

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

***Monsieur M, 1968, une mise en
question du documentaire historique ?***

Iris Mattrat

Sous la direction d'Evelyne Cohen

Professeure d'histoire et anthropologie culturelle du XX^e siècle – École
nationale supérieure des Sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Je tiens à remercier Isabelle Berteletti et Laurent Cibien d'avoir été à ma disposition pour répondre à mes questions concernant Monsieur M, 1968 tout au long de ma recherche. Je remercie également Marc Perrin pour ses explications relatives à son travail.

Je remercie le département Arts et Loisirs de la Bibliothèque municipale de Lyon pour avoir discuté avec moi du sujet.

Je remercie enfin ma directrice, Evelyne Cohen, pour ses conseils et ses encouragements.

Résumé : Le cinéma documentaire profite d'une attention moindre que les films de fiction. Le documentaire historique est souvent apparu comme le parent pauvre des études historiques. Il présente le risque de plonger dans la fiction ou de n'être qu'une illustration. Monsieur M, 1968 est un film documentaire paru en septembre 2011. Il a retenu l'attention des historiens en raison de son utilisation des archives audiovisuelles. Le documentaire pose la question de la représentation du temps historique et de ses modalités. Cette étude porte autant sur les mécanismes mis en œuvre par les documentaristes que sur la réception du film. La distance instaurée entre les deux axes interroge la notion même de « documentaire historique ».

Descripteurs : 1968, archives, Isabelle Berteletti, cinéma, cartographie, Laurent Cibien, écriture de l'histoire, écriture personnelle, film documentaire, Lardux Films, Montreuil, Monsieur M, 1968, situationnisme, télévision.

Abstract: The documentary film draws less attention than the fiction film. The historic documentary is frequently seen as the poor relation of historical studies. It runs the risk of fiction. Monsieur M, 1968 came out in September 2011. This documentary held historians' attention for its archives utilisation. Monsieur M, 1968 raises the issue of time representation and its means. This study focuses on the documentary mechanisms and on the film reception. The purpose is to examine the distance between these two reflections and to critic the notion of "historical documentary"

Keywords: 1968, archives, Isabelle Berteletti, cartography, Laurent Cibien, Documentary film, film, historical documentary, Lardux Films, Monsieur M, 1968, Montreuil, television, personal writing, Situationism, writing history

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| SIGLES ET ABRÉVIATIONS..... | 9 |
| INTRODUCTION..... | 10 |
| PREMIÈRE PARTIE : L'ÉVÈNEMENT QUI N'A PAS LIEU | 14 |
| 1- L'horizon 1968 | 14 |
| A- <i>1968 un sujet d'études historiques</i> | <i>14</i> |
| B- <i>Représenter mai 1968.....</i> | <i>19</i> |
| C- <i>L'attente de l'image</i> | <i>24</i> |
| 2- L'absence à l'écran | 30 |
| A- <i>Les images d'archives</i> | <i>30</i> |
| B- <i>Les images de mai 1968.....</i> | <i>34</i> |
| 3- La fragmentation des narrations | 37 |
| A- <i>Documentaire et fiction</i> | <i>38</i> |
| B- <i>Mise en récit</i> | <i>40</i> |
| DEUXIÈME PARTIE : ÉCRITS ET IMAGES : LA QUESTION DE L'INTERMÉDIALITÉ..... | 47 |
| 1- La question de l'intermédialité | 48 |
| A- <i>Problématiques et théories de l'intermédialité</i> | <i>48</i> |
| 2- Un film fondé sur un écrit..... | 51 |
| A- <i>Les écrits à l'écran.....</i> | <i>51</i> |
| B- <i>Les liens du carnet aux images</i> | <i>53</i> |
| C- <i>La voix de Monsieur M.....</i> | <i>54</i> |
| 3- L'écrit, moteur de la production cinématographique ?..... | 57 |
| A- <i>Le carnet producteur</i> | <i>57</i> |
| B- <i>La production à partir de l'écrit</i> | <i>58</i> |
| C- <i>Synopsis.....</i> | <i>60</i> |
| TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE ORGANISÉ : DE LA THÉMATIQUE AU PRINCIPE ESTHÉTIQUE ?..... | 67 |
| 1- Comment vivre un espace ? | 68 |
| A- <i>La thématique de l'ordre et du chaos</i> | <i>69</i> |

