Enjeux esthétiques et éthiques d'une représentation des vies précaires aux États-Unis : l'exemple des documentaires *Vacancy* et *The Other Side*

Aesthetic and ethical issues in depicting precarious lives in the United States: the example of the documentaries Vacancy and The Other Side

Juliette Goursat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10799>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10799

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Juliette Goursat, « Enjeux esthétiques et éthiques d'une représentation des vies précaires aux États-Unis : l'exemple des documentaires *Vacancy* et *The Other Side* », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 17 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10799> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10799>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Enjeux esthétiques et éthiques d'une représentation des vies précaires aux États-Unis : l'exemple des documentaires *Vacancy* et *The Other Side*

Aesthetic and ethical issues in depicting precarious lives in the United States: the example of the documentaries Vacancy and The Other Side

Juliette Goursat

- 1 Dans la première décennie de l'apparition du cinéma sonore, le cinéma documentaire anglo-saxon a commencé à manifester un intérêt pour les individus pauvres, exploités, en bas plutôt qu'en haut de l'échelle sociale. Il s'est constitué en tant qu'art en se consacrant à des thèmes sociaux (logement, nutrition, santé, travail, assistance sociale...), en faisant surgir des voix minoritaires ou opprimées, en se confrontant à une réalité sociale peu visible, et en affichant une ambition d'amélioration sociale servie par une rhétorique spécifique. Comme le souligne Brian Winston, les « défavorisés » (« *disadvantaged* » ou ce qu'il nomme ensuite « *victim of society* », victime de la société) se renforcent comme « sujet » après la Seconde Guerre mondiale de part et d'autre de l'Atlantique, sous l'influence du groupe de Grierson, particulièrement patente aux États-Unis¹. Depuis, cet intérêt n'a pas faibli, et le démunie reste un sujet récurrent du documentaire, souvent accompagné d'une visée pragmatique de changement ou de dénonciation de l'ordre social.

- 2 Cet article se propose d'analyser les enjeux esthétiques et éthiques de deux documentaires récents tournés aux États-Unis, *Vacancy* (2018) d'Alexandra Kandy Longuet et *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini, qui s'inscrivent dans une certaine tradition du film documentaire par les sujets qu'ils choisissent tout en s'en détachant : *Vacancy* suit le quotidien de personnes résidant dans des motels en Californie ; *The Other Side* dresse un portrait d'un couple de toxicomanes et d'autres membres d'une communauté à West Monroe en Louisiane. Si les deux films se concentrent sur la vie quotidienne de personnes précaires, pauvres, ils ne les présentent pas comme des « victimes », mais plutôt comme des acteurs d'un destin parfois « obscur » et « infortuné »², selon les mots que Michel Foucault utilise pour décrire la vie des hommes infâmes. Ils n'affichent pas non plus de visée explicitement sociale ou politique à l'aide d'une rhétorique particulière. Les cinéastes ont recours à un dispositif de réalisation apparenté, malgré quelques différences : tout en restant en retrait, ils se tiennent au plus près de ceux et celles qu'ils filment, cultivent une intimité très forte avec leurs protagonistes et un style qui amènent leurs spectateurs et spectatrices à éprouver physiquement la précarité, à ressentir l'expérience d'un corps, d'une existence précaires.
- 3 Représenter des laissés-pour-compte répond à la nécessité maintes fois évoquée de rendre visibles et audibles des vies d'individus *sans réputation* (du latin *in-fama*), partiellement ou totalement exclus de l'espace social et politique, et « destinées à passer sans trace »³, pour reprendre les mots de Michel Foucault. Sans écarter la pertinence de l'héritage de Foucault dans la réhabilitation des vies infâmes, il s'agit plutôt de s'inscrire dans le sillage des analyses du philosophe Guillaume le Blanc pour comprendre ce qui se joue dans la représentation des vies précaires, en partant de ce qu'il décrit de la précarité⁴. *Vacancy* et *The Other Side* présentent en effet des protagonistes qui ont souvent eu un passé houleux, parfois « obscur » et « infâme », mais qui tentent de regagner une « vie ordinaire ». Ils ont donc bien en partie ce statut social d'entre-deux, dépeint par le Blanc, même si leur situation confine à l'exclusion : non pas tout à fait exclus ou « hors-société », ils subissent un mode de vie qui les « priv[e] potentiellement ou effectivement, de toutes les assises dont la vie a besoin pour se développer »⁵. Si le projet de donner une existence sociale à des individus qui en sont dépourvus semble *a priori* louable⁶, quelles sont les difficultés éthiques de ces films qui s'attachent à montrer l'intimité d'individus démunis, et comment y répondent-ils ? En quoi le choix d'un tel dispositif de réalisation les rend-il particulièrement sujets au risque de voyeurisme, et les amène-t-il à progresser en eaux troubles, sur une ligne de crête susceptible de laisser les spectateurs démunis mais aussi grandis par ce qui leur est donné à voir et à entendre ?

Filmer la précarité aux États-Unis : deux films entre tradition et rupture

- 4 En situant *Vacancy* et *The Other Side* au regard d'autres films qui traitent de la précarité aux États-Unis, on constate qu'ils s'inscrivent dans une certaine tradition du documentaire et cultivent dans le même temps une singularité dans le traitement de ce sujet tant d'un point de vue formel que rhétorique.
- 5 Selon la classification que propose Bill Nichols des documentaires en différents modes, *Vacancy* et *The Other Side* appartiennent surtout (mais pas uniquement) au « mode

observation » qui « met l'accent sur une implication directe dans la vie quotidienne des sujets telle qu'elle est observée par une caméra discrète »⁷. Bien qu'étant particulièrement en vogue de nos jours, le « mode observation » trouve ses exemples-types parmi les films du « cinéma direct ». Roberto Minervini, qui eut pour mentor le cinéaste D. A. Pennebaker lorsqu'il faisait ses études de cinéma à New York, se place d'ailleurs en héritier du « cinéma direct » américain, dont Ed Pincus a rappelé les directives de tournage et conventions formelles dans les années 1960 : grâce à un équipement qui leur permet d'être mobiles, les cinéastes filment, en « caméra portée » et « son synchrone », « des personnes qui se comportent indépendamment de la présence de la caméra »⁸. L'équipe de tournage se garde d'influer sur le déroulement des événements et limite son intervention sur la réalité filmée. La voix narratrice est proscrite, de même que le « montage manipulateur ». Comme le dit encore François Niney, les cinéastes privilégient la prise de vue « sur le vif »⁹. Sans pour autant revendiquer l'objectivité du « cinéma direct », Alexandra Kandy Longuet et Roberto Minervini déclarent, dans divers entretiens, qu'ils ne dirigent pas les personnes qu'ils filment et cherchent à composer avec le réel et son lot d'imprévus, même s'ils ont des idées de mises en situation. Ainsi Longuet souligne qu'elle « ne sai[t] pas à l'avance ce que les protagonistes vont dire » ; elle a simplement une « idée des séquences qu'[elle] recherche » et « souhaite tourner » « sans forcément savoir comment »¹⁰. De même, Minervini affirme « qu'il n'y a pas [...] l'ombre d'une répétition », bien qu'il élabore une « structure préalable »¹¹, au jour le jour. Chez les deux cinéastes, la construction progressive d'une forme narrative repose sur la vie des protagonistes, et émerge au moment du tournage.

