Février 1848 : Quand les classes s'aimaient d'amour .

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

No. 307.—Vol. XII.] FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MARCH 11, 1848. [SIXPENCE

FRANCE A REPUBLIC.

EVENTS of late have crowded on each other with such rapidity, and all rife with consequences of such importance to the whole of Europe that it is impossible, in the space of one article to state even the general bearings of the

No one who has not studied attentively the history of the last ten years can conceive the utter loathing and contempt which was felt for the system of Louis Philippe, which he had taken pains with himself to have corruption calculated on the noblest and most exalted spirits; it was this overwhelming and whole-consuming evil which arose like the natural convulsion, which put for the atmosphere when it is becoming dangerous; there is the sense of thunder and the dread flash of public indignation; but the danger of the tempest is as nothing compared with the terror, dismay of an all-surrounding pestilence.

We have very slowly drawn on the chain of the Bastille Law. It was fortunate when they were nearly exhausted, but eventually they dropped under command. If any one could sum up the faults of Louis, the sum of them all, the name of which all the female has run the world, it would not have all been if they were like those vices of the market streets, any whose vicious advocacy brings a false Law, producing laid's but manners as I suppose. But it has played as bad tricks as a lie; for it will trample the world to-morrow. Both branches have been tried, and both have brought themselves to ruin. The [illegible] hardly is hardly lost a day, raised to the throne by choice and [illegible], it has no other principle to appeal to. Its dependence is perfectly logical; the power that raised it has looked it to the dust. The steps by which Louis Philippe re-mounted the throne and descended from it were the Barricades of Paris.

His was an error not one that no statesman could have committed. A form of government — a chimera may be worked by astute politicians, a wealth and chatters to pierce the system thus, meaning to do, dark the abyss at our young feet that of the age. Most of the acts of Louis Philippe were in open defiance of the written law; his policy was opposed by the elected Legislature; but the base of the supreme executive was the support, and, being small, had been supported by the influence of wealth and office. In such a case, to make a simplicity for a power is fatal. That principle has been made, and this is the result. No earthly power can long keep a permanent standing on its apex; its tendency is ever to destruction, and the slightest accident suffices to produce what Mirabeau called its [illegible] prostrate.

What a rebuke to the calculations of despotism, that relies on the physical means of chastisement as a deterrent to the commission of wrong, have these late events given! What are armies and fleets, when the armies themselves share the feelings of the people from whom they are taken! The instruments break in the hand; or they turn, "like an ill-handled knife, back against the master." To attempt a desperate attack, without absolute certainty of the power that is to effect it, is mere destruction.

The Republic is established and recognised; but it is surrounded with difficulties and dangers; some from without are not, perhaps, the greatest. There is, no doubt, a deep under-current of Communism — the ever-increasing progeny that may produce a war of classes. The first efforts of the Government are to give employment to those distressed operatives. It is its first measure.

The Republic having been established, the great question now arises, what will be its foreign policy? It cannot be disputed that, though the late declaration of Lamartine, and the warlike love and patriotic manifesto of Louis Girardet in the Press, assert the true features of peace, yet the chances of war are immense. All the traditions of the old Republic are warlike; the people are "jealous of honour, sudden and quick in quarrel," and the bubble reputation

L'image fraternelle
(Entretien avec Jacques Rancière)

Cahiers : *Si nous prenons deux films,* Milestones *et* Numéro deux, *il nous semble qu'il y a dans le premier une dimension généalogique qui manque complètement dans le second. On pourrait dire que* Milestones *se situe dans une histoire des* « genres » *(cinéma américain) et que* Numéro deux *se situe dans une histoire des* « formes » *(cinéma européen). Le résultat, c'est que* Milestones, *mais peut-être le cinéma américain en général, est moins coupé de l'histoire des U.S.A. que le nôtre, qu'en un sens, il est plus « matérialiste ».*

Ce qui est frappant dans le cinéma américain, ce sont les personnages : ils ne sont jamais pris dans des discours déjà dits, ils sont libres de leur accrochage à des pratiques, des gestes, des comportements. Ils sont porteurs de gestes et non d'idées, de comportements et non d'idéal politique. Et cela ne les empêche pas de se rapporter à une représentation globale, idéologique et mythique de l'Amérique.
Ils sont les enfants d'un grand discours idéologique qui est celui de la libre entreprise, discours que chacun, pris un à un, n'a pas à reprendre entièrement à son compte (parce qu'il va de soi).

J. Ranclère : De fait, je crois qu'on peut partir de là pour se demander ce que peut être, là-bas et ici, un film *de* ou *sur* la gauche révolutionnaire. Kramer et Douglas peuvent faire parler directement la gauche, rendre sensibles la formation d'un camp, les transformations d'une forme et d'un idéal militants, parce qu'ils ont derrière eux une certaine tradition généalogique du cinéma américain. Tandis que notre tradition filmique, profondément amnésique, vit sur des codes et des typologies, quitte à jouer régulièrement de ce léger déplacement qui permet, tous les six mois, de saluer un *ton nouveau* dans notre cinéma, le cinéma américain a constamment joué, représenté la *légende* de la formation du code, le système des gestes, des déplacements, des échanges qui aboutissent à ce qu'une communauté se reconnaisse comme telle en reconnaissant sa loi.
Derrière le parcours qui va d'une sortie de prison à un accouchement délibérément symbolique, on peut, si l'on veut, reconnaître la fiction du type *Rivière sans retour,* où l'on voit au premier plan l'ancien prisonnier qui abat un arbre pour construire sa maison et où l'on a, au terme d'une série d'épreuves, la ville, la loi et la morale américaines. Bien sûr cette tradition généalogique ne présente rien de plus que le discours sur soi de la société américaine et le matérialisme que nous admirions naguère, rien de plus que la force matérielle d'une idéologie nationale, sa capacité à poser des personnages et à organiser des fictions. Reste que s'est défini ainsi un certain type d'ancrage des idées dans des corps, qui autorise certains renversements ou la position d'autres questions.

Notre cinéma, en revanche, reproduit un trait fondamental de notre culture politique, cette indifférence à la généalogie qui rejette la mise en fiction de l'histoire dans l'ordre de la commémoration. Je suis frappé par la concordance entre les termes des débats dans lesquels se meut notre culture politique et les modes de fiction à l'œuvre dans notre cinéma. En gros, celui-ci fonctionne sur une extrême codification des conditions, des personnages et des lieux sociaux, et en même temps sur la petite différence, l'effet de réel appliqué sur le code, qui est en même temps supplément de rêve apporté au réel : petits employés qui sortent de leur bureau pour se mettre à rêver, ouvriers qui conquièrent la légèreté des émois sentimentaux naguère réservés à la rêveuse bourgeoisie, personnages qui échappent à leur rôle social et dont l'errance est suivie par une caméra rendue soudain mobile, dont la parole semble enfin trouver la justesse du quotidien.