| | |
|--|------------|
| B- <i>Filmer la ville</i> | 75 |
| C- <i>Le parcours comme mesure du temps : de Monsieur M aux réalisateurs</i> | 77 |
| 2- La pensée situationniste comme principe esthétique | 82 |
| A- <i>La place du montage</i> | 82 |
| B- <i>La pensée situationniste</i> | 84 |
| C – <i>La cinéplastie</i> | 88 |
| 3- Reconstituer un contexte : le choix des images à travers la dérive poétique | 89 |
| A- <i>Choix des images et typologie</i> | 90 |
| B- <i>Une poétique du tracé</i> | 93 |
| C- <i>La musique</i> | 95 |
| QUATRIÈME PARTIE, LE FILM DOCUMENTAIRE, L'ARCHIVE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE | 97 |
| 1- Mesurer l'économie du documentaire | 97 |
| A- <i>État des lieux du documentaire en France</i> | 98 |
| B- <i>Production et diffusion de Monsieur M, 1968</i> | 104 |
| C- <i>Quelle réception pour Monsieur M, 1968 ?</i> | 107 |
| 2- L'esthétique de l'archive | 111 |
| A- <i>L'archive et ses relations à l'art</i> | 113 |
| B- <i>Écriture de l'histoire et démarche artistique</i> | 119 |
| CONCLUSION | 123 |
| SOURCES | 125 |
| BIBLIOGRAPHIE | 128 |
| TABLE DES MATIÈRES | 137 |

Sigles et abréviations

CNC : Centre national du cinéma et de l'image animée

IGN : Institut géographique national

INA : Institut national de l'audiovisuel

ORTF : Office de radiodiffusion télévision française

INTRODUCTION

Le phénomène le plus nouveau est l'instrumentalisation de la vidéo à des fins documentaires, c'est-à-dire son utilisation pour écrire l'Histoire de notre temps : les enquêtes filmiques qui font appel à la mémoire, au témoignage oral sont légion. Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience¹.

Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, 1993.

Le documentaire, genre établi au cinéma, entretient avec la discipline historique une relation ambiguë. Son nom même y fait directement référence dans la perspective d'une histoire qui se construit sur l'étude des sources et des documents. Cependant si l'histoire se place dans une relation de dépendance nécessaire avec les documents, le cinéma documentaire impose de repenser cette relation en raison du médium cinématographique qui n'a pas la même vocation que la discipline historique. Dans l'histoire du cinéma, la caméra, à ses débuts, est apparue comme le moyen de produire le document. A la suite du daguerréotype et de la photographie au XIX^e siècle, la caméra s'est présentée en capteur du réel. En insufflant le mouvement à l'image, le cinéma se détache de la fixité de la représentation picturale traditionnelle. Cette qualité de la nouvelle image en devient la marque de fabrique, qualité repérée par Bergson. Ce dernier lie l'idée d'une « image-mouvement » à celle d'une « image-temps ». La qualité d'image et de représentation qui frappe la peinture dans ses aspects les plus déformants de la réalité a été gommée par la caméra. L'image en mouvement semble s'affranchir des défauts d'une image subjective. Cette qualité apparente de l'image cinématographique devient de plus en plus prégnante avec l'avènement dans un premier temps de la synchronisation de l'image et du son, puis dans un second temps du direct. Avec le direct, le cinéma documentaire prend un autre sens. Le cinéma ne se fonde plus sur des documents extérieurs pour construire un récit cinématographique, il est lui-même le producteur de documents. Il devient une

¹ M. FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p.13.

source potentielle pour l'histoire. Le direct, de plus, joue de ses avantages : il semble proposer une présentation du réel plutôt que sa représentation. Là où la presse dressait un filtre entre les lecteurs et l'évènement à travers le médium scriptural, la caméra s'en affranchit. Le dispositif pour capter le réel semble atteindre son plus haut degré de perfectionnement avec le cinéma : le mécanisme, la technique se fait invisible. L'idéal de la transparence qui est aujourd'hui au cœur des débats dans la sphère médiatique commence à prendre son essor avec le développement de la caméra. Le cinéma documentaire se développe donc selon deux axes : celui de la reconstitution d'un fait ou d'un sujet d'après des documents, et celui d'une production de document premier. Le cinéma documentaire paraît donc dans tous les cas se définir en relation avec le réel. Il conserve tout au long de son histoire – bien que de façon modifiée – l'idée qu'il permet d'accéder au réel. Dans ces conditions les relations du cinéma avec la discipline historique sont complexes. Marc Ferro, le premier dans le champ des études d'histoire en France s'est penché sur le cinéma de la même façon que sur des documents historiques. D'une part, les films de fictions ne cessent de renseigner sur le contexte historique de l'époque, ne serait-ce par exemple que pour les objets du quotidien. D'autre part, et c'est ce qui nous intéresse le plus dans le cadre de notre étude, il a appelé à remettre en question les images d'archives cinématographiques, c'est-à-dire en grande partie, les images issues du direct. Il ne s'agit pas pour Marc Ferro de considérer les images comme des documents immuables, mais de les interroger et de les remettre en cause. Il s'agit pour lui de ne pas oublier que les images cinématographiques sont avant tout le produit d'un sujet qui peut les manipuler à son gré, mais cette manipulation est elle-même révélatrice.