- 6 Parmi les films du « mode observation » tournés aux États-Unis qui ont contribué à inscrire la figure du démuné dans une tradition du documentaire, *Grey Garden*, *Welfare*, et *Panola* attestent de la diversité thématique et formelle avec laquelle les documentaristes se sont emparés de ce sujet. Dans *Grey Garden* (1973), les frères Maysles captent le quotidien d'une mère et sa fille issues de la haute société, tante et cousine de Jacqueline Kennedy, et vivant recluses dans une maison insalubre. La question de la précarité et de la souffrance est toutefois reléguée au second plan, laissant place à l'exposition de la personnalité extravagante et exubérante de ces deux marginales, au bord de la folie, qui se mettent en scène sans avoir pleinement conscience de l'image qu'elles projettent. Dans *Welfare* (1975), Frederick Wiseman dévoile les dysfonctionnements d'un centre d'aide sociale à New York en filmant les échanges ordinaires entre travailleurs sociaux et demandeurs d'aides sociales qu'il présente comme démunis face à la complexité des démarches administratives, et aux décisions arbitraires et souvent très injustes afférentes à l'octroi des aides. À la différence de Longuet et de Minervini, Wiseman s'intéresse aux mécanismes d'une institution, et dévoile la violence qu'elle exerce sur des personnes sans ressources, auxquelles elle ne cesse de rappeler leur race et leur condition de miséreux à travers la ségrégation qu'elle instaure. Dans *Panola* (1971), Ed Pincus et David Neuman dressent le portrait d'un Afro-Américain alcoolique, qui dénonce face caméra la misère de son existence. Conscient du rôle politique qu'il doit jouer en pleine période de revendication des droits civils, Panola interpelle les deux réalisateurs, mettant à mal le dispositif du cinéma direct. Après les avoir sommés de regarder sa misère, il les congédie : « Partez. Partez. Je vous ai montré à présent. Vous ne savez pas de quoi je parle ». Planqués derrière la caméra et sans doute médusés, les cinéastes blancs gardent leurs distances, malgré ses interpellations.

- 7 À l'inverse des réalisateurs de *Panola*, Minervini et Longuet parviennent à créer une intimité avec leurs protagonistes, qui transparait dans leurs films et résulte d'une manière particulière d'entrer en relation avec eux et d'intégrer la caméra. Longuet l'explique ainsi :

J'ai passé beaucoup de temps avec eux avant le tournage, un lien s'est créé. La caméra est arrivée assez vite pour que le film fasse partie intégrante de notre relation. Maintenant, nous passons beaucoup de temps ensemble tout court, nous ne sommes pas tout le temps en train de filmer¹².

- 8 Afin d'être la plus discrète possible, l'équipe ne se compose que de deux personnes : la cinéaste, à la prise de son, et la cheffe opératrice (Caroline Guimbal) qui tourne avec un matériel léger : une Blackmagic 2.5k et des optiques Rokinon. Minervini recherche également une proximité avec ses protagonistes, même si cinq personnes sont présentes sur le tournage, à cause de la longueur des prises de vues (d'une durée minimale de 30 minutes). En tentant de « presque [s]e fondre en eux, et disparaître au milieu d'eux »¹³, il passe par un dispositif radicalement différent de celui de Pennebaker (qui se place en retrait et filme ses personnages de loin avec une longue focale), mais pour obtenir un résultat similaire en tant que cinéaste : une discrétion, une non-intervention.

Il me faut être au plus près des personnages, ressentir leur émotion, explique Minervini. Pendant, mais aussi avant et après, que la caméra tourne. En absorbant cette émotion, je peux devenir invisible, et la caméra, sa présence, n'existe plus dès lors que nous vivons ensemble la même expérience. [...] Plus je deviens invisible en tant que cinéaste, plus je deviens visible en tant qu'être humain¹⁴.

Fig. 1

Mani, dans *Vacancy*.

© Alexandra Kandy Longuet

- 9 Ces manières de tourner et d'entrer en relation avec les protagonistes font corps avec une représentation de la précarité abordée sous l'angle de l'intimité et de la quotidienneté ou plutôt d'une lutte pour fabriquer un quotidien. *Vacancy* capte ainsi ses protagonistes, résidents de motels, dans leurs gestes de tous les jours, en particulier

dans leur toilette, le soin qu'ils portent à leurs corps : Beverly se lave les cheveux au robinet, se maquille, fait son lit, noue joliment les voilages de sa fenêtre, coupe quelques fleurs du parking et en fait un bouquet pour tenter d'humaniser sa chambre ; Mani, ancien baron de la drogue, prend sa douche dehors avec un simple tuyau, et rase soigneusement ses cheveux (Fig. 1) ; Vern, habitant d'un motel désaffecté, coupe sa barbe et cuit des spaghettis sur un réchaud de fortune, au milieu d'un capharnaüm de cartons.

Fig. 2

Mark et Lisa, dans *The Other Side*.

© Roberto Minervini

- 10 C'est aussi le quotidien qui intéresse Roberto Minervini. Inspiré conjointement par le film *A Married Couple* (1969)¹⁵ de Allan King et le style du travail de Nan Goldin¹⁶, il se concentre sur la vie intime d'un couple rongé par la drogue et l'alcool : régulièrement cadrés de près, avec une faible profondeur de champ, Mark et Lisa s'amusent, s'enivrent, fument, se shootent, bêtifient, font l'amour, se disputent, se consolent, et se lancent des mots doux (Fig. 2). La caméra suit Mark, principal protagoniste, dans ses déplacements, de face ou de dos, en faisant le point sur lui et en floutant l'arrière-plan. On le voit au travail, dinant avec ses proches, rendant visite à ses familiers (dont la vie est pareillement dévastée par la drogue et la misère), à sa mère gravement malade, à sa grand-mère dépendante aux anxiolytiques. C'est à travers lui et les liens qu'il tisse que se dessine la vie de la communauté de West Monroe : les emplois précaires, les logements insalubres, les coupures d'électricité, et les difficultés à subsister.
- 11 Si les deux films participent de ces documentaires qui dressent un constat alarmant de la situation économique des États-Unis et dévoilent ce qu'on a coutume d'appeler l'envers du rêve américain, ils n'épousent pourtant en rien la rhétorique de bien des documentaires *mainstream* : ils ne présentent pas leurs protagonistes comme des « victimes » innocentes de la crise du système capitaliste, en ce qu'ils révèlent plus ou moins explicitement leurs « fautes », les aspects troubles et sombres de leurs vies (prison, trafic de drogues, prostitution...). Par conséquent, les spectateurs ne sont pas

spontanément amenés à prendre parti pour eux, ou à faire preuve de bienveillance à leur égard. À l'inverse, dans un film tel que *The Line : Poverty in America* (2014), Linda Midgett propose une vision consensuelle et transparente de la pauvreté en montrant de « réelles » victimes, de « bons » pauvres – femmes et hommes, gens honorables, qui peinent malgré un ou plusieurs *jobs*, à joindre les deux bouts et mettent tout en œuvre pour s'en sortir. En exposant clairement les raisons « valables » qui les ont conduits à une telle précarité (licenciement pour des raisons économiques, décès d'un proche, travail insuffisamment payé), Linda Midgett cherche à modifier le regard que les spectateurs peuvent avoir sur les gens sans ressources et les affiche comme des personnes moralement acceptables (ils ne sont pas « idiots », « paresseux », mais victimes). De même, *Le Prix du rêve américain* (2016) de Hélène Eckmann montre des pères et mères héroïques qui, contre vents et marées, s'efforcent d'assurer une vie décente à leurs enfants. Comme *The Line*, le film se finit sur une note positive : une famille monoparentale (une mère et ses trois enfants), jusqu'alors « semi-sdf » résidente dans des motels, trouve enfin un logement stable grâce à un programme d'aide, dont elle peut « légitimement » bénéficier. Les deux films, et en particulier *The Line*, accréditent l'idée de foi et de persévérance dans l'adversité.