Ce supplément d'âme apporté à la typologie sociale, c'est un peu la photo de famille où toujours un joyeux cousin se déguise ou fait des grimaces pour que l'image *ne fasse pas* photo de famille, et il se réalise en gros sous la forme d'un partage entre un cinéma commercial lourd qui nous donne à voir les déchirements secrets de la bourgeoisie (cadres, médecins, P.M.E., etc.) et un cinéma commercial léger — rôle dévolu au jeune cinéma — qui sort l'ouvrier de l'usine ou de la lutte, trop codées, pour suivre ses chagrins d'amour (*Lily, aime-moi*) ou ses boulimies sexuelles (Faraldo).

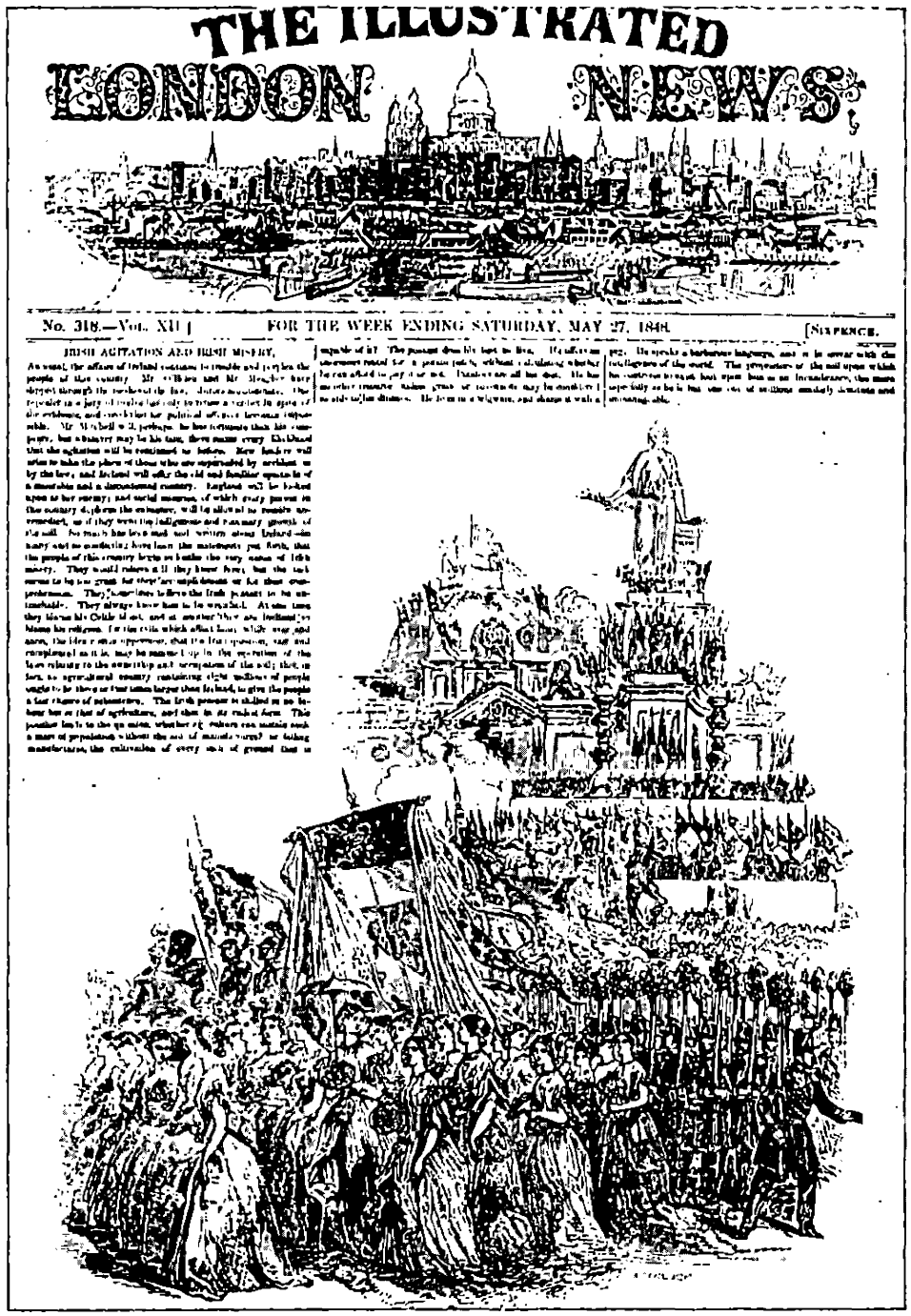
Ce jeu entre l'observance du code et un décodage lui-même parfaitement codé, je le retrouve dans des débats du genre « Marx ou rêve » ; on retrouve d'un côté le discours d'appareil, de l'autre la fraîcheur du réel, le désir, le rêve, la force productive/militante transformée en errance d'ouvriers flippés et de militants paumés. Beaucoup de ceux qui prétendent aujourd'hui subvertir le discours des appareils font-ils autre chose qu'égrener à nouveau le très plat discours de ce supplément de réel qui est supplément de rêve ? La *doxa* gauchiste se trouve ici étroitement dépendante des modes de la fiction commerciale, prise dans le fétichisme, l'illusion de spontanéité produite par les nouveaux appareils à archiver (caméra-magnétophone).

Savoir en revanche comment se forme concrètement un idéal militant, comment les gestes d'un corps se convertissent de la soumission à la résistance, comment peut se former et se transmettre une culture de la révolte — y compris dans son légendaire, — ce sont des questions absentes de notre fiction et recouvertes, dans notre espace théorique, par les stéréotypes de la « vie ». On est toujours dans l'ordre de la mythologie, non du légendaire, de l'effet de réel sur le code, non de sa généalogie. La longue répression exercée par la culture d'en haut a méticuleusement détruit, remplacé les formes de culture et de mémoire d'en bas, produisant cette culture amnésique qui autorise les *commémorations* (la Commune, la chanson des Canuts, les souffrances et les exploits passés du peuple...) mais non une réflexion théorique ou une mise en fiction du pouvoir et de la révolte dans leur invention matérielle.