Les relations entre le cinéma et l'histoire se divisent donc à plusieurs niveaux, cette division est d'autant plus importante en ce qui concerne le documentaire. La fiction possède la capacité de faire ressurgir un passé disparu à travers des aspects que la discipline historique ne possède pas, notamment dans le cadre d'une projection cinématographique. Dès lors si la discipline historique se charge de produire une explication scrupuleuse des faits historiques, et que le cinéma de fiction propose une reconstitution qui n'est pas nécessairement exacte, à quoi peut prétendre le documentaire historique ? Le cinéma documentaire se trouve en double position, d'un côté lié à une relation particulière par rapport aux

documents, de l'autre se présentant comme le produit d'une création artistique. En effet ce dernier aspect est largement négligé en raison du statut du cinéma documentaire. Or, d'où vient la méfiance de la discipline historique envers le cinéma documentaire sinon de sa capacité intrinsèque à dépasser la simple restitution du réel ? Il semble bien que ce soit cette capacité créatrice qui en fasse un objet suspect aux yeux des historiens. Mais dans le même temps, cette capacité ne semble pas assez forte pour le hisser au même rang que le cinéma de fiction. Dans la discipline historique, le cinéma a acquis sa légitimité en tant que source pour un nouveau type d'histoire, mais principalement comme matériau d'études. En effet, il semble, en tant que s'intéressant au réel, voué à se pencher sur l'histoire, autant dans son déroulement que dans son écriture. Le documentaire historique a donc un statut peu clair par rapport à la discipline historique. Il peut tout aussi bien être un élément d'illustration de l'histoire que d'écriture de l'histoire. Le cinéma documentaire peut-il revendiquer une place plus essentielle autant dans le domaine de la création que dans celui de la discipline historique ?

Monsieur M, 1968, sort en septembre 2011. Il est d'office placé sous l'égide historique, et ce bon gré, mal gré. Son titre daté ne peut que faire signe vers les événements historiques de 1968. D'emblée sans aucune analyse plus poussée, le documentaire se voit rangé dans la catégorie historique. D'autre part, le documentaire est coproduit par l'INA, structure qui depuis une dizaine d'années s'est lancée dans un effort de valorisation du patrimoine audiovisuel. Ses missions sont principalement d'ordre historique à travers la collecte et la conservation des fonds audiovisuels français. Cette dominante historique a par la suite été suivie de l'attribution de divers prix des films documentaires, dont le plus remarqué a été celui des Rendez-vous de l'Histoire à Blois. Pour le spectateur renseigné, tout comme le chercheur, *Monsieur M, 1968* tombe dans le genre du documentaire historique. L'utilisation particulière d'images d'archives tout au long du documentaire ne fait que renforcer l'idée d'une production à caractère historique. Cependant l'étude de la genèse du film contredit toute ambition historique au sens classique du terme comme n'ont de cesse de le répéter Laurent Cibien et Isabelle Berteletti. Dans le cadre de la production d'un film, il n'est pas possible de négliger la formation et les intentions des cinéastes. Le documentaire présente une vision de l'histoire particulière sans tomber dans le domaine de la fiction historique.

Dans un premier temps, nous nous concentrons sur l'approche que le documentaire propose de 1968. L'année 1968, dans la société contemporaine fait office de lieu de mémoire, selon la formule consacrée par Pierre Nora. Elle est un point de repère spécial en ce qu'elle est reconnue par l'ensemble de la société, bien que de façons différentes. En choisissant de partir du point de vue d'un inconnu sur cette année, la focalisation historique est d'emblée modifiée. L'année 1968 ne fait pas l'objet d'un récit à focalisation externe. Dès lors, le sens du récit historique s'en trouve modifié tout comme la signification ordinairement accordée à l'année 1968.

Les deuxième et troisième parties se focaliseront sur les conditions de mise au jour du documentaire. La genèse du documentaire est déterminée par les relations que l'image animée entretient avec l'écrit. Il s'agira dans un premier temps de préciser ces rapports. Dans un second temps, de se pencher sur les modalités d'articulation des images entre elles. A travers l'analyse formelle nous dégagerons les modalités qui rendent possibles ou non la constitution d'un temps historique à l'écran.

La dernière partie s'intéressera au devenir du documentaire, en le réinscrivant dans son environnement médiatique et en s'intéressant à sa réception. Nous examinerons ainsi les possibilités pour le documentaire de puiser dans le domaine historique tout en conservant sa légitimité esthétique.