- 12 *Vacancy* and *The Other Side* ne dévoilent, ni ne dénoncent les injustices d'un système économique ou institutionnel (comme *Welfare* de Wiseman), mais en tracent plutôt les limites, les *bornes*, la zone de vacance, en s'intéressant aux marges. Ils ne communiquent pas à leurs spectateurs des éléments informatifs et contextuels qui permettraient par exemple de comprendre les raisons, notamment économiques et politiques, de la crise aux États-Unis. Il s'agit plutôt de découvrir les modes de vie des protagonistes, les rapports qu'ils ont à eux-mêmes et aux autres. La précarité est envisagée sous ses différentes dimensions, sans la ramener à la question du travail, qui est mise au second plan, bien qu'elle soit esquissée. Chaque individu est présenté comme tentant de tracer une trajectoire avec un moyen de résistance qui lui est propre. Les films n'apportent pas de solution : ils laissent leurs protagonistes en suspens, dans l'incertitude de ce qui va advenir. La question du politique n'est toutefois pas évacuée. *The Other Side* montre implicitement que le mécontentement des habitants de West Monroe a des racines politiques à travers des plans de discussions entre différents membres de la communauté qui expriment leur haine à l'égard de la Maison Blanche et d'Obama, leur sentiment d'être abandonnés par les Institutions et leur désir de travailler. Dans *Vacancy*, la question du politique rejaillit à travers une réflexion sous-jacente sur la possibilité pour toute vie sociale d'être touchée par le déclassement. Dans une scène significative où Vern, ancien ingénieur du son qui fabriquait des amplificateurs et des transformateurs, dit détester vivre dans cet endroit, semblable à un camp de prisonniers, la cinéaste lance le mot « Pourquoi ? », unique moment du film où elle laisse entendre sa voix. Vern reprend son interrogation et répond qu'il en avait oublié la signification. À travers l'anadiplose, ce « Pourquoi ? » s'arrache de son contexte et, irradiant le film, lui insuffle une dimension à la fois philosophique et politique. Il fait écho au discours d'un homme noir contraint encore et encore de quitter sa chambre qu'il ne peut plus payer, qui clame face caméra que « chaque jour » il « espère juste survivre », alors qu'en tant que personne âgée, il devrait être protégé. Cet homme exprime avec lucidité la condition du sujet précaire : « celui qui, comme le rappelle Martin Rueff, doit prier constamment (le mot *precarius* vient de *prex*) pour qu'on lui concède des droits, du travail, un logement, etc., et qui ne cesse d'être menacé

par l'imminence de leur suspension »¹⁷, à la différence du sujet « vulnérable », exposé aux blessures (*vulnus*).

Un regard phénoménologique sur l'existence : la précarité vécue comme rapport au corps, à l'espace et au temps

- 13 Tandis que de nombreux documentaires sur la précarité cherchent à toucher les spectateurs intellectuellement ou émotionnellement en suscitant chez eux un sentiment de sympathie ou de compassion à l'égard des pauvres « victimes », ces deux films engagent surtout leurs sensations. La précarité n'est pas appréhendée à travers la condamnation d'un système économique et politique, des données, des chiffres ou l'observation rapide d'un quotidien, mais essentiellement à travers l'expérience d'un corps malmené par une telle vie, ainsi que son rapport vécu à l'espace et au temps.

Fig. 3.

Mark, dans *The Other Side*.

© Roberto Minervini

Fig. 4

Beverly, dans *Vacancy*.

© Alexandra Kandy Longuet

- 14 Dans les deux films, la précarité s'exprime dans la manière dont les protagonistes habitent, subissent et investissent l'espace. *Vacancy* propose des métaphores de la précarité en dévoilant ce que les lieux ont de transitoire, de paradoxal voire d'« hétérotopique »¹⁸, selon le sens que lui attribue Michel Foucault, en ce qu'ils créent de nouvelles normes. Les protagonistes sont pareils à des monades flottant dans des lieux indéfinissables. Ainsi le motel se transmue-t-il en camp de prisonniers, comme l'observe Vern, et c'est bien à un camp que ressemble la maison de Mani, pourtant en plein désert, lorsqu'il attache un grillage à des barbelés. Dans *The Other Side*, les spectateurs découvrent Mark à côté d'un chemin de terre, à la tombée du jour (Fig. 3) : filmé en plan moyen, il est nu, allongé dans des herbes hautes ; il paraît se réveiller, prêt à se mettre en mouvement ; puis la caméra le suit, nu encore, qui marche sur le bord d'une route goudronnée. Ce passage de l'à-côté (du chemin) au bord (de la route) dans un moment entre chien et loup métaphorise et annonce une période de renaissance peut-être, de transition, une trajectoire qui sera la sienne au cours du film : l'espoir de quitter la marge, d'intégrer la norme, de redonner une direction à son existence : « devenir *clean* », redémarrer (« *get a new start* »), purger sa peine, travailler. De même Beverly, dans *Vacancy*, est régulièrement filmée le long d'une autoroute (Fig. 4). Certes, certaines scènes indiquent pudiquement qu'elle attend une passe, un client. Mais cette situation traduit aussi visuellement un moment charnière où elle cherche à se remettre en marche, à cesser d'être sur le bas-côté de son existence. Beverly comme Vern et Mani possèdent un trait communément partagé par la population hétéroclite des motels, selon Bruce Bégout : ce sont des « gens en instance », des « êtres sur le point de, mais qui n'ont pas encore atteint leur but, ni décidé de leur cible »¹⁹. En cela, ce sont bien des précaires, tels que les définit Guillaume le Blanc, et non de grands exclus, « ceux qui sont sortis du jeu social et n'ont plus les moyens d'y revenir ou ne le désirent plus »²⁰.

- 15 Par l'utilisation qu'ils font du plan rapproché, du gros plan et de la faible profondeur de champ, les deux documentaires donnent l'impression d'un espace rétréci, presque d'un huis-clos alors même que *Vacancy* se construit autour de motifs de travellings et de routes interminables en plein désert et que Mark est filmé dans une nature luxuriante ou naviguant sur une barque entre des lianes. À cet espace resserré des protagonistes, enfermés dans une vie aux possibles dramatiquement restreints, correspond un temps circulaire : un temps qui se répète indéfiniment, inlassablement, tel un fardeau. À plusieurs reprises, Vern est filmé assis, dehors, sur le seuil, devant sa chambre : stoïquement, il attend. Beverly apparaît comme une Sisyphe : elle doit éternellement changer de chambre, défaire et refaire ses valises et son lit. Dans *The Other Side*, c'est la prise régulière et problématique de drogues (héroïne, amphétamines, anti-dépresseurs) et d'alcool, qui donne son rythme à la vie, et constitue une damnation, un fléau qui frappe les individus de la communauté. Dans les deux films, les protagonistes sont englués dans un lieu, qui nuit profondément à leur reconstruction parce qu'il les expose à la violence et à leurs propres démons. C'est la raison pour laquelle Mark envisage la prison comme une solution : elle peut le libérer de la drogue.

Fig. 5

Mark et sa grand-mère, dans *The Other Side*.

© Roberto Minervini

- 16 Ce qui est aussi donné à voir et à ressentir de la précarité, à travers les gros plans et les plans rapprochés, est ce qu'elle peut faire aux corps, qu'ils soient jeunes, vieux, ou entre deux âges, et les traces qu'elle laisse : corps hagards, ridés, vieilliss, amaigris, obèses, des membres de la communauté de West Monroe, usés par la drogue, les médicaments, l'alcool, la malnutrition, la pénibilité du travail. Dans *Vacancy*, le tableau des corps est plus nuancé : corps fripé de Beverly, le visage creusé, sans dents, et pourtant encore beau et expressif ; corps volumineux, imposant, de Mani, sa peau tatouée, signe d'une vie d'avant ; corps étrangement normal et distingué de Vern, dont le regard et le débit lent des paroles traduisent toutefois un détachement du monde. Mais surtout, en portant une attention particulière aux corps, les films amènent leurs

