

# INTRODUCTION

Delphine LETORT et Erich FISBACH

En tant que produit de la culture de masse, le cinéma garantit la visibilité des prises de position des réalisateurs ou des acteurs qui s'engagent à travers la pratique de leur art. Si certains créateurs ont su tirer profit des conditions de diffusion attachées au cinéma, leur permettant d'avoir un accès privilégié à des espaces de publicisation pour développer des réseaux de mobilisation, d'autres s'efforcent d'éviter la labellisation militante qui pourrait estampiller leur œuvre. Le film militant a pour vocation d'interpeller le spectateur, de le faire réagir et de l'encourager à agir ; il contribue à créer une culture de l'engagement dont cet ouvrage envisage les différentes formes. Alors que des célébrités prennent la parole pour affirmer leur voix de citoyen dans l'espace public, nombreux sont les artistes qui utilisent leur talent derrière ou devant la caméra pour favoriser une prise de conscience à l'égard d'événements dont ils interrogent les causes et les conséquences<sup>1</sup>.

L'engagement au cinéma se traduit par des œuvres filmiques conçues à des fins politiques ; elles visent à produire un changement politique en montrant les conséquences sociales d'une loi inique, elles souhaitent faire reconnaître l'existence d'une minorité dont les droits sont spoliés, elles interrogent l'ordre économique et social du monde qu'elles voudraient modifier. Les films engagés sont indissociables d'une action militante qu'ils participent souvent à définir ou à soutenir. Les objectifs d'expression et d'information prévalent fréquemment sur la forme des films, pensée en fonction d'objectifs à atteindre ; le documentaire demeure le lieu privilégié de l'engagement, une perspective sur le réel qui se traduit en termes

---

1. ROUSSEL V., *Art vs War, Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses Universitaires de Sciences Po, 2011.

filmiques (des choix esthétiques et narratifs spécifiques) selon le théoricien du genre Bill Nichols<sup>2</sup>.

La culture de l'engagement au cinéma est protéiforme : elle désigne non seulement l'implication d'un réalisateur et de son équipe (techniciens, acteurs) dans un projet, mais elle s'inscrit également dans l'espace de la diégèse par les discours des personnes filmées comme par les choix narratifs adoptés<sup>3</sup>. Que l'action décrive un mouvement collectif ou qu'elle suive le parcours d'un individu animé par le désir de changement, le film engagé est un outil militant dont s'emparent les minorités et les collectifs pour faire entendre une voix contestataire. Traiter certains sujets à l'écran (la grève, les inégalités sociales, les histoires des minorités, les violences policières) implique une prise de position politique de la part des partenaires impliqués dans la réalisation, travail d'équipe qui entraîne souvent un engagement collectif dans des projets qui débordent l'écran. Les films engagés suscitent ainsi une activité parallèle à la réalisation : discussions publiques dans les festivals, maintien de sites internet... prolongent l'activité filmique dans l'espace public.

Les articles réunis dans ce volume font ressortir les points communs d'un engagement par et pour le cinéma. Nombreux sont les réalisateurs qui consacrent temps et argent personnel à la réalisation d'un projet filmique qui donne sens à une vie ; l'histoire intime des cinéastes détermine fréquemment leur désir d'engagement citoyen dans une société injuste qu'ils souhaitent réformer. L'engagement est en effet lié au parcours de chacun comme le démontre assez fréquemment la parole autobiographique qui se manifeste dans les films. Paradoxalement, l'engagement au cinéma est l'objet d'une histoire de tournage qui éloigne généralement les équipes de réalisation de l'espace confiné des studios, pour investiguer une réalité dont il est urgent de capter des images : porter la caméra sur certains lieux s'accompagne parfois d'une prise de risque ; filmer les témoins avant qu'ils disparaissent pour conserver le passé revient à faire œuvre d'historien.

Faire un film engagé implique une prise de position de la part de l'équipe de réalisation, soumise à la propagande du pouvoir ou déterminée à mener la résistance contre ce pouvoir. L'action de filmer s'appuie sur un engagement collectif qui distingue le cinéma de la littérature, où l'écrivain affirme une voix solitaire même s'il y risque sa vie. Le film est le lieu du contrat passé entre réalisateur et spectateur,

2. NICHOLS B., *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 2001, p. 38. Voir également FOURNIER G. et LETORT D., « Introduction », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XII-n° 1 | 2014. <<http://lisa.revues.org/5570>>, consulté le 25 janvier 2015.