Si l'on voit un film comme *Section spéciale*, on se rend compte que la figuration théorique glucksmanienne (le pouvoir et la plèbe) est toute dépendante de ce mode de fiction traditionnel dans notre cinéma : d'un côté le pouvoir, les appareils, les ministères, les gens d'en haut, l'univers feutré des antichambres, et puis en bas les braves types ou les bons prolos communistes de Costa-Gavras, avec leur joie de vivre et leur poids d'humanité travailleuse.

Sur la représentation du pouvoir, on peut trouver plus significatif encore l'enthousiasme de July dans *Libération* pour *Cadavres exquis*. July ne semble pas soupçonner que cette figuration du pouvoir sous la forme de conspirateurs occultes, de coups de téléphone lointains, de micros dissimulés, de voitures mystérieuses qui sortent de la cour de villas aux hauts murs et déboîtent soudain pour écraser les enquêteurs trop curieux ait quelque chose à voir avec la grande conspiration internationale avec laquelle se mesure le reporter Tintin ; ni s'émouvoir de ce que cette figuration serve à incarner l'honnêteté plébéienne dans la figure du bon commissaire de police qui s'en tient aux méthodes plébéiennes traditionnelles de l'intimidation et de la perquisition, et préfigure la police socialiste de demain.

Pour en revenir au point de départ, *Milestones* peut faire parler la gauche américaine, lui faire raconter son histoire parce qu'il se situe à l'intérieur d'une culture où il est naturel de se représenter dans le récit d'un voyage. Cela veut dire aussi qu'il ne se pose pas la question de ce « représenter » et c'est un peu gênant (leurrant) quand même d'être devant ces personnages qui sont à la fois donnés comme réels, s'interrogeant les uns les autres pour la caméra, et organisés dans une fiction d'espérance. A l'inverse, Godard refuse à la gauche la possibilité de raconter toute histoire. Il démonte radicalement tous les mensonges de la figuration de gauche et cela veut dire aussi qu'il barre toute réflexion sur l'histoire militante, en renvoyant d'emblée le discours militant à son mensonge, à sa complicité avec tous les modes de la fiction du pouvoir et du capital. Pédagogie décisive mais un peu suspecte en un sens : elle a l'air de se poser en propédeutique, de poser les questions : comment opèrent un son, une image, etc., pour nous apprendre à voir, et par suite à lutter. Mais elle opère plutôt en réalité comme fin de partie, oiseau de Minerve qui se lève quand l'aventure est finie. Voir le discours du vieux militant, extraordinaire condensation de tous les récits d'aventure kominterniens (Valtin en particulier), dit d'une voix qui condense aussi toutes les voix de vieux prolétaires communistes que nous avons pu entendre, mais aussi pur discours de la mort : on peut représenter un idéal militant, un enchaînement de sons qui font code et mémoire militants, parce que c'est une « chose du passé ».



THE ILLUSTRATED LONDON NEWS.

No. 318.—Vol. XII] FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MAY 27, 1848. [SIXPENCE.

IRISH AGITATION AND IRISH MISERY.

Mai 1848 : La bourgeoisie veut célébrer avec les prolétaires la fête de la Concorde. C'est que déjà la Concorde n'existe plus. Les prolétaires boudent la fête. D'où le trop-plein de l'image pour cacher un manque, d'où aussi les jeunes filles en fleurs...

En un sens la pédagogie de Godard, en interdisant tout « droit aux histoires », ne risque-t-elle pas de proposer une réponse pacifiste à la violence des images de la bourgeoisie ? Mais aussi est-ce que ce discours trop parfait n'est pas lui-même un peu truqué, un peu violent, en excès (de désespoir) sur ses propres principes ?

Cahiers : *Qu'est-ce que tu entends précisément par le « discours sur soi d'une société » ? Et peut-on voir comment ce discours sur soi se soumet la pratique cinématographique et à quelles fins ?*

J. Rancière : Plutôt que de « discours sur soi », il vaudrait mieux parler de *fiction dominante* : j'entends simplement par là le mode privilégié de représentation par lequel l'image du consensus social se trouve proposée aux membres d'une formation sociale, dans lequel ils sont appelés à s'identifier. Elle fonctionne comme réserve d'images et opérateur d'histoires pour les différents modes de figuration (pictural, romanesque, cinématographique, etc.). L'amnésie dont je parlais me semble renvoyer aux particularités de notre fiction dominante. La fiction dominante américaine, la fiction « naissance de la nation », peut représenter les codes comme le résultat d'une histoire, rejouer sous diverses figures les contradictions de cette histoire (Blancs-Indiens, Nord/Sud, loi/hors-la-loi, etc.). Mais les particularités de notre histoire ont rendu une telle fiction impossible ici comme représentation de la concorde sociale : impossible de vouloir unir les regards dans la fiction « voilà d'où nous venons » sans buter sur Juin 1848 ou la Commune, images de la lutte des classes malaisées à représenter, en fonction même du destin de cette lutte, de sa relative stabilisation, depuis la Troisième République et selon un développement très inégal, comme facteur d'équilibre conflictuel.

Si la bourgeoisie avait entièrement annihilé ou domestiqué la résistance ouvrière, elle pourrait peut-être proposer des images positives de Versailles, faire sauter en l'air les communards avec autant d'allégresse qu'en mettent les plus distingués fabricants de westerns à faire sauter en l'air les Indiens. Le type de compromis idéologique (l'école pour tous) puis politique (les différentes formes de l'Union sacrée et de la politique contractuelle) qu'elle a cherché à assurer avec la classe ouvrière depuis la fin du dernier siècle l'empêche de produire de telles images et même de proposer des images *historiques* positives de la réconciliation. Aussi le pouvoir ne se donne-t-il guère chez nous à aimer sous la forme de la loi, dans une fiction « voilà d'où l'on vient » ; il se donne plus discrètement à accepter/oublier dans une fiction du type « on est comme ça », une représentation en tableau de la diversité sociale, où le policier par exemple est moins le représentant de la loi qu'un voyeur qui parcourt le tableau des types sociaux en même temps qu'un élément de la typologie.