spectateurs à éprouver, sentir et ressentir ces vécus précaires en engageant leurs sensations. *The Other Side* accorde ainsi une place centrale à l'expérience du toucher chez les protagonistes : la caméra capte le corps de Mark nu, allongé dans l'herbe ou contre un arbre, ses mains serrant ou caressant celles de sa mère et de sa grand-mère fragile et malade, le corps des amants faisant l'amour, un petit garçon tenant un chiot serré contre sa poitrine, un adolescent, filmé de dos, le corps plongé à moitié dans une eau sombre (Fig. 5). Le film déploie une large palette d'expériences tactiles, des plus douces et charnelles aux plus destructrices : plaisir sensuel et sexuel des protagonistes, comme dans cette scène où le couple s'ébat dans l'eau ; pénétration de la seringue dans le bras, le sein, source de soulagement pour les protagonistes et de souffrance, de crispation pour les spectateurs, d'autant qu'ils mettent en œuvre une « lecture documentariste » selon la définition de Roger Odin²¹ : ils construisent un « énonciateur réel » et attribuent à ce qu'ils voient une « valeur indicielle de renvoi au réel »²². Les plans rapprochés, la faible profondeur de champ, l'utilisation d'un filtre Pro-Mist 1/8 et d'un objectif 32 mm créent des effets de matière, de volume, et de température qui « favorise[nt] un mode tactile de regard » où les yeux, « fonctionnant comme des organes du toucher, nous donnent parfois la sensation de pouvoir *toucher* à notre tour le film », comme l'écrit Sophie Walon à propos du « cinéma des sensations »²³. Bien que *The Other Side* soit filmé en lumière naturelle, l'éclairage y contribue également et confère à certaines scènes un aspect étrange, défamiliarisant : lorsque le couple est capté en train de faire l'amour, la lumière diminue, et leur chair s'estompe dans un clair-obscur qui préserve l'intimité des protagonistes en la feutrant tout en la renforçant auprès des spectateurs. Quand Mark cherche une veine puis pique Lisa dans la poitrine, seul son sein est éclairé d'une lumière blanche alors que leurs corps sont dans la pénombre.

Fig. 6

Beverly, dans *Vacancy*.

© Alexandra Kandy Longuet

- 17 De manière quelque peu différente, *Vacancy* encourage par moment une perception « haptique » des images et des sons, une « vision rapprochée », selon la définition qu'en donne Deleuze²⁴. Ainsi lorsque la caméra parcourt de près la peau tatouée de Mani dans un mouvement lent et continu, qui donne l'impression de l'effleurer, elle crée un espace « lisse », de proximité, opérant « de proche en proche »²⁵. Filmée de très près, Beverly semble pouvoir être palpée : deux gros plans à des instants éloignés dévoilent la cicatrice en forme de croix qu'elle a sur la jambe, d'abord gonflée, douloureuse, puis estompée, atténuée : c'est autant la blessure, que sa texture, qui est mise en valeur. L'eau est un motif du film, et avec elle la sensation que produit son contact sur la peau, ses vertus revivifiantes et apaisantes. Les mains, souvent filmées en plan rapproché ou en gros plan, constituent un autre motif²⁶ : mains de Beverly qui se frotte le visage au réveil pour le raviver, qui sort des photos d'une sacoche, qui tient une rose et remplit d'eau un vase, qui tapote sur son épaule nue pour métaphoriser l'appel du « gorille » l'incitant à se droguer (Fig. 6) ; mains de Mani qui répare un grillage et l'accroche à des barbelés autour de la maison qu'il retape, puis qui, après l'effort, enlève ses gants et s'essuie le visage avec un tissu ; mains de Vern qui fixe un fil électrique. Comme l'image, le son acquiert des propriétés tactiles. Certains sons, d'abord réels ou directs, se déréalisent et, en dévoilant leur texture, révèlent leur caractère oppressant. Vivre dans la précarité, ce n'est pas seulement voir un monde où les pièces sont sales, les murs fissurés, les miroirs ternis, les portes marquées par des empreintes de balles, c'est entendre constamment des bruits inquiétants, intrusifs, comme ceux de Nick, le gérant du motel, qui frappe brutalement à la porte pour rappeler qu'il faut changer de chambre, partir ou payer son loyer, comme le son incessant des voitures, le long des autoroutes qui bordent les motels, comme ces éclats de voix, ces disputes sans visages, mais dont la source menace de surgir dans le champ à chaque instant.
- 18 Ce qui est sans doute communiqué à travers la tactilité des images et des sons, ce sont les sensations liées à la perte d'un sentiment d'appartenance au monde, de repère, l'impression de déréalisation qui l'accompagne, et l'effort pour se réinscrire dans le monde, à l'aide de gestes et rituels simples, *normaux* : se reconnecter à la nature, prendre soin de soi et des autres, se maquiller, cuisiner... Il est d'ailleurs notable que l'une des dernières phrases de *Vacancy*, prononcée par Beverly, est que l'avenir lui semble intouchable (« *untouchable* »). Filmés essentiellement seuls dans des espaces clos (des chambres miteuses, des cafés) ou ouverts mais indéfinis, les protagonistes ont coupé les liens avec leurs proches, et ont échoué dans ces lieux sans ancrage. Comme l'écrit Bruce Bégout, le motel constitue « un espace transitif et mobile où prédomine la perte du lien avec le monde »²⁷, un espace suburbain qui « attir[e] par une sorte de mimétisme des personnes elles-mêmes décomposées, fuyantes, déliées »²⁸. La « perte du lien avec le monde » se traduit visuellement par l'isolement des protagonistes dans le cadre et la façon dont la lumière les éclaire et les déréalise parfois : dès le début du film, Beverly, fumant, apparaît légèrement surexposée, sous une lumière blanche qui lui donne un aspect fantomatique. Lorsqu'elle sort de son antre, on est, comme elle sans doute, légèrement ébloui par la lumière de l'extérieur. Plus tard, un autre plan la montre de nuit, dans sa chambre : les braises de sa cigarette éclairent son visage, l'embrasant par intermittence. Vern compare avec clairvoyance l'endroit où il habite (un motel déserté) à une « petite ville fantôme », et évoque les spectres sans doigts, coupés par la mafia, qui peupleraient ce lieu, alors que dans un plan large seule sa chambre, éclairée, ressort de la nuit. Ses propos font écho à un plan tourné dans la

chambre de Beverly dans lequel un nuage formé de volutes de fumée se métamorphose lentement. De même, dans *The Other Side*, le réveil de Mark, nu dans un endroit et un moment indiscernables, confère une forme d'onirisme, d'irréalisme à cette séquence introduisant le personnage.

Fig. 7

Vacancy.

© Alexandra Kandy Longuet

- ¹⁹ La précarité est un « mode de vie [...] fantomatique »²⁹, observe Guillaume le Blanc, ce qui peut être compris dans deux sens : fantomatique, dans la mesure où socialement, objectivement, les précaires privés de visage et de voix souffrent d'invisibilité ; fantomatique aussi dans la mesure où, subjectivement, la vie psychique, soumise à la précarité sociale et donc à la souffrance, est particulièrement sujette à une impression de déréalisation de soi, aux troubles de dépersonnalisation et autres maladies mentales. Dans *Vacancy*, des travellings tournés de nuit, des plans de bordures de routes légèrement floutés, laissant voir les insignes illuminés des motels, figurent une irréalisation, mais à un niveau collectif : ils rappellent les mythes, les fantômes, sur lesquels se sont construits les États-Unis, la culture cinématographique qui a contribué à leur formation et la *vacance* du rêve américain, la ruine d'un modèle qui prône la réinvention de l'individu tout en l'empêchant³⁰. Ces séquences les plus oniriques sont accompagnées d'une composition musicale élaborée à partir de sons directs (de routes, de trains...), retravaillés, ralentis, déformés, filtrés, et qui émerge progressivement de notes tenues. La surimpression de plusieurs plans métaphorise la coexistence de différentes représentations de l'Amérique : la nouvelle, moins glorieuse (un pays incapable d'intégrer dans son développement une partie de la population), vient se superposer à l'ancienne, l'Amérique moderne, une fantasmagorie qui persiste malgré les changements (Fig. 7).

