1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Le devoir d'image ou le droit à la parole. *Caméra militante, Luttes de libération des années 1970*, Carole Roussopoulos

Plansecant, MetisPresses

Valérie Vignaux

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/4408
DOI : 10.4000/1895.4408
ISSN : 1960-6176

Éditeur
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 2011
Pagination : 210-213
ISBN : 978-2-2913758-66-7
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Valérie Vignaux, « Le devoir d'image ou le droit à la parole. *Caméra militante, Luttes de libération des années 1970*, Carole Roussopoulos », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 10 mars 2026. URL : http://journals.openedition.org/1895/4408 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4408

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

de *Quatre-vingt-treize* s'est déplacée du côté d'une dynamique posturale qui paraît provenir de la peinture, notamment celle de David. Il s'opère une condensation de la situation, du dilemme, de l'art oratoire muet dans la figure corporelle, la pose que prend chaque personnage avant toute action ou toute prise de position. Une sorte de « temps d'arrêt » qui tend à obtenir un effet de « tableau vivant » (qu'il y ait ou non un modèle pictural préalable). Cimourdain, revenons à lui, est l'exemple même de cette gestique : son éloquence muette désignant avec vigueur, puissance « le » texte (de Rousseau) à Gauvain opère sur le champ la conversion de ce dernier.

Relevons pour finir la qualité de l'édition italienne qui offre un livret trilingue très détaillé, dirigé par Marianne Lewinsky. Tous les films sont commentés, la carrière de Capellani évoquée

François Albera

Le devoir d'image ou le droit à la parole
Caméra militante, Luttes de libération des années 1970, Carole Roussopoulos, Plansecant, MetisPresses (131 p.) *www.metispresses.ch/ps.html*

L'ouvrage édité par les éditions MetisPresses a la forme d'un coffret cartonné, à la fois livre et dvd ou dvd et livre, c'est un ensemble hybride à la maquette choisie arborant une composition graphique originale et sobre, modulant photographie et typographie et harmonisant les couleurs, soit le marron et le vert pour un papier jaune de belle qualité. C'est donc un livre mais c'est aussi un objet, une façon de penser autrement la diffusion des images qui correspond d'ailleurs à la déclaration d'intention de l'éditeur : « MetisPresses se trouve aux confluents du monde académique, du monde artistique et des enjeux transculturels. Elle est née de la conviction qu'il manque, dans le paysage éditorial francophone, une maison d'édition engagée à témoigner des porosités et des contagions entre champs disciplinaires traditionnellement séparés, ainsi que des chevauchements entre les genres, l'origine culturelle et les différents publics, autant dans la production artistique que littéraire ». Lorsqu'on ouvre le coffret on découvre un dvd de deux heures environ, comprenant six films réalisés par Carole Roussopolos, puis un livret de 131 pages avec dans l'ordre du sommaire, des études rédigées par Nicole Brenez, Jean-Paul Fargier, Hélène Fleckinger, François Bovier ainsi qu'un entretien de Carole Roussopoulos menée par Hélène Fleckinger. J'ai commencé par lire les études avant de regarder les films, or il me semble que j'aurai dû procéder à l'inverse. En effet, malgré tout l'intérêt que je trouve, comme chercheure et historienne, au cinéma militant, il m'arrive souvent de trouver la vision des films ardue. Or, l'impertinence – méthodologique pourrait-on dire – de la cinéaste Carole Roussopoulos font que ses films sont réellement passionnants, émouvants et drôles, étrangers à toute forme d'ennui. En fin de livret on apprend que la sélection des films et l'édition des textes ont été conduites par Hélène Fleckinger, il faut donc la féliciter pour le choix des films ; par contre on aurait aimé avoir plus d'informations sur le corpus d'ensemble et une filmographie synthétique en fin de livret aurait aidé à mieux comprendre cette œuvre. En effet, les films présents dans le dvd ont été réalisés entre 1970 et 1976 : pourquoi cette période, pourquoi ces films ? Puisqu'il semble, selon Nicole Brenez, que « Carole Roussopoulos de Kalbermatten, seule ou en collectif, n'a cessé de réinventer les formes de l'essai et de l'analyse visuelle en documentant les luttes féministes, homosexuelles, ouvrières et anti-impérialistes. Son œuvre considérable couvre quarante ans de luttes, quarante ans de combats toujours gagnés à force d'intelligence et de savoir-faire politique, victorieux toujours sur le terrain législatif, jamais acquis sur le terrain plus mouvant des mentalités et des comportements ».