3. MARIETTE A., « Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du "cinéma social" au cinéma comme lieu de mobilisations collectives », *Politix*, 2011/1, (n° 93), p. 47-68.

un espace public où est scellé le contrat politique ou social qui rassemble réalisateur et acteurs autour d'une même cause. Dans certaines circonstances historiques extrêmes (guerre, dictature, occupation...), l'engagement constitue une véritable prise de risque; les événements terroristes récents, ayant causé la mort des caricaturistes du journal satirique *Charlie Hebdo*, confirment que l'œuvre engagée est indissociable de son auteur. L'engagement est l'accomplissement d'une action qui met en valeur le sujet agissant; en d'autres termes, le cinéma ne peut pas être le lieu d'un engagement passif tel que l'avait revendiqué Leni Riefenstahl, arguant qu'elle ne faisait pas de différences entre les défilés nazis qu'elle suivait sous tous les angles et une corbeille de fruits qu'elle aurait peinte dans une nature morte<sup>4</sup>.

Cet ouvrage se divise en trois parties: la première s'intéresse à l'engagement citoyen auquel participent des réalisateurs utilisant leur film pour soutenir des actions collectives, pour souligner la responsabilité individuelle de chaque individu devant l'autre<sup>5</sup>. Christel Taillibert retrace l'histoire des festivals français qu'elle envisage comme lieu d'engagement; souvent organisés à l'initiative de petits collectifs associatifs, les festivals permettent la rencontre et favorisent le débat autour des films sélectionnés pour diffusion. Ces festivals privilégient des projets thématiques et s'inscrivent dans une tradition politique de gauche identifiée par Martin O'Shaughnessy et Graeme Haynes dans leur ouvrage *Cinéma et engagement*. Les auteurs expliquent qu'un « cinéma engagé a toujours dû se demander comment identifier, atteindre et mettre en mouvement un public<sup>6</sup> »; les festivals créent cet espace de discussion citoyen. Juliette Goursat envisage le développement d'une nouvelle plateforme numérique (Web 2.0) comme le prolongement de cette expérience collective; *Hollow* est un documentaire interactif (également appelé webdocumentaire) élaboré par Elaine McMillion Sheldon; la réalisatrice envisage la plateforme de *Hollow* comme un projet communautaire participatif visant à tisser du lien social dans le comté de McDowell en Virginie-Occidentale, région minière en crise où la population décroît. Goursat analyse l'impact sociologique de *Hollow* sur la communauté locale impliquée dans le projet, évoquant les différents types d'engagement suscités par cette initiative documentaire. Isabelle Vanderschelden redéfinit l'engagement citoyen à travers trois réalisateurs français: Bertrand Tavernier (*Les double-peine: histoires de vies brisées*, 2001), Tony Gatlif (*Indignados*, 2008) et Augustin Legrand (*Les Enfants de Don Quichotte – Acte 1*) filment dans l'urgence pour réagir à une situation qui les interpelle et sur laquelle

4. MÜLLER R., *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* (DVD, 2003).

5. O'SHAUGHNESSY M. et HAYNES G., *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

6. *Idem*, p. 18.