PREMIÈRE PARTIE : L'ÉVÈNEMENT QUI N'A PAS LIEU

1- L'HORIZON 1968

A- 1968 un sujet d'études historiques

1968 en France a été le sujet de nombreuses études historiques. La particularité de l'objet d'étude dans le cadre de l'historiographie est que 1968 pose la question de la définition d'un évènement historique. En effet, 1968 est un sujet d'études contemporain pour les historiens. Toutefois, c'est aussi le cas pour des évènements qui n'ont pas le même caractère polémique. Il faut donc chercher l'intérêt de 1968 dans les ramifications que cette année apporte dans la société actuelle. Cependant cette proximité a aussi été une des raisons pour remettre en question l'importance de 1968 dans l'histoire et particulièrement dans l'histoire française. Les polémiques autour de 1968 tournent principalement sur la cohérence de l'évènement et sur sa réalité. De nombreuses études se sont attardées sur l'ampleur du phénomène. La perception générale de l'évènement fait apparaître généralement 1968, et plus particulièrement mai 1968, comme un mouvement de révolte initié par les étudiants, et géographiquement limité à la région parisienne.

Ces études ont conduit certains historiens à remettre en cause la cohérence de l'appellation 1968 en tant que moment unifié. Il ne s'agit pas par cette démarche de nier les évènements de 1968 mais de proposer une approche plurielle afin de mieux comprendre le phénomène. Ainsi les études sur 1968 et plus particulièrement sur mai 1968 ont de plus en plus tendance à prendre la forme de recueils d'articles, chacun ayant un angle d'approche différent, par exemple régional, éducatif, et hospitalier. Dans l'histoire de 1968 seule la date semble faire l'unanimité. L'appellation « mai 1968 » semble dès lors être le seul élément commun qui en fasse un ensemble cohérent. Parler de mai 1968 ne se fait pas dans un ensemble univoque de significations.

En relation avec notre objet d'étude et ce que le documentaire prend lui-même comme sujet, nous nous servons de la catégorie de l'évènement pour aborder mai 1968. Le synopsis propose en ouverture cette explication quant à la

considération de l'événement : « Monsieur M (1968) » est un essai poétique et politique qui s'inspire de ce carnet, *c'est l'histoire d'une année extraordinaire racontée du point de vue d'un homme dont la vie est très ordinaire*.¹ » L'ordinaire est, comme le rappelle le Trésor de la Langue Française, ce qui découle d'un ordre de choses ou appartient à un type présenté comme commun et normal. Face à l'ordinaire, l'exceptionnel vient faire irruption dans un ordre des choses établies, dans un schéma qu'il soit d'ordre personnel, comme c'est le cas pour Monsieur M ou d'ordre structurel dans le cadre de l'historiographie.

Le titre du documentaire paraît circonscrire l'année 1968 comme sujet, s'attachant aux questions de la désignation de l'événement. Il n'est pas possible de limiter 1968 à sa circonscription temporelle. Avant de rentrer dans les considérations historiographiques sur la façon dont l'historien considère 1968, il est intéressant de se rapporter à la façon dont les documentaristes désignent eux-mêmes cette période. Analyser le vocabulaire servant à désigner l'année 1968 permet de saisir les considérations des documentaristes. Le vocabulaire informe déjà la manière de modeler le moment. Afin de mener à bien cette analyse, le principal document source utilisé est le scénario, ainsi que le questionnaire et les interviews des réalisateurs. Il s'agit de regrouper les termes utilisés pour désigner 1968. Dans un premier temps, 1968 se rapporte uniquement à l'unité temporelle : « l'année 1968 ». Au-delà de la simple désignation factuelle et temporelle, deux autres façons se dégagent pour parler de cette année. Il est intéressant de souligner qu'à travers ces deux champs lexicaux, à aucun moment, il n'est question d'un fait historique précis, par exemple, les barricades dans Paris ou encore une grève dans une usine. D'une part, 1968 est considérée par rapport à la vie de Monsieur M. Le moment historique familial est alors considéré à travers le prisme du minimal et du minuscule : « les événements de sa vie », « une vie quotidienne constituée d'une succession de micro-événements », « ces simples mots d'un homme au premier abord ordinaire vivant une vie sans relief (...), « la vie d'un homme dans sa chronologie de janvier à décembre [...] », « Durant l'année 68, Monsieur M est confronté à plusieurs incidents – ou même, à son échelle, à des accidents, c'est-à-dire des « événements qui surgissent et qui bouleversent un ordre établi » - le

¹ I.BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire*, [s.l.], 2008, p. 6, nous soulignons.

sien.¹ ». D'autre part, 1968 est abordé à partir d'un temps contemporain : 1968 c'est avant tout « hier ». En ce sens, le 1968 proposé dans le documentaire ne peut être qu'un 1968 en relation avec aujourd'hui, et avec les enjeux qu'il transporte :