Dans cette fiction que notre cinéma n'a pas inventée mais qu'il a redoublée des prestiges de son effet de réel spécifique, la lutte des classes n'est ni représentée ni supprimée, elle est taxinomisée. Il me semble que Marx a assez génialement pressenti la formation de ce mode de fiction dans son acharnement contre les *Mystères de Paris*. Car ce qui se met en place là, ce n'est pas seulement le premier grand mode de figuration démocratique, susceptible de fournir une image de la société immédiatement lisible pour toutes les classes (et en particulier pour les ouvriers qui commencent à bénéficier des avantages de la loi Guizot sur l'instruction primaire). C'est aussi une structure de fiction dont le cinéma assumera l'héritage, en prenant au feuilleton la fonction de figuration dominante. C'est ce que j'appellerai la fiction voyeuriste-unanimiste, fiction qui étale le spectacle de la diversité sociale et particulièrement celle de ses bas-fonds, marges, etc., sous le double regard d'un voyeur qui se trouve aussi bien en haut qu'en bas, et d'un réformateur qui reconnaît les plaies sociales et invente les remèdes.

Ce regard voyeuriste/unanimiste qui prend son origine à droite, dans le regard curieux du jeune lion littéraire, amateur de « physiologies », et du philanthrope soucieux de suturer les plaies sociales, Marx saisit le moment où, en se faisant *écriture d'amour*, il se transforme en doxa politique de gauche : unanimisme politico-fictionnel qui se forme à travers la « Montagne » de la II[e] République, la grande légende des exilés du 2 Décembre et la grande réconciliation nationale jouée dans les années 1880

et qui fait sentir aujourd'hui encore son poids, tant dans les déclarations électorales d'amour universel de Mitterrand que dans l'infinie tendresse avec laquelle l'anti-électoraliste Truffaut filme l'enfance malheureuse, de Thiers ou d'ailleurs. Quoi qu'en ait Truffaut, c'est bien Mitterrand qui est le médecin des plaies qu'il exhibe.

Si ce mode de fiction a pu devenir dominant mais aussi dominant comme culture *de gauche*, cela tient d'une part à l'écrasement (Juin 1848, Commune) ou au laminage (14-18) de la *gauche ouvrière* mais aussi à la relative faiblesse des fictions du pouvoir bourgeois chez nous. D'une part, le film, par son coût, est entièrement sous la dépendance du capital ; d'autre part, le pouvoir a institué le monopole de la télévision. Mais ils ne jouent guère de ce monopole (ainsi les images du pouvoir à la télé sont-elles le plus souvent insignifiantes, simple prétexte ou illustration pour la voix). La droite qui tient le pouvoir politique n'a pas pu définir une politique positive des images, surmonter sa méfiance à l'égard de l'effet de réel cinématographique. Elle a petit à petit abandonné le contrôle de la seule fiction nationale représentable — la fiction unanimiste — à la gauche.

Prendre des images en direct, monter des images, faire la fresque du peuple, ces fonctions sont devenues de manière dominante des fonctions « de gauche ». L'émerveillement devant le réel, le voyage à travers la diversité sociale, les types un peu déplacés par rapport à eux-mêmes, les clochards, les filles de joie ou les petits employés mélancoliques, la belle équipe ou la bohème de l'entre-deux-guerres, les ouvriers-*bof*, les loulous ou les marginaux d'aujourd'hui, tout ce petit monde qui image notre fraternité nationale, c'est la gauche qui en a géré le capital, fabriquant son hégémonie culturelle à l'intérieur et comme une pièce de l'hégémonie politique bourgeoise. Dans l'équilibre/lutte des classes, la force qui gère la lutte des classes du côté ouvrier tend à être aussi la force qui gère la fiction nationale.

Si le cinéma a acquis dans ce compromis historique culturel un rôle privilégié, en même temps qu'il est devenu la figuration dominante de notre temps, c'est évidemment que le voyeurisme de son principe et l'unanimisme de ses effets sont si naturels, tellement inhérents à son existence, que nul n'est plus obligé d'y prêter attention (du moins jusqu'à ce que Godard mette les pieds dans le plat). La caméra vient à point nommé pour débarrasser de ses redondances l'écriture d'amour, et ce pour une simple raison : la caméra est elle-même amour : voir la tendresse qui suinte de notre cinéma.

Le cinéma est l'art qui a toujours disponible un supplément de réel ou de rêve. Le plus souvent ce supplément se fait simplement de l'image au son. Il a fallu le parlant pour que puisse se constituer un cinéma unanimiste comme pièce maîtresse de la nouvelle culture de gauche, elle-même rendue possible après 1930 par la progressive reconversion nationale du P.C.). Ou bien de l'image à l'image, comme dans *Le juge et l'assassin*, où la luxuriance du paysage unit la fiction gauchiste (l'errance du marginal dans la nouvelle Icarie ardéchoise) à l'hagiographie révisionniste (décadence des vieilles classes dirigeantes, contradiction dépassée de la bureaucratie inhumaine et de l'anarchisme fou, fière chanson de la femme du peuple qui unit la grève calme et responsable à la légende de la Commune). La force de Godard et son importance à l'heure où l'unanimisme prend de nouveaux prestiges (sur les dépouilles de Mai), elle est dans sa critique de l'effet de supplément.

Cahiers : *Mais à ce propos, n'y a-t-il pas une lourde responsabilité des appareils politiques et syndicaux, appareils de mémorisation, d'archivage, mais aussi d'oubli, de refoulement (en France : le P.C.F.) dans cette hagiographisation/perte de légende ? Tout à l'heure, tu as dit, en une phrase, quelque chose qu'on a essayé de dire dans un article des* Cahiers *sur* Section Spéciale : *l'histoire du grand appareil, des Ministères feutrés, et du sujet qui se fait incarcérer, qui se fait assujettir. Pourquoi est-ce ce mode de représentation du pouvoir qui structure tout le cinéma de gauche ? De quelle tradition il s'agit là ?*

J. Rancière : Là encore il me semble que Marx a mis le doigt sur quelque chose d'important quand il critique l'*Histoire d'un crime* de Hugo : une conspiration, quelque

chose qui arrive à la société d'en haut ou du dehors, c'est nécessairement ainsi qu'apparaît le coup d'Etat bonapartiste pour le représentant de la Montagne, cette gauche nouvelle qui revendique le pouvoir au nom du peuple après avoir tiré sur lui en 1848, et aussi qui va étouffer la mémoire ouvrière (celle des combattants de Juin) sous la commémoration des martyrs de la République.