Les films ont été réalisés en vidéo et le support, plus fragile que la pellicule, a subi l'épreuve du temps. La restauration menée par le Département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France s'est avérée impuissante, parfois, à palier les altérations de la bande image ; par contre le son est irréprochable. Or, comme le souligne Jean-Paul Fargier dans son étude, il est particulièrement important car les dispositifs filmiques s'apparentent le plus souvent à du cinéma direct. Ainsi, de film en film on découvre le regard de Carole Roussopoulous, le comment et le pourquoi d'un recours à l'image, recours d'ailleurs explicité dans l'entretien réalisé par Hélène Fleckinger où la cinéaste rappelle les modes de diffusion des films lorsqu'elle précise : « C'est pour cela qu'il est si important d'accompagner les films de débats » ou encore : « C'est une question d'énergie plus que d'esthétique. Et une question de colère, un mot que j'aime beaucoup ».

L'écriture audiovisuelle est fine et pertinente, la place de la caméra ou le dispositif d'enregistrement pensés, mais c'est surtout le montage qui ajoute une distance critique où se loge l'humour, le rire. Le premier des films proposé par le dvd, intitulé *Jean Genet parle d'Angela Davis* (1970), a été réalisé à la demande de l'écrivain qui, lisant pour la télévision française un texte évoquant la militante américaine, voulait en conserver la trace afin de se prémunir contre d'éventuelles coupes. Le film enregistre la séance de prises de vues, l'écrivain va lire son texte à plusieurs reprises et Carole Roussopoulos enregistre ces prises. Le film qu'elle réalise et qu'elle nous donne à voir est l'expression d'un regard. L'écrivain, de profil, lit avec puissance un texte rageur, on lui demande de recommencer, et on découvre l'assistant caméra, le clap à la main, Carole Roussopoulos a déplacé sa caméra, l'écrivain est de trois quart, une nouvelle prise et le voilà de face. Nous regardons et entendons à plusieurs reprises la même scène et pourtant ces légers changement de cadre font qu'il nous semble entrer dans l'intimité de Jean Genet, partager la légitimité de sa colère dans cette parole qui retentit, tandis que le montage qui nous donne à voir les prises dans leur totalité, scande une parole poétique. Un montage télévisuel aurait très certainement articulé les différents axes sur une même continuité sonore alors que le temps donné au temps nous permet d'entrer dans l'intimité du créateur, de percevoir dans les vibrations de la voix, dans la répétition des mots l'adéquation entre l'homme et la parole, là où il se livre entièrement, c'est-à-dire son engagement. Les autres films sont à l'image de celui-ci et comme le souligne Jean-Paul Fargier : « On vibre toujours autant devant ces visages rayonnants qui se relaient devant la caméra pour clamer leur révolte. […] En toute liberté ». Dans *le F.H.A.R (Front homosexuel d'Action Révolutionnaire)* (1971) ou dans *Monique (Lip 1)* (1973) et *Christiane et Monique (Lip V)* (1976), Carole Roussopoulos donne à voir une parole, et c'est sans doute ce qu'elle suggère lorsqu'elle précise dans l'entretien réalisé par Hélène Fleckinger : « Ce n'était pas du tout pour faire de l'art. Les groupes de vidéo militante n'avaient rien à voir avec le milieu du cinéma. C'était vraiment pour faire de l'animation dans les quartiers, pour parler des problèmes sociaux ». Les dispositifs sont simples, la caméra s'attarde sur les visages afin de préserver les paroles et lorsque la parole circule la caméra l'accompagne en panoramique ; puis les mots sont confrontés aux événements qu'ils décrivent par l'entremise du montage, en recourant aux images d'archives, le plus souvent empruntées à la télévision. S'articulent de la sorte, deux temporalités, celle de la parole en direct, en temps réel, et celle de l'information télévisuelle qui paraît déconnectée du temps vécu, comme extraite de la durée. Dans le film intitulé *le F.H.A.R* la caméra nous introduit dans l'intimité d'une réunion politique se déroulant au sein d'un département de philosophie, probablement Vincennes, où les orateurs parlent de l'homosexualité et interrogent sa place sociale. Leurs discours sont entrecoupés d'images réalisées au cours d'un défilé du 1er mai où parmi les cortèges se comptait celui du FHAR. Deux temporalités donc, celle de la réunion,