[...] parmi la dizaine d'agendas conservés, nous avons choisi celui de l'année 1968. Parce que c'est une année qui, *pour chacun de nous a une signification différente*, une année qui ouvre en elle-même l'imaginaire, une base commune pour un rêve différent – merveilleuse libération pour les uns, dangereuse anarchie pour d'autres...²

L'individu et 1968 apparaissent comme des opposés, rassemblés dans le documentaire en une dialectique impossible. Cette réunion incongrue est autant le sujet du documentaire que les deux éléments considérés séparément. L'intérêt de l'analyse du vocabulaire est de voir que le rappel matériel des faits ne passe que par le développement d'un champ lexical qui oppose ordre et chaos : il s'agit d'un moment « d'avant que tout se dérègle », d'« un monde en train de changer ». Le schéma de l'ordre et du désordre sert de grille afin d'aborder autant 1968 que la vie de Monsieur M. Cette dialectique crée avant tout une dichotomie entre une avant et un après 1968³. Les thèmes dialectiques parviennent à s'articuler autour des notions d'ordinaire, d'extraordinaire, d'événements et d'accidents. Ceux-ci permettent de jouer sur les questions d'échelle entre micro-événement et événement historique. En ce sens le documentaire pose la question historiographique de la définition de l'événement et de son approche au sein de l'étude universitaire : « Il nous renvoie à une question universelle : comment peut-on passer à côté d'un événement. Mais il nous interroge aussi : c'est quoi un événement ?⁴ »

L'ordinaire et l'extraordinaire peuvent servir de première approche pour saisir la notion d'événement dans le champ historique. L'événement désigne ce qui a lieu, ce qui arrive. Ce sens très générique du terme est restreint dans sa signification historique. En effet, en termes historiographiques l'événement historique est sujet d'études et de polémiques. Il a été dans un premier temps révoqué du champ de la discipline. De fait, l'histoire dite événementielle qui a été

¹ *Ibid.* p. 9

² *Ibid.* p.8

³ Cette idée d'un avant et d'un après 1968 est présente dès 1968. Dans l'émission *Zoom, la révolte étudiante* diffusée en mai 1968, les journalistes commencent par affirmer la rupture que représentent les manifestations dans la capitale et leur impact sur la forme de la société et du gouvernement.

⁴ *Ibid.* p.8

faite du XIX^{ème} siècle au milieu du XX^{ème} siècle prenait pour fondement l'événement. Ces points saillants, nommés événements, ont été considérés comme les marqueurs de l'histoire. Paul Ricœur s'attache à en distinguer trois caractéristiques : sa non-répétabilité, c'est-à-dire son caractère extraordinaire, le primat donné au politique et l'importance de la psychologie individuelle, soit la place accordée aux grands hommes. En ce sens, l'événement de l'histoire événementielle est aussi défini à travers une temporalité brève qui fait de l'histoire qui en découle un ensemble de points événementiels reliés entre eux dans une temporalité ajourée. La révolution documentaire ne bouleverse pas fondamentalement la place de l'événement dans l'écriture de l'histoire. Le véritable changement de statut de l'événement historique se produit lors de son remplacement dans un schéma épistémologique plus large qui prend en compte structure, conjoncture et événement, dans cet ordre.

La définition de l'événement ne peut plus se limiter à une temporalité de la brièveté. En effet en replaçant l'évènement dans une chaîne logique celui-ci apparaît principalement comme un produit de la discipline historique, tout en conservant le statut ambigu de ne pas appartenir qu'à l'historien. En effet contrairement à une étude historique, l'événement trouve sa place dans la société avant même que l'historien ne s'en empare. Dès lors la question se pose de savoir ce qu'il convient d'appeler un événement. P. Ricœur le définit non pas comme une bifurcation dans la temporalité historique, c'est-à-dire non pas comme une révolution, mais comme une discontinuité constatée dans le modèle. L'opposition entre ordinaire et extraordinaire peut trouver ici son opérabilité, en ce que l'extraordinaire vient interrompre un ordre établi, un schéma. L'ordinaire n'est pas seulement à entendre dans le sens d'une banalité, mais plutôt d'une norme établie par un individu. En ce sens, la notion de brièveté définissant l'événement se voit nécessairement infirmée. D'autre part, l'événement n'étant pas seulement construit par les historiens, par une mise en intrigue, il nécessite de considérer ses ramifications. Ces nouvelles considérations appellent aussi en filigrane, à voir comment l'événement peut être un non-événement.