ils souhaitent agir. Le tournage de ces films entraîne les réalisateurs dans des actions solidaires qu'ils soutiennent en filmant les actions militantes ; ces artistes politiques utilisent leur art pour susciter le débat autour de questions sociales pressantes. Delphine Letort retrace la genèse de deux documentaires américains qui traduisent un engagement comparable de la part des réalisatrices, physiquement engagées aux côtés des ouvriers dont elles veulent relayer les combats : *Harlan County, USA* (Barbara Kopple, 1976) et *I Am Somebody* (Madeline Anderson, 1969) s'attachent respectivement à décrire la lutte au quotidien des mineurs du Kentucky et des infirmières de l'hôpital de Charleston en Caroline du Nord, révélant les barrières de classe et de race à l'origine de discriminations structurelles. Benaouda Lebdaï explore également ces notions à travers le cinéma qui prend pour objet l'Afrique du Sud, société ségréguée culturellement et politiquement même après la fin de l'apartheid. La réalité sociale de l'apartheid fut dénoncée par des œuvres littéraires, adaptées dans des films qui expriment l'engagement des équipes de tournage contraintes de tourner en dehors du sol sud-africain soumis à un pouvoir répressif exigeant le contrôle absolu des images produites dans ce pays. *Dust* (Marion Hansel, 1985), *A Dry White Season* (Euzhan Palcy, 1989), *Disgrace* (Steve Jacobs, 2008) et *Tsotsi* (Gavin Hood, 2006) sont adaptés de romans dont le succès international permit d'attirer les financements nécessaires à la réalisation ; ces films attestent d'une solidarité internationale avec le peuple opprimé, exprimée par des réalisateurs soucieux de faire découvrir la situation décrite par des romanciers subversifs. Les questions de race et de classe perdurent malgré la fin de l'apartheid comme le démontre *Tsotsi* ; Lebdaï évoque ainsi le pouvoir de la fiction cinématographique à produire un discours politiquement engagé.

Le deuxième chapitre consacré plus spécifiquement aux films dont l'engagement se définit par apport à l'Histoire nationale souligne le pouvoir de la fiction à modeler le récit historiographique : au discours dominant analysé par Roselyne Mogin-Martin dans l'étude d'un film de propagande franquiste s'oppose le cinéma antifranquiste présenté par Pascale Thibaudeau. Mogin-Martin décrypte les mécanismes du film de propagande à travers *Raza* (1942), saga familiale réalisée par José Luis Saénz de Heredia, entièrement acquis au projet politique présenté par Franco. Le récit de la famille Churrucó s'inscrit dans le contexte d'une histoire nationale, illustrant le poids des événements sur différentes générations. Les portraits esquissés au sein d'une famille divisée par les alliances politiques individuelles mettent en exergue des traits de caractère et des valeurs idéologiques. Le film de propagande joue sur l'émotion inspirée par des personnages que le cinéma élève au niveau de modèle. Les générations actuelles ne connaissent peut-être pas *Raza* car l'Espagne contemporaine lui préfère les résistants que le cinéma

tend à mythifier depuis le début des années 2000. Thibaudeau retrace comment l'image des « maquis » a changé au cinéma : s'ils furent identifiés aux vaincus dans le cinéma de propagande visant à effacer leur souvenir de la mémoire collective, leur histoire forge le récit des combattants dont on célèbre désormais le courage. Le cinéma contemporain décrit l'engagement antifranquiste avec admiration au risque de quelques simplifications contre lesquelles Thibaudeau s'efforce de mettre en garde le spectateur. Michèle Arrué évoque à son tour le rôle du cinéma dans la reconstitution d'un pan de l'histoire longtemps occulté au Chili : le retour à la démocratie, après plus d'une décennie de dictature (1973-1989), s'est accompagné d'un déni des faits. Nombreux sont les documentaires qui, depuis le début des années 2000, fouillent dans les zones d'ombre de cette histoire dans l'espoir de faire reconnaître le statut des victimes de ce régime. Arrué propose une analyse détaillée des procédés filmiques de *Carne de Perro* (Fernando Guzzoni, 2012), film de fiction qui traduit visuellement le déni de l'histoire en se focalisant sur la figure fuyante d'un ancien tortionnaire. Le passé hante le présent de l'homme comme celui d'une société confrontée à l'anamnèse, retour du refoulé que la fiction permet de figurer. L'article d'Erich Fisbach s'intéresse à l'histoire du cinéma bolivien et à deux films phares qui ont participé à définir l'identité d'un cinéma national révolutionnaire : le court-métrage *Revolución* (Jorges Sanjinés, 1963) fait l'apologie de la révolution en montrant la misère et l'exploitation dont souffre le peuple bolivien tandis que *Le Courage du peuple* (Jorges Sanjinés, 1971) retrace les affrontements sanglants qui ont eu lieu entre manifestants et militaires, s'inspirant d'événements historiques majeurs dans l'histoire bolivienne. Sanjinés porte une attention particulière à la figure de l'Indien, membre d'une communauté sacrifiée dont il revendique la reconnaissance officielle. L'engagement révolutionnaire du cinéma bolivien repose en partie sur cette figure, symbole d'un peuple indigène pour lequel Sanjinés et le groupe qu'il a co-fondé (*Ukamau*) s'engagent. Joaquín Manzi interroge la relation entre art et politique dans le dernier article de ce chapitre, consacré au cinéma argentin que l'auteur envisage dans le cadre du contexte de production local. Osvaldo Getino et Fernando Solanas ont modelé un cinéma politique en s'appuyant sur l'action du groupe qu'ils ont fondé, *Cine liberación*. Leurs films revisitent l'histoire nationale et témoignent de réalités censurées et réprimées ; Manzi envisage l'héritage de ce cinéma, qui a émergé à la fin des années 1960 (*La hora de los hornos*, Fernando Solanas, 1968), sur le cinéma de protestation contemporain. Celui-ci s'inspire d'un mode de fonctionnement initié par Solanas, forgeant des alliances avec des collectifs visant à promouvoir l'indépendance des modes de production.