Des documentaires à l'éthique précaire

- 20 En représentant des personnes vulnérables, précaires, voire « infâmes » dans leur intimité, *Vacancy* et *The Other Side* soulèvent les questions traditionnellement évoquées dans le champ du documentaire, relatives au respect du droit à la vie privée, aux tensions entre « droit de savoir et droit d'être à l'abri de l'humiliation, de la honte et de l'affront »³¹, au rapport d'autorité qu'il peut y avoir entre un cinéaste et ses protagonistes³². En effet, ces deux documentaires portent en eux la menace de reproduire les rapports de force à l'œuvre dans la société, de détourner la voix de personnes qui en sont « dépossédé[es] »³³ selon les mots de Guillaume le Blanc, de les figer une nouvelle fois dans un discours aliénant en leur assignant une identité négative ou privative, ou au contraire en les chargeant d'un excès de sens, d'une dimension symbolique trop riche. De plus, en engageant fortement le corps des spectateurs à travers la tactilité de leurs images et leurs sons (et qui, en un sens, les distingue du « mode observation » et du « cinéma direct »), ils posent tout particulièrement la question de la « responsabilité du cinéaste envers le public »³⁴.
- 21 Les deux films ne touchent toutefois pas leurs spectateurs de la même façon et adoptent par là une posture éthique différente. Dans son ouvrage *The Tactile Eye*, Jennifer M. Barker distingue trois manières dont « le corps humain rejoue [enact] » « la tactilité cinématique » : « haptiquement », « musculairement » et « viscéralement »³⁵. Selon cette classification, *Vacancy* se situerait du côté de l'haptique (« la tendre surface du corps »), alors que *The Other Side* plutôt du côté du viscéral (des « cavités obscures du corps, où le cœur, les poumons, les fluides qui battent, et les synapses qui fixent, reçoivent les rythmes du cinéma, y répondent et les rejouent »³⁶). Dans des séquences particulièrement crues et éprouvantes, susceptibles de déclencher des mimiques sur les visages³⁷, des actes oscillent entre violence et désespoir : Mark pique Lisa dans le sein ; il aide une strip-teaseuse, quasiment au terme de sa grossesse, à se faire un shoot d'héroïne ; un vieillard ivre renverse, sans raison, la chaise sur laquelle est tranquillement assise sa petite fille, et qui vient frapper le sol. Ces séquences d'une grande noirceur tentent sans doute de figurer ce à quoi peut, à son paroxysme, mener la précarité lorsqu'elle se lie à la drogue et à l'alcool : une détérioration de soi, un purgatoire, un abîme dont on ne peut s'échapper³⁸. Ici, la précarité confine à l'infamie. Souvent sombre, sous-exposée, l'image traduit un monde crépusculaire où se redéfinissent les notions de bien et de mal. La réception particulièrement clivée du film indique une résistance, une ulcération de certains spectateurs³⁹, renforcée par le corps du film qui nous fait pénétrer dans les entrailles (via les rapports sexuels, les injections intraveineuses, le ventre de la femme enceinte) d'un monde en perdition, moralement abject.
- 22 Bien que de telles scènes s'imprègnent dans le corps et la mémoire du spectateur, le film offre une vision de certains protagonistes bien plus complexe qu'il n'y paraît. Ainsi en est-il de Mark : s'il est raciste (Barak Obama est, pour lui, « un pauvre nègre à la con ») et homophobe, il sait porter sur lui un jugement moral : il s'avoue « criminel », veut purger sa peine, sortir de la drogue. En dévoilant Mark sous ses différentes facettes, le film sous-entend qu'il est plus que ce qui nous est montré, que ce que nous voyons et entendons de lui ne dit pas tout. De même, le vieillard ivre qui fait basculer la chaise de la petite fille sans raison, la console sincèrement ensuite ; un groupe d'amis, que l'on imagine du côté des Républicains, tiennent des propos étrangement

démocrates et féministes (pro Hilary Clinton), déclarent que « c'est au tour des femmes » d'accéder à la présidence. Comme Mark, d'autres protagonistes surprennent les spectateurs. L'éthique du film réside ainsi dans sa capacité à déjouer nos horizons d'attente, à créer un étonnement qui souligne les limites de notre pouvoir de connaître autrui. Les individus que nous voyons ne sont pas sous notre emprise en tant que spectateurs : ils nous échappent, ils nous excèdent. De plus, si Minervini rend compte d'un effondrement collectif, il distille, quand il filme les gens de West Monroe, des points lumineux, des lueurs d'espoir, par exemple à travers ce couple qui propose à Mark gîte et couverture lorsqu'il a besoin d'aide. C'est aussi l'idée de *care*⁴⁰ qui ressort entre les membres de la communauté. Mark se montre doux, affectueux et tendre avec sa grand-mère et sa mère, qu'il serre dans ses bras ; il veut « prendre soin » de Lisa qui souhaite « faire partir toutes [s]es souffrances ». Le vieil homme récite à Mark un poème plein de sollicitude d'une petite fille qui proclame prendre soin des autres. À travers sa valeur « performative »⁴¹, la voix se dote de vertus curatives. Cette « attention au mot (le *care* pour ce que l'on dit et veut dire) »⁴² est l'expression d'une éthique particulière, ancrée dans la philosophie américaine de Ralph Waldo Emerson, et baptisée « perfectionnisme » : elle comporte en son cœur, comme l'observe Sandra Laugier, l'idée de « conversion [...] pour atteindre la moralité »⁴³, de recherche de la vie bonne.

- 23 Toutefois, le tableau nuancé de l'Amérique des *Rednecks* est terni, lissé par le traitement réservé à certains protagonistes secondaires (par exemple la strip-teaseuse enceinte que l'on voit exhiber son sexe lors d'un show de *pole dance*) qui n'apparaissent que dans des scènes susceptibles de mettre mal à l'aise, par l'intimité physique, la déchéance morale ou la brutalité qu'elles affichent, ainsi que par les premières et dernières séquences du film qui représentent des scènes de beuveries, des manifestations contre Obama d'une barbarie déchaînée (avec des coups de feu martelant les oreilles), et des entraînements de paramilitaires survivalistes. Le montage du film, en formant une boucle, enferme les protagonistes principaux et uniformise ce tableau de l'Amérique. Certains spectateurs, frappés à juste titre par de telles séquences, sont ainsi conduits à trouver les personnes filmées grossières, sauvages, à les voir comme des *autres*, des êtres indignes et haïssables, bref à les rejeter et à émettre sur elles un jugement sans appel – une réaction augmentée par la manière viscérale dont le film les invite parfois à réagir et par ce qui peut apparaître comme une vacance de l'énonciateur : les protagonistes agissent sans égard pour l'objectif, pourtant tout près d'eux. Ce dispositif proche de la fiction, qui renforce l'immersion des spectateurs, peut leur donner une impression de voyeurisme, d'obscénité ou de sensationnalisme. Elle contraste cependant avec la posture morale prônée par Minervini dans ses entretiens qui s'est assuré du consentement éclairé de ses protagonistes, revendique un retrait idéologique (un souci de se garder de juger ceux et celles qu'il filme), et insiste sur les effets bénéfiques du film dans la vie de Mark et Lisa⁴⁴.
- 24 Si certains spectateurs peuvent se retrouver démunis devant *The Other Side*, il n'en est pas de même pour *Vacancy*. Le documentaire dévoile ses protagonistes avec pudeur, à demi-mots ou de façon feutrée, tout en donnant accès à leur intimité : il nous amène à saisir des éléments de leurs vies sans qu'ils soient dits ou rendus visibles. Ainsi, quelques plans de Beverly qui s'apprête, marche le long d'une route ou attend la nuit, en fumant une cigarette, font comprendre qu'elle se prostitue sans doute occasionnellement. Quelques mots sur son « *business* » conduisent à penser que Mani a dû être à la tête d'un trafic de drogues. Comme dans *The Other Side*, peu de choses sont

dites sur le passé des protagonistes : s'il ne s'agit pas de nier que la précarité relève d'une histoire, c'est le temps présent qui est mis en avant, la manière dont les protagonistes se racontent, composent avec leur existence *ici et maintenant*.

