable que l'esthétique de l'œil mécanique est la chose qui incite Jean-Louis Comolli à faire sa thèse sur les documentaires. Parce que cette esthétique semble être objective et impartiale, l'idéologie du documentaire est cachée par le réalisateur. En fait, Vertov a dit que « les films dramatiques sont l'opium du peuple » ; je soupçonne que Comolli aurait répondu que « les documentaires le sont aussi ». Ce conflit au cœur de la théorie du cinéma-vérité m'intrigue beaucoup, et je vais vieillir avec lui : le cinéma et la télévision sont plus répandus que jamais.

Enfin, nous avons appris non seulement une nouvelle manière à voir le monde, mais aussi la nécessité de l'autocritique. Chacun a sa propre interprétation de la vérité ; tout le monde rêve de la concevoir.