L'approche pluridisciplinaire dont mai 1968 fait aujourd'hui l'objet est aussi à inscrire dans cette redéfinition de l'événement. Pour Arlette Farge

L'événement prend tout son sens à partir de la façon dont les individus le perçoivent, l'intériorisent, finissant à travers des expériences très différentes par lui donner un tracé aux contours repérables. Il n'y a pas d'événement sans qu'un sens lui soit offert par sa réception. Il n'y a pas de sens a priori d'un événement.¹

En ce sens la micro-histoire acquiert une place légitime dans le processus historiographique puisqu'elle offre une vision autre de l'événement. Il faut cependant apporter quelques nuances entre l'approche fragmentée que permet l'événement et l'intérêt pour des faits singuliers. Le carnet de Monsieur M de l'année 1968 permet de prendre en compte une vision de 1968 qui paraît non événementielle dans le sens traditionnel du terme. Le documentaire semble alors proposer une double problématique : l'aspect non-événementiel d'un événement emblématique dans l'époque contemporaine et les possibilités de traiter, grâce à un médium iconique, cette absence d'événement.

Plus précisément la question de l'approche de 1968 interroge l'historiographie. 1968 appelle à reconsidérer ce qu'est l'évènement historique, support de l'histoire, et les modalités de sa définition et de sa délimitation. Si l'évènement historique peut apparaître dans un premier temps comme « naturel », les études historiques tendent à montrer que l'évènement, comme l'écriture de l'histoire, est un produit de l'historien. Il demande toutefois la définition d'un premier matériau (tout peut-il être histoire ?). La réduction initiale de l'évènement à la seule détermination de son nom pousse à reconsidérer l'évènement comme plus large que sa seule périodicité.

Appréhender l'évènement dans une durée différente qu'une simple délimitation temporelle implique aussi de reconsidérer les moyens d'écrire cet évènement. L'évènement se constitue ainsi à travers deux strates. Le vécu de l'évènement compose sa première étape, son matériau primaire. Ce premier niveau dans *Monsieur M, 1968* a la particularité d'être déjà transformé. L'écriture minimaliste du carnet devient une première médiation. La seconde strate se constitue à travers une écriture.

¹ A. FARGE, « Penser et définir l'évènement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 76-77.

B- Représenter mai 1968

L'événement se comprend donc construit autant par l'écriture historiographique que par les individus qui le vivent. Chaque événement se trouve le produit d'un individu, et chaque individu continue de faire vivre cet événement à travers ses propres représentations. Cette individualité de l'événement ne doit pas masquer l'idée de sa construction collective. La dimension importante de cette idée est que l'événement continue d'avoir des ramifications au-delà de sa seule durée physique. L'événement n'est pas un instant, mais un prolongement qui se construit à travers une mémoire collective¹. Un des traits caractéristiques de la mémoire collective de 1968 est la place que prennent les images. Pour reprendre les mots de Christian Delporte :

Depuis quarante ans, en effet, Mai 68 occupe, dans les imaginaires collectifs, une place singulière. Il suffit de prononcer Mai 68, d'évoquer les pavés, les barricades, des voitures incendiées, un slogan sur un mur, et le décor paraît planté. Que des affrontements violents opposent, au quartier Latin, forces de l'ordre et étudiants [...] et naturellement les images et les sons de Mai 68 rejaillissent dans les têtes et sur les écrans comme référence, matrice, socle intangible de comparaison.²

Représenter 1968 dans un documentaire ne peut donc se faire qu'en tenant compte de l'importance de cet imaginaire collectif principalement iconographique, que ce soit pour le suivre ou pour s'affronter.

a- La place des images dans l'événement 1968

S. Layerle a développé la thèse d'un cinéma militant propre au printemps 1968. Le cinéma n'est pas seulement un instrument de lutte et d'activisme, il se propose aussi comme nouveau modèle d'organisation politique et économique à travers une restructuration des moyens de production. Le champ cinématographique dans lequel S. Layerle inscrit son étude ne se comprend que dans une remise en contexte de l'événement de 1968 et de l'environnement

¹ Pierre Nora définit la « mémoire collective » comme le « souvenir ou [à] l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante », P. NORA, « Mémoire collective », Jacques LE GOFF (éd). *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398.

² Ch. DELPORTE, D. MARÉCHAL, C. MOINE et al., *Images et sons de mai 68, 1968-2008*, Paris : Nouveau monde éd., 2011, p. 9.