celle du défilé, et pourtant, toutes deux réunis dans une même interrogation. Le procédé est identique dans *Monique (Lip I)* (1973) et *Christiane* et *Monique* (Lip V) (1976). Dans le premier film la caméra, et avec elle Carole Roussopoulos, se glisse parmi les grévistes, elle enregistre ainsi leurs témoignages, livre l'émotion des mots dans des plans rapprochés sur les visages et de nouveau, les propos sont entrecoupés d'images d'actualité. Par l'entremise du montage on passe du temps réel, celui du témoignage avec la respiration des personnes, avec ce qu'on devine de leur espoir et de leur colère, à une autre temporalité, celle de l'image télévisuelle, qui semble corsetée, bridée, hors de toute respiration, livrant une parole normée, celle où l'individu disparaît derrière les mots d'ordre.

Si au cœur des films (choisis pour ce dvd) se trouve la parole enregistrée avec sa durée réelle, son enregistrement n'est pas contradictoire avec le dispositif – au contraire –, choisi il me semble pour produire de la distanciation. Dans *Christiane et Monique* par exemple, Monique pour raconter la teneur des relations entre hommes et femmes au cours des luttes à Lip, remplace le mot homme par celui de blanc et femme, par arabe. Le résultat de ce jeu de mots – ou jeu de rôle – est à la fois drôle, ironique mais surtout éclairant et évite ainsi toute forme de dogmatisme. Dans *SCUM* (1967), nous découvrons deux femmes assises de chaque côté d'une table sur laquelle trône une télévision. L'une d'entre elle, Delphine Seyrig, lit le texte de Valérie Solanas, *SCUM*, et la caméra enregistre cette lecture. Si le plan demeure fixe il est parfois entrecoupé de zooms avants afin de cadrer la télévision seule, moment de focalisation où l'image et le son télévisuels donnent à entendre l'atrocité des discours informatifs évoquant les guerres ou autres conflits mondiaux. Pas de discours surplombant donc, mais un sens que le spectateur construit dans ces allers-retours entre les deux médias, la télévision et la vidéo, ou la vidéo qui regarde la télévision. Décryptage qu'on retrouve à nouveau à l'œuvre dans *Maso et Miso vont en bateau* (1976), quasi long métrage de près d'une heure, qui constitue un remarquable exercice d'analyse de la parole par le montage. Françoise Giroud qui a été invitée par Bernard Pivot afin de commenter la fin de l'année de la femme est confrontée aux discours, affligeants de bêtises il faut bien le dire, d'hommes qui se gaussent de leur mépris pour les femmes. François Giroud (Maso) devant faire bonne figure et preuve d'esprit dans un tel contexte (Miso) se noie dans la rhétorique. Le montage orchestré par Carole Roussopoulos isole certains propos, elle les monte en boucles répétitives jusqu'à une dizaine de fois, ajoute des cartons soulignant le grotesque ou la grossièreté des propos, créant des temps d'attente afin de dramatiser les réponses où l'on attend ce qui va pouvoir être répondu à l'aberration déjà entendue. Le montage procède aussi par l'ajout de mélodies populaires ou par la répétition en boucle de refrains chantés et ce afin de scander des assertions qui nous laissent sans voix, assourdis par le bruit des lieux communs. L'écriture, par le montage, rompt donc la linéarité inhérente au média, la passivité de la projection télévisuelle, et souligne les violences ordinaires qui font le terreau des mentalités… Le résultat est exceptionnel de drôlerie et d'intelligence, pédagogie qui emploie la dérision critique pour donner à entendre, sans sermonner, les discours véhiculés par une société patriarcale à travers ses médias d'information.