Autant dire que la responsabilité de la gauche nous renvoie bien plus loin que la naissance ou la dégénérescence du P.C.F. et qu'il s'agit de tout autre chose que d'une lacune ou même du poids inéluctable de l'appareil sur la spontanéité de l'archive populaire. La grande tradition politique de gauche, que l'on rapporte paresseusement à 93 et au jacobinisme, elle se forme en fait chez ces Montagnards de la II[e] République qui ont deux fois tué les combattants de Juin : par les armes d'abord, et en leur prenant ensuite leur place de victimes. L'une des premières fois où les proscrits du 2 Décembre vinrent affirmer leur légitimité en commémorant l'enterrement d'un ouvrier mort en exil, il se trouva un provocateur, l'ouvrier-poète Joseph Déjacque, pour venir leur rappeler qu'ils avaient tiré en Juin sur celui qu'ils enterraient ce jour-là. Les provocateurs de ce genre sont morts dans la misère ou la folie, et la grande tradition de gauche a pu régler le jeu de ses commémorations.

La pâleur des images que la gauche peut produire a donc une double cause. D'une part la droite lui laisse volontiers le soin des commémorations (voir le 8 Mai), lui laisse les images de l'histoire nationale révolutionnaire, mais en les affectant du caractère du déjà-vu (des soldats de l'An II aux défilés du Front Populaire), photographies jaunies, images soupçonnées par avance de stéréotypie, que la gauche ne peut produire qu'au prix de les racheter par le commentaire. D'autre part l'histoire de gauche (sauf aux brefs moments où a tenté de se constituer une gauche ouvrière politique en rupture avec la tradition « montagnarde ») a une fonction très précise : elle doit légitimer la demande de pouvoir de la gauche par une histoire de ces exploits et de ces souffrances populaires dont la gauche est l'héritière ou la guérisseuse. Pour masquer la part prise par la gauche à la répression violente de la rue ou à la répression douce des formes de culture ou de mémoire populaire, elle ne peut guère représenter la contradiction que comme l'opposition de la vie et de la pulsion de mort conspiratrice. Dans cette fiction/commémoration, le corps et la voix d'en bas ne pourront jamais rien représenter que l'amour plébéien de la vie, la souffrance des temps du mauvais gouvernement, la demande du bon gouvernement.

A l'opposé du légendaire de la révolte (élément d'une culture autonome, chant rapporté à sa voix, rêve ou mémoire réinvestis dans une pratique), l'hagiographie du peuple inscrira en gestes, voix et regards du peuple, la demande de pouvoir de ses représentants. On peut voir dans le final du film de Tavernier une remarquable condensation de ces signes hagiographiques : banderole d'usine en grève, évocatrice de mouvement ouvrier responsable, tête haute et buste fier de la femme du peuple qui a repris, face aux uniformes du pouvoir, le parti de ses frères, voix qui chante la Commune et les lilas, tableau noir de la rhétorique de gauche qui marque les chiffres comparatifs des victimes du maniaque et de celles du capital. Pas un de ces signes qui ne flatte le spectateur de gauche ou gauchiste du plaisir de se reconnaître du bon côté.

D'où les questions que je me pose concernant l'usage de la notion de mémoire populaire. Les *Cahiers* l'ont mise en avant dans la critique du cinéma rétro, comme mémoire de la résistance contre le couple rétro/soumission. Il a aussi fonctionné un peu comme recours au vécu propre de la révolte contre les stéréotypes militants. Mais si on ne réfléchit pas sur les contradictions de cette notion, est-ce qu'on ne risque pas de perdre de vue la forêt révisionniste derrière l'arbre du rétro (aisément récupéré comme signe de la décadence des anciennes forces dirigeantes et de la folie du mauvais gouvernement) ? et est-ce qu'on ne risque pas de retomber dans la béatitude unanimiste, de n'apporter qu'un supplément d'âme aux commémorations de la gauche électorale ? Dans les lettres reçues par Moati à propos du *Pain noir*, j'ai été frappé par la façon dont cette « mémoire du peuple » qui n'avait pas d'intention apologétique était spontanément reconnue par des gens du genre délégué C.G.T., qui y reconnaissaient non point *leur* mémoire mais l'histoire abstraite de leur classe. De même je n'ai pas vu

Juin 1848 . Insurgé prisonnier. Bête sauvage ou gamin frondeur ? La bourgeoisie ne sait déjà plus comment le représenter. Ce vaincu, ni anéanti, ni réconcilié, devra sortir du cadre pour que la bonne conscience puisse imager son grand amour pour le peuple. La jeune fille en fleurs ne remplace plus le prolétaire, elle s'identifie à lui.

Le juge et l'assassin, de Bertrand Tavernier.

le film de Bertolucci, mais j'ai été un peu terrorisé par les déclarations d'amour au grand Parti Communiste dont s'accompagne dans ses propos l'exaltation de la mémoire populaire.

La mémoire populaire, c'est quelque chose qui unit la demande gauchiste de substitut au code à la demande de gauche de supplément au code. Retrouver la mémoire, il faut savoir ce qu'on veut dire par là. D'un côté la mémoire de la lutte se perd ou se gagne dans le temps de la lutte et c'est affaire de politique présente. Mais quand la culture d'en bas a été l'objet non d'un simple enfouissement mais d'un double processus de destruction et de réinscription, inutile de prétendre retrouver *la* mémoire populaire, on risque de ne faire qu'illustrer la dernière réinscription. On n'a jamais que des lambeaux de l'histoire d'en bas ou de son légendaire avec lesquels il faut produire quelque chose de nouveau. Le problème n'est pas de restitution mais de production ; parce que le problème n'est pas d'unir, mais de diviser. Si le passé nous intéresse aux « Révoltes logiques », c'est dans sa division.

D'une part il nous semble nécessaire d'apporter les éléments d'un savoir réel sur toutes ces questions où se tient le bavardage arrogant de l'inculture de notre doxa politique ; par exemple : qu'est-ce qu'un pouvoir ouvrier, comment la faculté oppressive lui vient-elle ; comment des ouvriers peuvent-ils s'éprendre d'un code politique (communiste ou autre), comment opère en bas la soumission, etc. ? Mais il ne s'agit pas seulement de donner des matériaux aux politiques et aux théoriciens. Il s'agit d'opérer une division de leur discours. Nous ne voulons pas restituer les voix d'en bas mais faire entendre leur division, mettre en scène leur « théorique » dans sa provocation actuelle. Car le problème qui se pose aujourd'hui est de produire les éléments d'une nouvelle culture et l'image doit y avoir un rôle décisif.

Pour les émissions Sartre — dont nous n'avions pas la maîtrise — nous aurions eu sans doute cette pratique : faire jouer la provocation réciproque du passé et du présent. Mais sans doute la forme discours/illustration n'aurait-elle pas permis d'aller très loin. Il fallait pouvoir se sortir du double piège du témoignage et du commentaire et c'est une question qui oblige à poser à nouveau le problème de la fiction.