Fig. 8

Mani, dans *Vacancy*.

© Alexandra Kandy Longuet

- 25 L'éthique de *Vacancy* transparaît particulièrement dans les moments où s'exerce un regard haptique, lequel, selon Laura Marks, « tend à se mouvoir sur la surface de son objet, plutôt que de plonger dans une profondeur illusionniste »⁴⁵. Le plan où la caméra parcourt de près la peau de Mani pourrait ainsi incarner le travail du film (Fig. 8) : la caméra caresse son protagoniste, comme pour en prendre soin. Cette dimension éthique de la caresse a été mise en lumière par le philosophe Emmanuel Levinas :

la caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il *n'était pas encore*. Elle *cherche*, elle fouille ; ce n'est pas une intentionnalité de dévoilement, mais de recherche : marche à l'invisible⁴⁶. [...] Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir⁴⁷.

- 26 Si les films documentaires sont souvent définis par le savoir, la compréhension et la connaissance qu'ils apportent à une situation, comme le remarque François Niney⁴⁸, un film tel que *Vacancy* projette ses spectateurs vers un autre rapport au réel, qui est certes lié à la découverte d'un monde qui leur était invisible, mais qui n'est pas réductible à un rapport de savoir. *Vacancy* caresse ses protagonistes, dans le sens où il vise à soustraire la relation à l'autre à tout calcul, à toute finalité : il ne cherche pas à recueillir des informations particulières, à assouvir un besoin de démonstration. Il longe leur peau, leur être, sans vouloir se fixer en un point précis. Cette recherche, dont parle Levinas, s'exprime formellement à travers l'impression de collage et les

différentes directions formelles que prend le film (travellings, surimpression, floutage...). Tandis que le voyeurisme « repose sur le maintien de la distance entre le sujet voyant et le vu », « l'érotisme ferme cette distance et implique le sujet voyant dans le vu »⁴⁹, observe Laura Marks. Citant à la fois Emmanuel Levinas et Paul Davies, elle rappelle que pour les deux philosophes, l'érotique n'est « pas la possession de l'autre », mais un « plaisir dans l'altérité résistante de l'autre érotique »⁵⁰. L'érotisme de *Vacancy* intensifie la relation des spectateurs avec les protagonistes, d'autant que ces derniers s'adressent à la caméra et donc les interpellent. Il déclenche une empathie, par laquelle sont évacués les jugements qu'on aurait pu émettre à leur égard, alors même qu'ils ne sont pas présentés comme des victimes, mais bien comme des êtres ayant commis un certain nombre d'erreurs (en particulier Mani et Beverly).

- 27 L'éthique du film consiste aussi, du côté de la responsabilité de la cinéaste vis-à-vis de ses protagonistes, à faire émerger la parole de ceux et celle dont la voix est menacée, à les amener à raconter des vies à la limite du narrable, et ainsi à leur redonner une estime de soi, une confiance en eux. La difficulté pour une personne vivant dans la précarité de mettre sa vie en récit, de lui trouver une cohérence, s'incarne visuellement dans plusieurs métaphores et synecdoques : un collage que réalise Beverly avec ses photographies, l'image du box où elle stocke et entasse pêle-mêle toutes ses affaires, la juxtaposition dans un même plan d'une photographie de Mani, jeune et flamboyant sur une moto, et de son visage d'aujourd'hui, et le motif du miroir qui exprime les fêlures des protagonistes. Dans le sillage des analyses de Paul Ricœur, le Blanc souligne que la précarité sape quatre piliers des capacités qui s'ancrent dans le tissu social pour se développer, et dont l'absence « correspond à une phénoménologie de l'homme précaire »⁵¹ : le « pouvoir de dire », le « pouvoir d'agir », le « pouvoir de rassembler sa propre vie dans un récit intelligible et acceptable »⁵² et l'imputabilité. Ainsi la précarité est-elle une précarisation de la créativité :

le précaire ne peut [...] plus mettre en avant les capacités créatrices inhérentes à sa vie ordinaire. Privé de la possibilité même d'une narration de soi par la fragilisation de sa voix qu'implique la fragilisation sociale amenée par la précarité, l'homme précaire ne peut plus faire et, par conséquent, tend à ne plus pouvoir être⁵³.

- 28 La précarité ne se résorbe pas dans des critères objectifs comme le serait la pauvreté (définie comme la « condition d'une personne qui manque de ressources, de moyens matériels pour mener une vie décente »⁵⁴), puisque le sentiment éprouvé par l'individu d'être dénié dans son humanité en est une caractéristique majeure. Or, en redonnant à des personnes privées de voix, un espace pour se raconter, le cinéma leur permet de remettre en marche leur créativité. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que les deux films aient produit des effets réparateurs sur la vie de leurs protagonistes même si Longuet rappelle qu'il ne faut pas être « trop prétentieux », qu'« un film ne peut pas changer la vie des gens », seulement « participer d'une transformation intérieure »⁵⁵. Il ne faudrait pas non plus sous-estimer l'effet du « casting » : les individus ont été choisis parce que leur situation, moins urgente que pour d'autres, le permettait, et parce qu'ils avaient aussi les mots pour se raconter.
- 29 En filmant leurs protagonistes dans la durée, dans des entre-deux, *Vacancy* et *The Other Side* révèlent leur éthique, leur capacité à « persévérer dans le désir d'être et l'effort pour exister *en dépit de* »⁵⁶, comme l'écrit Paul Ricœur, même si cet effort est moins visible dans le film de Minervini, perceptible surtout chez Mark et Lisa. Dans *Vacancy*, les protagonistes deviennent de véritables héros du quotidien, et leurs rituels apparaissent comme des gestes de résistance, de lutte contre sa désagrégation. Du fait

de leur précarité, Beverly, Mani et Vern ont acquis une conscience supérieure, une réflexion sur la vie et la valeur des bons souvenirs, une sagesse basée sur l'acceptation de l'ordre des choses que n'a pas le commun des mortels (« *you play, you pay* », déclare Mani). Montrés dans une volonté de perfectionnement, de « transformation de soi »⁵⁷ (repartir de zéro, arrêter la drogue, reconstruire une maison...), qui constitue le cœur du perfectionnisme moral, tous ces protagonistes expriment leurs personnalités complexes, et existent comme des individus singuliers au-delà de leurs difficultés sociales et leur assignation identitaire.

- 30 Au terme de cette réflexion, on observe que la précarité affecte ces documentaires à différents niveaux. Avec des moyens limités, Alexandra Kandy Longuet et Roberto Minervini ont engagé leurs corps et leurs âmes, prenant des risques tant physiques, moraux qu'artistiques. Ils se sont immergés dans des milieux potentiellement dangereux pour nous montrer des individus pauvres, fragilisés par des conditions de vie qui menacent de les déposséder d'eux-mêmes, mais sans se contenter d'une rhétorique évidente qui consisterait à d'emblée les réhabiliter en les présentant comme des victimes. Au contraire, ils nous rapprochent d'eux d'abord physiquement, en misant sur les possibilités tactiles qu'offrent les images et le son, et en ce sens, le style qu'ils déploient ne peut être taxé d'esthétisme. La question éthique se pose d'autant plus fortement que leurs films exposent des individus vulnérables, en prenant le parti de montrer leur intimité, leur côté obscur, et ainsi de leur faire courir le risque d'être jugés sévèrement et rejetés par les spectateurs. Les deux films échappent toutefois à cet écueil : d'une part, à en juger par la réaction de leurs protagonistes principaux, ils peuvent se prévaloir de leur avoir donné une visibilité sociale et les moyens d'entamer leur reconstruction ; d'autre part, ils parviennent à déployer la richesse de leur personnalité et leur éthique, transformant alors ces vies précaires, parfois infâmes, en *exempla*. *Vacancy* y parvient sans doute mieux que *The Other Side*, mais tous deux invitent leurs spectateurs à considérer l'autre non plus de manière oblique, mais frontalement, en se démunissant de certains préjugés pour rouvrir et réformer leur regard. Dès lors, si l'on entrevoit, dans ces deux films, ce qui est peut-être « l'essence de la société en marche »⁵⁸, comme l'écrit Bruce Bégout, à savoir la « précarisation des liaisons sociales », il apparaît aussi que le cinéma documentaire a le pouvoir de lutter humblement contre le « provisoire », « l'esseulement et l'indifférence »⁵⁹, qui la caractérisent, en rapprochant entre elles des communautés de femmes et d'hommes.