Cet ensemble livre dvd est donc indispensable à tous ceux qui s'intéressent au cinéma militant, et s'il vient compléter les dvd édités ces dernières années, il paraît particulièrement singulier dans ce paysage, en raison justement de l'humour, de la distance critique, apporté par les effets de montage. On pourrait se risquer à dire qu'il est la version féminine de la militance, sans vouloir de nouveau opposer les uns aux autres car comme le rappelle Carole Roussopoulos elle-même : « On a réduit le féminisme à une querelle de rapports de force entre hommes et femmes », avant d'ajouter : « La grande avancée des féministes, c'est de ne pas couper notre vie en tranches de saucisson ». Aussi ce dvd paraît particulièrement important par ce qu'il nous montre des espoirs, de ce qui vibre sur les visages, et dont souhaitait témoigner Carole Roussopolos. La cinéaste interrogée par Hélène Fleckinger déclarait : « C'est davantage la pratique et le contact avec les gens qui m'ont intéressée et influencée. Ce sont les personnes qui me donnent de l'énergie », rappelant encore : « Je ne pense pas du tout qu'il faille mystifier le rôle des images dans les avancées sociales. Elles font partie intégrante de la lutte, point à la ligne ». Images donc qui montrent une caméra à la rencontre avec les autres, tandis que le montage donne à entendre les mécanismes d'oppression des mots afin d'émanciper la parole.

Valérie Vignaux

Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, collection *Philosophie et cinéma*, 2010, 128 p.

Le jugement de Gilles Deleuze dans *l'Image-temps* semblait sans appel. Le cinéma fait éclater les conditions de la « perception naturelle ». Il convient, lorsqu'on étudie l'image cinématographique, de quitter le plan de la perception humaine et d'entrer dans celui d'un « métacinéma cosmique », selon l'expression de Pierre Montebello (*Deleuze, philosophie et cinéma* [2008], p. 26. Ce livre constitue une solide, bien que très peu critique, introduction à la philosophie deleuzienne du cinéma). L'enjeu d'une philosophie du cinéma serait donc ailleurs que sur le terrain de la perception et de la comparaison entre les conditions de cette perception particulière et celles de la perception en général. Cette position de Deleuze est explicitement dirigée contre l'approche phénoménologique, et puisque très peu de phénoménologues ont traité du cinéma, elle est restée largement sans réplique. Aucune étude comparable aux deux volumes deleuziens n'existe en effet dans le champ phénoménologique ; un article de Maurice Merleau-Ponty, publié en 1945 (« Le cinéma et la nouvelle psychologie », repris dans *Sens et non-sens*, 1948) et quelques remarques ici ou là dans son œuvre peuvent servir de base à des projets plus systématiques (quelques pages à propos du mouvement dans l'image dans *l'Œil et l'esprit* [pp. 77-81] et dans le cours de 1953 au Collège de France, *le Monde sensible et le monde de l'expression*, dont les notes viennent d'être publiées par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, 2011). Plus récemment, on observe néanmoins un nouveau dynamisme dans les études phénoménologiques sur le cinéma, dont notamment les travaux d'Alain Bonfand (*Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, 2007), ceux de Vivian Sobchack (*The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, 1992 et, plus récemment, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, 2004) ou encore l'étude de Malin Wahlberg sur le cinéma documentaire (*Documentary Time. Film and Phenomenology*, 2008).

L'ouvrage de Clélia Zernik s'inscrit dans un moment où la philosophie du cinéma se développe fortement et où l'approche phénoménologique joue un rôle central. Il prend une place essentielle dans ce contexte pour plusieurs raisons. Il permet d'abord de rectifier la réception de la réflexion merleau-pontienne sur le cinéma. Au lieu de dire que Merleau-Ponty établit une équivalence entre la perception du cinéma et la perception naturelle, l'auteure montre au contraire qu'une phénoménologie du cinéma doit prendre la forme d'une étude des écarts entre les deux formes de perception. Plutôt que d'affirmer que le cinéma et la perception n'ont pas de rapport sous prétexte que la perception du film est différente de la perception naturelle, elle tire la conclusion inverse : c'est précisément parce que la perception du film introduit des écarts avec la perception naturelle que son étude peut éclairer le problème de la perception