Comment diviser ce qui a pour fonction spontanée d'unir : la mémoire, le cinéma ? Comment représenter la division ? Ces questions sont urgentes face à l'accélération vertigineuse de la constitution d'une culture officielle « de gauche », à tout ce qui vient s'y accrocher selon la logique du supplément. Le cinéma italien récent nous avertit assez par la soudaine convergence de toutes les fictions vers la demande de pouvoir du P.C.I. : des images de la décadence et de l'anarchie du pouvoir (*Salo*) à la vanité du gauchisme petit-bourgeois (*Allonsanfan*), de la mémoire retrouvée du peuple (*Novecento*) à l'apologie de la saine police populaire (*Cadavres exquis*). Le film de Rosi est fascinant parce qu'il n'est pas *une* fiction du compromis historique mais ce compromis à l'état de fiction. La doxa politique marxiste qui informait naguère les films de Rosi (l'enquête qui remonte des faits aux rapports de domination sociale) vient se réduire à la ténuité d'une fiction toute littéraire et apolitique du pouvoir. Mais la fiction conspiration/enquête vient à son tour délivrer sa politique spontanée : positivation politique immédiate du bon enquêteur, appel de l'appareil pourri à l'Etat sain doté d'une police populaire, et des masses manipulées aux masses bien dirigées. La production de la fiction est *immédiatement* doxa politique. On retrouve l'histoire d'un crime comme pure fiction de la demande de pouvoir.

Ce programme commun de la fiction, cette culture officielle de gauche, nous avons toutes chances de les voir envahir notre espace culturel d'ici à 1978. Déjà Mitterrand consacre dans *Le Monde* les écrivains officiels du futur règne. Et nous pouvons pressentir ce qu'il y aura de débandade côté gauchistes à voir l'enthousiasme avec lequel *Libération* accueille chaque manifestation du nouvel unanimisme culturel de gauche, son affection pour les nouveaux héros du social-fascisme, l'ouvrier Potapov (*La Prime*) ou l'inspecteur Rogas (*Cadavres exquis*).

Cahiers : *Mais comment se fait-il que le pouvoir (en Europe) se soumette si facilement ce media qu'est le cinéma ? Historiquement, on sait que c'est d'abord l'armée qui l'a utilisé. On se souvient des bandes d'actualités d'avant-guerre où le cinéma était un moyen de donner la preuve du rayonnement national à l'étranger (dans les colonies). A l'inverse des autres arts, le cinéma est très facilement réquisitionné par le pouvoir. Aujourd'hui, par exemple, on a vu la télévision demander à tous les Français téléspectateurs d'envoyer leurs films de famille, leur production d'amateurs, afin de les monter et de les diffuser, de les coder, alors que justement ces images-là avaient été prises hors code. Tout se passant comme si, en plus du monopole des archives officielles, le pouvoir voulait aussi avoir celui des images amateur.*

J. Rancière : Je ne crois pas que le cinéma soit réquisitionné par le pouvoir, « à l'inverse des autres arts ». Il l'est différemment. Godard n'est pas devenu une institution officielle de la République comme Boulez ou Vasarely. Là où l'art a perdu toute fonction de figuration sociale, le pouvoir peut l'officialiser comme élément de rayonnement culturel sans d'ailleurs exiger des artistes aucune compromission. La réquisition du cinéma a évidemment un tout autre sens puisqu'il est l'art figuratif par excellence, que chacun en est plus ou moins consommateur ou producteur. Le cinéma est le plus court chemin entre l'archive du pouvoir et les formes de reconnaissance de chaque individu. Il est normal que le pouvoir veuille glaner quelque chose dans le délire voyeuriste qui marque notre culture présente (frénésie du direct, du documentaire, de l'ethnologique, etc.). Il n'y a pas actuellement un recoin de notre espace social où ne viennent se placer un regard, une caméra, un magnétophone, à la recherche d'une plus-value sur l'effet de réel. Le pouvoir en veut sa part. Mais c'est aussi qu'il en manque terriblement. Notre pouvoir prend peu d'images et joue peu sur les images. Même à l'intérieur du monopole étatique des images (la télé) le partage joue : c'est en général la gauche qui fictionne, et tout particulièrement sur l'histoire.

Les tenants du pouvoir politique ne cherchent guère à donner *leur* image des masses et de leurs luttes par exemple. Ils travaillent plutôt dans l'insignifiance de l'image. Les images du discours du pouvoir à la télé, à travers divers genres, semblent toutes obéir à une loi qui est d'annulation bien plus que de production de sens. Il y a d'abord ces images du pouvoir qui ne le renvoient qu'à son double (les visites des chefs d'Etat) ; il y a les émissions de Michel Droit où tout est dans la voix qui commente des images le plus souvent insignifiantes. Encore cette voix fait-elle effet politique réactionnaire moins par sa pensée que par sa non-pensée. (Foucault s'insurgeait naguère contre la thèse spontanée de gauche : *le pouvoir est bête*. Malgré tout je crois que l'effet d'abêtissement produit par notre télé ne provient pas de l'intelligence mais de la bêtise de ses maîtres d'œuvre) ; il y a les émissions du type « Dossiers de l'écran » où des images souvent nulles, marquées du signe du déjà-vu et affectées en plus de la fonction de prétexte, introduisent à un spectacle de voix discordantes qui représentent l'équilibre conflictuel de notre société et dont on a par avance entendu tout ce qu'elles ont à dire. On ajoute donc du déjà-dit à du déjà-vu. Ou bien l'image sert seulement à rapprocher la voix du pouvoir, ou bien elle assure par son insignifiance le pouvoir de la voix qui commente, ou encore elle renvoie les voix discordantes à la vanité de leur déjà-dit et au spectacle de leur complicité.

Spontanément notre pouvoir n'admet l'image que comme support et prétexte de la voix. Il l'annule ou lui fait annuler les autres voix. Il préfère *commander* des images (celles de la fiction de gauche ou celles des particuliers). Cette demande est en un sens un signe de faiblesse, ou plutôt elle le serait s'il ne lui était pas répondu. Ce n'est pas précisément le cas. Cela s'inscrit dans un problème plus large. Nous avons un pouvoir qui occupe plus qu'il ne produit (à la télé ou ailleurs). Il est toujours à la recherche de suppléments, d'images, d'imagination, que la gauche et les gauchistes lui apportent concurremment. Et cela pose le problème : quand on n'est pas un parti, et qu'on ne veut supplémenter ni le giscardisme ni la gauche, comment garder, utiliser ses expériences, ses images, son imagination ?