Le dernier chapitre met en relief le témoignage comme mode d'engagement. La prise de parole face à la caméra change la nature du discours : la parole intime devient déclaration publique lorsqu'elle est relayée par le film. Les trois documentaires envisagés dans ce chapitre illustrent différents types de mise en scène de la parole testimoniale. Zachary Baqué souligne l'ambiguïté de la parole des vétérans dans le cadre de deux documentaires sur la guerre du Viêt-Nam. Refusant la logique du cinéma direct qui prévaut au cours des années 1960, *Interviews with My Lai Veterans* (Joseph Strick, 1970) et *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972) mettent en scène les témoignages à la première personne des soldats qui acceptent de se dévoiler face à un public filmé pour les uns, face à la seule caméra du réalisateur pour les autres. À travers une analyse qui porte sur la manière dont est traitée la parole du vétéran, source d'information qui participe à l'écriture d'une histoire orale, Baqué explique que la voix du témoin est intégrée à une stratégie politique et filmique : l'apparente indifférence des soldats résulterait du processus de déshumanisation des soldats que dénoncent les réalisateurs. Antoine Fraile signe un article engagé dans cet ouvrage, s'efforçant de donner une valeur historique aux témoignages enregistrés par les documentaristes qui, en Espagne et en France, souhaitent archiver la mémoire des « vaincus » du régime franquiste. À travers un minutieux recueil de témoignages, les documentaristes exercent un travail d'historien se donnant pour mission de redonner une place à l'histoire des exilés qu'une loi espagnole votée en 2007 n'a pas complètement réhabilitée. L'auteur confronte les articles de cette loi aux œuvres documentaires qui la contestent. Dans l'article suivant, Xavier Lachazette s'interroge sur *Vanishing Cornwall* (Kits Browning, 1971), documentaire adapté d'un ouvrage écrit par la romancière britannique Daphne du Maurier et réalisé par son fils. Contrairement aux films mentionnés plus haut, l'écrivaine s'intéresse non à la parole de l'autre, mais à l'histoire et aux paysages de la Cornouailles. Le film décrit moins son engagement que son attachement pour la terre où elle a trouvé refuge et décidé de s'isoler, invitant le spectateur à se joindre à une communion avec la nature par l'imaginaire. Cet ouvrage se termine sur une contribution d'Amélie Ravaut qui retrace la carrière du réalisateur italien Marco Bellocchio, dont les œuvres mettent en scène la dimension aliénante et oppressante des normes sociales. En filmant les internés de l'hôpital psychiatrique dans *Fous à délier* (1975), Bellocchio participe au combat antipsychiatrique et conteste le pouvoir d'une science dont l'autorité commença à être contestée dans les années soixante. La carrière du réalisateur décrit un engagement sans compromis, à l'origine de diverses controverses cinématographiques et éthiques.

## Bibliographie

- FOURNIER G. et LETORT D., « Introduction », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XII-n° 1 | 2014. <<http://lisa.revues.org/5570>>, consulté le 25 janvier 2015.
- NICHOLS B., *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 2001.
- MARIETTE A., « Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du “cinéma social” au cinéma comme lieu de mobilisations collectives », *Politix*, 2011/1, n° 93, p. 47-68.
- ROUSSEL V., *Art vs War, Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses Universitaires de Sciences Po, 2011.
- O'SHAUGHNESSY M. et HAYNES G., *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005.