NOTES

1. Brian WINSTON, « The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary », dans Larry GROSS, John Stuart KATZ et Jay RUBY (dir.), *Image Ethics, The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 34-36. Voir notamment l'analyse que B. Winston propose du film *Housing Problems* (1935) de Edgar Anstey et Arthur Elton : au lieu de donner du prolétariat une « représentation héroïque », Anstey les voit comme « des personnages pauvres et souffrants » et montre à travers son film la « réalité des conditions domestiques » (p. 40). Quelques années plus tard, à Philadelphie, un film documentaire réalisé

par Irving Lerner et intitulé *A Place to live* (1941) est tourné. En suivant le parcours d'un enfant, le film montre l'environnement sordide qu'il habite : son appartement insalubre et un bidonville infesté de rats.

2. Michel FOUCAULT, « La vie des hommes infâmes » (1977), dans M. FOUCAULT, *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 239.

3. *Ibid.*, p. 240.

4. Guillaume L E B L A N C, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Seuil, 2007. Les analyses de G. le Blanc ne permettent toutefois d'éclairer qu'en partie les vies précaires des protagonistes. En effet, le philosophe pense la précarité au regard du travail, si bien que les phénomènes qu'il décrit, et en particulier « le point de vue subjectif » (p. 119) du précaire sur lui-même, sa « vie psychique », sont parfois sensiblement différents de la précarité représentée dans les films étudiés qui ne font pas du travail un thème central et se situent dans un contexte culturel précis (les États-Unis).

5. *Ibid.*, p. 16.

6. Dans un article « Sortir de la précarité par le soin ? Dévoiler l'invisible ou voir le visible : une alternative philosophique » (*Critique*, Minuit, n° 756, 2010, p. 435-449), Marie GAILLE recense un certain nombre de chercheurs (philosophes et sociologues), qui ont traité de la question de l'« invisibilisation des précaires ».

7. Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2010 (2^e édition), p. 31. B. Nichols précise que le « mode observation » est aujourd'hui souvent mélangé avec d'autres modes pour produire « des documentaires plus hybrides ». C'est le cas de nos deux films qui appartiennent dans une moindre mesure au « mode performatif », celui qui insiste « sur l'aspect subjectif ou expressif du propre engagement du cinéaste avec le sujet » (p. 32).

8. Ed PINCUS, « New Possibilities in Film and the University », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 2, n° 2, 1977, p. 164-165.

9. Voir François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002 ; F. NINEY, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 42.

10. Échange par courrier électronique avec la réalisatrice, le 30 août 2020.

11. Voir dans le livret du DVD de *The Other Side* (Shellac Sud, 2016) l'entretien réalisé par Bertrand LOUTTE le 20 juin 2015.

12. Échange par courrier électronique avec la réalisatrice, le 30 août 2020.

13. Voir le livret du DVD de *The Other Side*, *op. cit.*

14. *Ibid.* Devenir « visible en tant qu'être humain » : il est intéressant d'observer que le documentariste Ed Pincus formulait une exigence similaire dès le début des années 1970. Suite à l'échec de *Panola*, il a cherché à « devenir une personne derrière la caméra » en explorant les moyens techniques de tourner seul en son synchrone et en interagissant avec les personnes qu'il filmait (Ed PINCUS, « One Person Sync-Sound: A New Approach to Cinéma Vérité », *Filmmaker's Newsletter*, 6.2, 1972).

15. Voir le livre de Zoé DRUICK, *Allan King's A Married Couple* (Toronto, University of Toronto Press, 2010), au sujet de la controverse que ce film a créée à sa sortie en 1969 sur l'introduction d'un « candid eye » dans la sphère domestique.

16. *The Other Side* est le titre d'un ouvrage de Nan GOLDIN, paru en 1993, qui réunit des images d'une série datant des années 1970, quand la photographe vivait à Boston avec un groupe de drag-queens. Si l'on retrouve dans *The Other Side* un style, une crudité et des thèmes (sexualité, drogue, usure des corps, maladie, vulnérabilité des personnes, attention portée au quotidien) propres à l'univers de N. Goldin, le film de Minervini ne comporte aucune dimension autobiographique, à la différence de la photographe, ce qui pose peut-être plus fortement la question de la légitimité du cinéaste à exposer l'intimité des gens de cette communauté.

17. Martin RUEFF, dans Judith BUTLER, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, trad. de l'anglais et préfacé par M. RUEFF, Paris, Payot, 2014, p. 25-26.
18. M. FOUCAULT, « Des espaces autres » (1967), dans M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, 1954-1988, IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994 : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (p. 758).
19. Bruce BÉGOUT, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia, 2003, p. 70.
20. G. LE BLANC, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 120.
21. Roger ODIN, « Film documentaire, lecture documentariste », dans Jean-Charles LYANT et Roger ODIN (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984, p. 263-278.
22. R. ODIN, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 59.
23. Sophie WALON, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs*, n° 10, 2013, p. 35, <http://journals.openedition.org/entrelacs/530> (dernière consultation en juillet 2021).
24. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 614-622. Pour les auteurs, « haptique » est un meilleur mot que « tactile », « puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens [la vue et le toucher], mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (p. 614).
25. Pour G. Deleuze et F. Guattari, « l'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche » (*ibid.*, p. 615).
26. Dans son livre *The Skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham et Londres, Duke University Press, 2000), Laura U. MARKS retrace une histoire des termes de « cinéma haptique » (p. 171) et exprime un désaccord avec les analyses de Deleuze qui l'utilise pour « décrire le sens du toucher », et voit dans les mains un signe du régime haptique en prenant l'exemple de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson. Laura U. Marks considère que les mains sont un peu superflues pour évoquer une perception haptique « qui contourne une telle identification et la distance avec l'image qu'elle requiert ». Selon elle, le cinéma qui accomplit un caractère haptique met l'accent sur « le grain », « les changements de mise au point », « les effets de sous- ou surexposition », et donc la matérialité des images (p. 171-172). En suivant ses idées, *Vacancy* aurait un caractère haptique beaucoup plus prononcé que *The Other Side* parce qu'il insiste sur « la présence matérielle de l'image » (p. 163), notamment à travers les surimpressions et les effets de surexposition.
27. B. BÉGOUT, *Lieu commun*, op. cit., p. 14.
28. *Ibid.*, p. 24.
29. G. LE BLANC, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 16.
30. La représentation que *Vacancy* propose des États-Unis est incontestablement marquée par certains films, en particulier ceux de Wim Wenders et de David Lynch (*Mulholland Drive*, *Lost Highway*). Il n'est sans doute pas anodin que Longuet et Minervini soient deux cinéastes européens (italien et belge) : la vision qu'ils donnent des États-Unis est informée par leur culture visuelle, cinématographique et photographique, même s'ils travaillent aussi contre une représentation iconographique figée de l'Amérique.
31. Calvin PRYLICK, « Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming », *Journal of the University Film Association*, vol. 28, n° 1, hiver 1976, p. 24.
32. Pour les questions d'éthique, voir notamment L. GROSS, J. S. KATZ et J. RUBY (dir.), *Image Ethics*, op. cit.
33. Dans *Vies ordinaires, vies précaires* (op. cit.), G. le Blanc insiste sur l'importance de restituer aux personnes précaires leurs voix. Comme il l'écrit : « Malheur au misérable qui n'est pas seulement une ombre, un fantôme qui tend à devenir toujours plus invisible, mais qui ne peut plus dire ce qui lui arrive, qui est dépossédé de la langue » (p. 19).