Cahiers : *Il est vrai que le cinéma français est complètement a-généalogique. Mais en même temps, quand le cinéma sert directement la politique, que ce soit le cinéma militant, chez nous, ou le cinéma officiel des pays socialistes, il possède toujours une fonction de* commémoration, *comme s'il fallait remettre en scène, ré-affirmer quelque chose de déjà acquis, de déjà jugé (c'était vrai du cinéma soviétique comme c'est vrai aujourd'hui du cinéma chinois). Ce qui nous pose une double question. Est-ce que c'est inévitable quand on fait du cinéma politique (militant ou de propagande, officiel ou pas) ? Et, d'autre part, est-ce qu'il n'y a pas là quelque chose qui tient à la spécificité du cinéma en tant que media ?*

Par ailleurs, tu as vu Darboy, *qu'en penses-tu ? Est-ce que le cinéma militant peut, selon toi, jouer un rôle positif dans la constitution d'une mémoire, dans une* re-généalogisation (!) *du cinéma ?*

J. Rancière : Je ne crois pas que le cinéma possède plus qu'un autre mode de figuration cet aspect de réaffirmation d'un déjà jugé. Les leurres du « réel » sont en un sens plus constitutifs de sa fonction politique diffuse que sa propriété de répétition. Si on laisse de côté tous ces films « de gauche » qui ne sont politiques que par la spontanéité de la fiction (le cinéma politique/commercial dont la gauche italienne a fourni le meilleur exemple), on peut dire qu'il y a deux grandes sortes de cinéma politique : celui qui milite au service d'un pouvoir politique, pour illustrer ses mots d'ordre, établir sa légende, et plus généralement assurer son hégémonie. C'est le cas du cinéma soviétique qui peut bien sûr aussi inspirer la pratique cinématographique de groupes militants qui n'ont pas le pouvoir mais qui se pensent déjà comme appareils d'Etat à venir.

Et puis il y a le cinéma militant du type *Un simple exemple*, celui qui cherche à faire politique par son effet propre, par sa participation à une dynamique de l'accumulation, de la représentation, de l'échange des expériences. Son titre explicite bien le problème qu'il pose : que veut dire *exemple ?* En un premier sens c'est l'illustration d'une théorie. Ainsi le film est encadré au tableau noir par les deux morceaux d'une citation du *Manifeste communiste* sur la « révolte » des forces productives contre les rapports de production et la catastrophe inexorable du capitalisme. Dans les termes de Godard, l'*ailleurs* d'une citation énigmatique qui a bien besoin qu'on lui donne un peu de corps et l'*ici* d'une de ces innombrables luttes de la restructuration industrielle qui a bien besoin de la preuve qu'elle n'est pas un de ces soubresauts classiques qui précèdent les liquidations définitives d'entreprises, qu'elle est une petite vie dans la grande roue de la révolution. Est-ce que cette citation n'est pas un moyen facile de donner le signe + : théorie de Marx + luttes ouvrières = révolution à venir ?

Cahiers : *C'est-à-dire que pour eux, c'était une chose assez simple. Ça n'a pas été très pensé au niveau de la liaison de production de l'un à l'autre. Ce qu'il fallait surtout pour eux, c'était marquer que ça se passait en période de crise, que c'était un moment de la crise. Et le seul moyen qu'on a trouvé, c'est cette phrase avec des images qui sont en fait des images de 68. Ce n'était pas plus ambitieux que ça ; on ne l'a pas pensé en tant que projet ; et peut-être qu'effectivement, en retour, ça questionne.*

J. Rancière : Oui, mais on est alors renvoyé à l'autre sens du mot « exemple » et à la fonction politique qu'il supporte : celle du « c'est possible ». La question du film, c'est à ce niveau celle de sa politique spontanée, qui est la nôtre, celle du gauchisme d'après-Mai qui vit de luttes exemplaires, de moments privilégiés où des ouvriers ont inventé du nouveau, pris du pouvoir. Ces moments, ces inventions, des exemples, on les reproduit, on les amplifie, on va les montrer à ceux qui seraient susceptibles d'en faire autant. On met des luttes en images pour provoquer d'autres luttes, mais est-ce qu'on n'évacue pas le problème du saut qualitatif, est-ce qu'on ne dissimule pas l'enterrement dans l'exemple ? Et puis la nécessité de l'exemple oblige à effacer des aspects importants de la constitution d'un pouvoir de lutte. Le personnage principal du film, il ne vient pas du monde ouvrier, mais de Vincennes, de la contestation étudiante, de Mai 68. A ce moment-là il ne s'agit plus seulement de la constitution d'un pouvoir de lutte exem-

plaire mais du parcours de la tribu gauchiste, de la constitution d'un certain camp. Et cet aspect se trouve escamoté. Ce qui vient faire signification, c'est la rondeur et la jovialité du personnage qui lui confèrent un poids d'ouvriérisme, d'enracinement de classe.

Le film révèle assez bien un autre élément trouble de notre doxa politique : le rapport aux appareils politico-syndicaux. D'un côté, l'exemplarité de l'unanimité à représenter exige que l'on gomme certaines contradictions, notamment certaines tensions à l'intérieur même de l'usine avec la C.G.T. D'autre part, il fonctionne sur l'opposition gauchiste spontanée entre l'illusion électorale de la gauche et les *vraies luttes* que mènent à la base les ouvriers, sans se demander (mais là encore ce n'est pas le film mais toute notre doxa qui est responsable) s'il n'y a pas complémentarité de ce « vrai » et de cette « illusion ». D'où cette séquence un peu bizarre du film où l'on rigole sur les colleurs d'affiches. On a l'impression qu'elle est là un peu en contrepoids, parce que les auteurs du film sont gênés de devoir remercier l'U.L. C.G.T. Mais à côté il y a le vrai problème qui reste intact : qu'est-ce que cette « vraie » lutte ? Est-ce que c'est une lutte syndicale avec un petit supplément d'âme ? Est-ce que c'est autre chose ? Est-ce qu'à travers la circulation de ses images va se constituer un camp ou son illusion ?