médiatique de l'époque. Mai 1968 est un des premiers événements contemporains à se trouver directement diffusés chez les contemporains. La radio et la télévision permettent aux différents événements d'être directement retransmis dans les foyers français. Depuis les années cinquante, le direct télévisuel s'est développé grâce au perfectionnement des caméras, et les émissions comme *Cinq colonnes à la une* s'empressent de faire voyager les Français, au même titre que le journal télévisé. Ainsi les images, notamment les images animées, ont une place particulièrement importante puisque pour la première fois elles rendent compte d'un événement aussi important. Le développement des études spécifiques à 1968 a conduit à étendre les études sur les médias et les véhicules de la pensée lors de 1968. La commémoration des quarante ans de mai 1968 a vu une forte production d'études sur ce thème. Les recherches se sont par exemple concentrées sur les sons et les images de mai 1968. L'intérêt pour les images est double, d'une part elles constituent un axe de recherche spécifique, d'autre part ces images acquièrent aujourd'hui une forte valeur mémorielle auprès des collectionneurs comme le rappelle Christian Delporte dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Sons et images de mai 1968*. Ce dernier explique que les productions de 1968, aujourd'hui recherchées en raison de leur valeur esthétique, ne sont pas nécessairement celles qui ont eu le plus de retentissement lors des événements. Un autre élément important concerne les auteurs de ces images. Étudiants, syndicats professionnels, pouvoir politique en place, journalistes, le bain des images qui aujourd'hui forme 1968 est constitué d'images produit par des entités diverses.

Un des aspects les plus importants sur la place des images en 1968 est comme l'explique S. Layerle la fonction accordée aux images, celles-ci ne sont plus simplement des supports de communication ou des supports du beau, elles deviennent un élément de lutte et un élément de remise en cause des modèles préétablis, par exemple dans la transmission du savoir. En ce sens, les moyens d'action du printemps 1968 suivent pour la plupart les principes de l'image. Images et slogans se fondent sur une stratégie de la brièveté et de la concision pour déployer leur efficacité.

Alors même que les images ont constitué une part importante de l'événement 1968, elles continuent de définir la façon dont mai 1968 est perçu. D'une part, comme dans le cas de la thèse de S. Layerle les images constituent une source primaire pour l'historien. Il est donc normal qu'elles continuent de jouer un rôle

important dans l'histoire de 1968. D'autre part, et c'est certainement le point le plus intéressant dans le cadre de notre étude, les images sont le vecteur par lequel l'événement 1968 se transmet. C'est l'aspect par lequel il demeure dans les mémoires, et par lequel une mémoire collective de 1968 se construit. La masse d'images produite par les différentes forces en jeu lors de l'année 1968 continue de s'infuser dans la société. Il semble dans un premier temps que les images sont en effet le meilleur moyen de témoigner de l'événement¹. Cependant, celles-ci ne parviennent pas sans filtre jusqu'au spectateur contemporain. Les images sont fondues dans l'ensemble de la mémoire collective jusqu'à former ce qui a été appelé « l'esprit de mai 68² ». Les images ne sont plus alors seulement, si elles l'ont jamais été, un témoin, une source première, mais des strates à travers lesquelles se cumulent aussi bien des événements que des émotions. Ainsi investies les images passent facilement du côté du symbole ou de l'icône. Par rapport à l'image, l'icône n'a pas besoin de contextualisation ou d'explication, elle parle d'elle-même, même si on ne sait pas toujours ce qu'elle dit. Il ne s'agit pas dans cette étude de s'interroger sur la pertinence de cette transmission en termes d'équilibre ou de surreprésentation des images par rapport à d'autres supports, mais plutôt dans un premier temps de constater dans quelle mesure les images de 1968 ont intéressé puis, comment dans un second temps, l'intérêt pour 1968 se traduit lui aussi par une stratégie esthétique de l'image.

b- Quelles images de mai 68 ?

Il n'est pas question de dresser ici un inventaire exhaustif des images devenues icônes de mai 1968. Les affiches et les slogans sont dans l'ensemble les éléments qui apparaissent les plus ancrés dans la mémoire collective³. D'autre part, certains éléments fonctionnent comme des images, notamment les barricades qui comme le note Michel Cadé, s'inscrivent avant mai 1968 pour venir former une « icône parisienne du peuple levé, révolutionnaire (...) »⁴. Le passage de l'image à

¹ J.F. Sirinelli fait une remarque similaire, dans *Mai 68. L'événement Janus*, en ce qui concerne la place prise dans le mouvement de mai 1968 par les étudiants, éclipsant les autres acteurs. Ce sont en effet les étudiants de 1968 qui constituent la couche intellectuelle des quarante années suivantes, et qui prennent une part importante dans l'écriture de l'histoire.

² « Esprit(s) de mai 1968 » c'est par exemple le titre pris par l'exposition proposée par la BnF du 11 juillet au 7 septembre 2008.

³ L'affiche du CRS de mai 1968 est par exemple abondamment réutilisée dans les campagnes publicitaires actuelles. Cf. annexe A.