34. Sur la « constellation des responsabilités » qui incombent aux cinéastes, voir L. GROSS, J. S. KATZ et J. RUBY, « Introduction: a moral pause », dans L. GROSS, J. S. KATZ et J. RUBY (dir.), *Image Ethics*, op. cit., p. 6.
35. Jennifer M. BARKER, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Los Angeles, University of California Press, 2009.
36. *Ibid.*, p. 3, notre traduction.
37. Dans *The Tactile Eye*, J. M. Barker explique les réactions viscérales à un film en ces termes : « La nervosité, l'excitation, la crainte, la passion – ces choses sont ressenties profondément mais affectées et infléchies par les sensations et les comportements à la surface du corps. De plus, ces sentiments viscéraux se hissent au premier plan de notre expérience, où ils façonnent et colorent notre entière expérience corporelle, en des formes telles que le rougissement, la nausée et les expressions faciales... » (*ibid.*, p. 122-123, notre traduction).
38. Si la toxicomanie et l'alcoolisme relèvent de dimensions multifactorielles et touchent tous les milieux, plusieurs études ont montré que les personnes en situation de précarité, notamment professionnelle, étaient plus exposées à des usages, réguliers et problématiques, de drogue et d'alcool que les personnes insérées dans la société. Voir par exemple cet article de vulgarisation (« La précarité nuit gravement à la santé ») qui tire les conséquences des études de chercheurs de l'INSERM (Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale), de l'INPES (Institut National de Prévention et d'Éducation pour la Santé) et de l'OFDT (Observatoire Français des Drogues et des Toxicomanies) : <https://www.secourepopulaire.fr/la-precarite-nuit-gravement-la-sante>.
39. Voir par exemple la critique d'un blogueur : « Voyeuriste, foutraque et ennuyeux, le seul mérite de *The Other Side* est d'inventer un genre à part, qu'on pourrait appeler "misery-porn" » (critique mise en ligne en 2015, <https://www.leblogducinema.com/critique/critique-film/critique-the-other-side-80371/>). Sur le site Allociné, un autre spectateur écrit que le film est « hideux, bête et sordide » (critique mise en ligne le 14 juillet 2015, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-237174/critiques/spectateurs/star-1/>). Il est aussi intéressant de constater que certains critiques (par exemple Éric Vernay, du magazine *Première*) insistent sur l'empathie du cinéaste à l'égard de ses protagonistes alors que d'autres spectateurs (comme le blogueur cité) déplorent au contraire un manque d'empathie.
40. Comme le rappellent Sandra Laugier et Pascale Molinier, « le mot *care*, courant en anglais, est à la fois un verbe qui signifie "s'occuper de", "faire attention", "prendre soin", "se soucier de" et un substantif qui pourrait selon les contextes être rendu en français par soin, attention, sollicitude, concernement » (S. LAUGIER et P. MOLINIER, « Politiques du *care* », *Multitudes*, n° 37-38, 2009, p. 74).
41. « Performatif » dans le sens où l'entend John L. AUSTIN (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970) : « Pour qu'il y ait énonciation performative, écrit-il, il faut que cette énonciation effectue une action (ou fasse partie de cette effectuation) » (p. 84).
42. Sandra LAUGIER, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », dans S. LAUGIER (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 9.
43. *Ibid.*, p. 2.
44. Voir le livret du DVD de *The Other Side* (op. cit.). Suite au tournage, Mark et Lisa ont écrit à Roberto Minervini qu'ils étaient « clean », que le film les avait « un peu aidés » et les avait fait se « sentir vivants et importants ».
45. L. MARKS, *The Skin of the film*, op. cit., p. 162. L. Marks cite également E. Levinas dans son ouvrage (voir p. 184).
46. Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Malesherbes, Le livre de Poche, 2012 [1990], p. 288.
47. E. LEVINAS, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 2014, p. 82.

48. F. NINEY, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 15-20.
 49. L. MARKS, *The Skin of the film*, op. cit., p. 184 (notre traduction).
 50. Ibid. Paul DAVIES, « The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility », dans *Levinas, Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 268 (notre traduction).
 51. G. LE BLANC, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 80.
 52. Ibid., p. 90.
 53. Ibid., p. 250.
 54. Définition de la « pauvreté » proposée par le TLFi (Trésor de la langue française informatisée, <https://www.cnrtl.fr/definition/pauvret%C3%A9>).
 55. Échange par courrier électronique avec la réalisatrice, le 30 août 2020.
 56. Paul RICEUR, « La souffrance n'est pas la douleur », *Autrement*, n° 142, février 1994, p. 69.
 57. S. LAUGIER, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », op. cit., p. 2.
 58. B. BÉGOUT, *Lieu commun*, op. cit., p. 171-172.
 59. Ibid., p. 169.
-

RÉSUMÉS

Cet article analyse les enjeux esthétiques et éthiques d'une représentation de la précarité à travers l'exemple de deux documentaires tournés aux États-Unis, *Vacancy* (2018) d'Alexandra Kandy Longuet et *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini. Malgré leurs différences formelles, ces films recourent à un dispositif de réalisation assez similaire : tout en restant en retrait, les cinéastes se tiennent au plus près de ceux et celles qu'ils filment, cultivent une intimité très forte avec leurs protagonistes et un style qui amènent leurs spectateurs et spectatrices à éprouver physiquement la précarité, à ressentir l'expérience d'une existence précaire. Si le projet de représenter des laissés-pour-compte est louable parce qu'il répond à la nécessité maintes fois évoquée de rendre visibles et audibles des visages et des voix socialement invisibles et étouffées, quelles sont les difficultés éthiques de tels films et comment y font-ils face ? Nous verrons que la précarité, dans ses différentes dimensions, est une notion particulièrement féconde en ce qu'elle permet non seulement de qualifier la vie des principaux protagonistes mais encore d'éclairer ce qui se joue dans le travail du film, tant du côté de la réalisation que de celui de la réception.

This paper analyzes the aesthetic and ethical issues raised by documentaries about people living in poverty and insecurity through the example of two films shot in the United States: *Vacancy* (2018) by Alexandra Kandy Longuet and *The Other Side* (2015) by Roberto Minervini. Despite their formal differences, these films share similar approaches to documentation: while cultivating intimacy with their subjects, the filmmakers remain behind the camera and conceal their interactions with the protagonists. Moreover, they find a style that allows their viewers to experience the sensations of the precarious lives of their protagonists by using the tactile possibilities of the film. Films like those of Longuet and Minervini seek to render visible people that the processes and conditions of poverty relentlessly erase. This project is laudable, but what ethical problems are raised by such aesthetic approaches, and how do these documentaries face them? I will show that precariousness is a productive framing concept in that it is a fundamental characteristic of the life of the films' subjects, as well as marking the production and reception of the two works.

INDEX

Keywords : documentary, film, ethics, cinema of sensations, motels, United-States

Mots-clés : documentaire, film, éthique, cinéma des sensations, motel, États-Unis

AUTEUR

JULIETTE GOURSAT

Juliette Goursat est agrégée de lettres modernes, docteure de l'EHESS en Études cinématographiques et chercheure associée à l'IRCAV (Paris III). Spécialisée dans le documentaire, elle a notamment publié l'ouvrage *Mises en « je » : autobiographie et film documentaire* (Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, réimpression 2018).