L'autre problème pour moi est celui de la caméra. Dans une lutte ordinaire, la caméra n'a pas l'habitude de se trouver là, prête à filmer chaque geste, chaque réunion. Sa présence trop naturelle comme le poids « ouvrier » du principal personnage escamote un peu l'ailleurs présent dans cette lutte. Ce n'est pas un regard qui filme l'exemplarité d'une lutte ouvrière. Les images sont prises d'un certain lieu qui est aussi celui d'où vient le principal acteur de la lutte. Je suis d'accord pour dire que la caméra militante n'a pas à se perdre dans des problèmes de méta-langage, à se culpabiliser sur son statut, son droit à être là, etc. Malgré tout, l'exemplarité oblige à masquer des problèmes qui font partie de la constitution de ce camp que le cinéma militant doit aider à former.

Cahiers : *Il nous semble que ce qui légitime actuellement le cinéma militant, c'est le fait qu'il diffuse les films dans des entreprises en grève, dans des endroits où il n'y a pas de cinéma, où il y a donc un monopole de la représentation de la lutte (comme la C.G.T. en 1968 passait* La vache et le prisonnier *chez Renault). Mais par rapport à un public plus large, public de cinéma, de télé, public de gauchistes tout aussi bien, on ne sait pas très bien quel type de demande il existe quant à la représentation ouvrière... On a plutôt le sentiment d'une division du travail : le cinéma militant montre les luttes, la télé les désamorce, quelqu'un comme Godard réfléchit sur* « comment s'image une lutte » *et le cinéma commercial* (Lily aime-moi, etc.) *met en scène une image ludique, démobilisatrice du prolo. Comme si chacun gérait à sa manière le corps ouvrier.*

J. Rancière : Pour moi, le gros problème est celui des ghettos qui s'opèrent au niveau de la diffusion. Par exemple, pour l'ouvrier supposé révolutionnaire, celui qui est à l'usine ou dans la grève, on fera des films militants qui montrent des luttes ouvrières, et puis pour l'ouvrier supposé petit-bourgeois qui va au cinéma le samedi soir, il y aura des films montrant des ouvriers un peu ahuris, un peu rigolards, avec la tête de Rufus par exemple, des ouvriers qui s'en fichent un peu de la lutte des classes. Or l'hégémonie culturelle bourgeoise passe en grande partie par une ségrégation des genres qui est en même temps une ségrégation des publics : films commerciaux lourds pour les masses, films commerciaux légers pour la petite bourgeoisie intellectuelle, films militants pour les militants. D'où un double danger. On s'inscrit dans la ségrégation bourgeoise, on habite son ghetto, mais aussi on fait semblant de croire qu'on s'adresse à un autre public que le sien : comme la presse gauchiste, les films militants n'ont-ils pas tendance à justifier les raccourcis de leur pédagogie par l'affirmation qu'ils ne s'adressent pas aux intellectuels, alors que ceux-ci en sont encore les principaux consommateurs.

La parole et l'image gauchiste ne prennent-elles pas alibi de ce que les masses n'entendent pas certaines fioritures pour confirmer le simplisme des intellectuels ? L'important, ce serait d'arriver à prendre des chemins en diagonale, d'arriver à faire pour chaque ghetto des films qui brisent son genre, qui provoquent et déplacent la perception de son public propre. Fansten dit là-dessus des choses très intéressantes dans son interview des *Cahiers*. Mais évidemment le destin de son entreprise laisse rêveur.

Cahiers : *Tu as vu* Ici et ailleurs. *Que penses-tu de la manière dont est posée la question comment* servir *une cause (ou comment* être utile *à une cause — ce qui est peut-être très différent) ? Et aussi comment se servir d'une cause politique pour amener (et pour animer) une réflexion sur le cinéma ?*

J. Rancière : Etre utile à une cause, je ne sais pas. Il a déjà le mérite d'être nuisible à pas mal de « bonnes » causes. C'est sans doute le seul film contemporain de notre situation politique, qui arrive à temps pour interroger la culture du programme commun. Je pense au plan de cette Libanaise trop belle à laquelle le metteur en scène fait redresser la tête pour qu'elle puisse mieux jouer le rôle de la militante palestinienne heureuse de donner un fils à la révolution. Il y en a, je crois, l'exact pendant dans ce plan final de *Le juge et l'assassin*, où une actrice également trop belle tient la tête trop haute pour chanter une Commune trop parfumée de lilas. Godard remplit une fonction aujourd'hui décisive qui est de provoquer et *diviser*. Mais je crois que s'il peut être utile, c'est plutôt à des gens qu'à des causes. Reste à savoir lesquels. Pour *Ici et ailleurs*, c'est sans doute à nous plus qu'aux Palestiniens. Quelle utilité ?

Cela peut être simplement un service du type : nous aider à ne pas mourir idiots. Ce peut être davantage, le principe d'une vigilance nouvelle. Reste cet aspect qui me semble problématique, ce que j'appelais tout à l'heure son pacifisme. Godard nous dit : c'est honteux de *prendre* des images, honteux de leur adjoindre un son qui les rend menteuses, honteux de raconter des histoires, honteux de répéter le viol quotidien de la représentation au pouvoir. C'est vrai, mais ce n'est pas tout le vrai. Il faut aussi produire des images et des histoires, il faut diviser mais il faut aussi d'une certaine manière unir. On ne peut en rester à une position de culpabilisation, un peu semblable, même si elle renvoie à une pratique infiniment plus intelligente, à celle de ces discours politiques postgauchistes qui culpabilisent toute action politique parce qu'elle pose nécessairement un pouvoir qui nécessairement opprime, etc.

Si on ne veut pas rester désarmés, il faut bien poser des pouvoirs, produire des images et des fictions qui seront toujours un peu suspectes. Il faut diviser (l'ici et l'ailleurs) mais aussi produire (donc condenser encore d'une certaine façon l'ici et l'ailleurs). L'heure est à la dialectique : comment diviser, qui unir et sur quoi ? Par exemple, je ne reprocherais pas à *La Cecilia* de prendre des libertés par rapport à l'interrogation de Godard mais je lui reprocherais peut-être d'unir trop facilement sur une idée (l'anarchie beau rêve : images portées par la chanson anarchiste) pour diviser ensuite trop facilement sur la même idée (clôture du rêve extérieur à la *vraie* lutte des classes) : il faudrait, d'une façon ou d'une autre, laisser percevoir que cette vraie lutte a aussi sa clôture et ses faillites (l'*Union sacrée*, par exemple).

Il faut accepter la provocation de Godard et pourtant trouver les moyens d'aller au-delà. Car derrière l'apparence d'un retour au positif (voilà ce que disaient ces combattants palestiniens dont nous avons couvert la voix de notre *Internationale* braillarde ; il faut apprendre à regarder, à écouter, etc.), il y a un aristocratisme un peu suicidaire.