⁴ M. CADÉ, « À la poursuite des images de mai 1968 », *Images et sons de mai 1968*, *op.cit.* p. 394.

l'icône consiste en un déracinement de l'image de son contexte¹. Le développement d'icône de mai 1968 s'explique aussi par un paradoxe entre la production et la diffusion des images. Serge Layerle explique en effet que si la production d'images filmées a été très importante, sa diffusion a été plus délicate. Ainsi, les images les plus diffusées sont celles qui passent à l'ORTF avant que celle-ci se mette en grève. Il convient donc de comprendre que les images animées de mai 1968 qui sont diffusées, le sont à travers le film de montage.

Mai 68 et sa représentation cinématographique

Si mai 1968 a vu la production d'un nombre important d'images en un temps restreint et que ces images ont ensuite été abondamment réutilisées autant à des fins commémoratives que publicitaires et commerciales, les films qui prennent l'année 1968 pour moteur de l'action sont rares comme le souligne Michel Cadé. Il est intéressant d'opérer quelques différences dans les productions cinématographiques tournant autour de 1968. D'une part, les films produits en 1968 – le corpus réuni par S. Layerle pour sa thèse - ne peuvent pas être considérés comme représentation de 1968. Leur enracinement idéologique les fait participer de mai 1968. Ils sont une partie de l'événement et non sa représentation. D'autre part, une différence s'opère aussi entre films de fiction et documentaires. Les deux genres diffèrent dans leur conception du cinéma, mais aussi dans les conditions de production qui peuvent expliquer pourquoi un genre est plus présent qu'un autre. Les documentaires, par exemple, sont susceptibles d'être plus nombreux aux dates anniversaires de 1968. Si ces distinctions paraissent claires en théorie, il est délicat de tracer une frontière entre les films documentaires réalisés en 1968 et ceux produits dans les cinq ans qui suivent. Afin de mieux saisir cette différence qui dans les faits se traduit par un glissement, nous suivrons les propos de S. Layerle dans sa conclusion : « En mai 1978, à l'occasion de la sortie de *Grands soirs et petits matins* de William Klein, Jean Delmas écrit dans la revue *Jeune Cinéma* que « l'intention du film ne peut plus être d'agir sur l'évènement mais de le refléter de la manière la plus sensible et la plus riche qu'il soit possible². » Esquisser une étude de la réception des images de Mai au regard de l'histoire du cinéma militant, c'est non seulement prendre en considération les « déformations » successives, au

¹ Lors de la conférence *Images et sons de mai 1968*, D. Daeninckx souligne, par exemple, que les archives des RG font état de l'apparition du slogan Crs = SS dès les grèves insurrectionnelles de 1948-49 dans le Pas-de-Calais

² S. LAYERLE, *Caméras en lutte en mai 68*. « *Par ailleurs le cinéma est une arme...* », Paris, Nouveau monde éd., 2008, p. 255.

sens de l'historien Georges Duby, dont l'événement filmé a fait l'objet, mais aussi constater un glissement progressif de statut de « film militant » à « film document ». Les images filmées de mai 1968 viennent à un certain moment s'intégrer dans le flux de l'histoire écrite. Elles s'inscrivent dans ce que S. Layerle nomme des « documents secondaires », c'est-à-dire des documentaires historiques qui servent à la commémoration ou à la restitution de l'événement. S. Layerle reproche à cet emploi des images une dénaturation :

Morcelées, soumises à des récits qui leur sont étrangers, les « images sources » contribuent à l'élaboration de nouveaux récits de l'événement. De montage en montage, elles perdent de leur sens et de leur « intensité référentielle » comme le souligne Serge Toubiana en 1974, à la sortie de *Mai 68* de Gudie Lawaetz. « De leur film d'origine, elles sont délogées, désorganisées. Du réel pour lequel elles voulaient prendre parti, concrètement, elles ne disent plus rien.¹

La décennie 1990 – 2000 voit un retour aux documents originaux. Elles ne sont pas seulement citées en témoin ou en preuve, mais en interrogeant ce qu'elles sont aujourd'hui, comment ces images interrogent le présent. L'image ne se cantonne pas seulement à la représentation d'un événement, elle contient aussi une intentionnalité que l'historien se doit de découvrir.

Peu de films de fiction sur mai 1968, en dehors des films tournés en 1968 ou par le mouvement de cinéma de 1968. Michel Cadé, en fait le décompte : *La Carapate* de Gérard Ourdy 1978, *Courage fuyons* d'Yves Robert 1979, *Cocktail Molotov* de Diane Kurys 1980, *Milou en mai* de Louis Malle 1989, *Mourir à trente ans Romain Goupil* 1982, une biographie documentaire, *Innocents The Dreamers* Bernardo Bertolucci, 2003, et *Les Amants réguliers* Philippe Garrel 2005. Ces deux derniers films cependant ne dénotent pas tant d'un renouveau d'intérêt pour la période que d'une volonté de clore une période dans la carrière des réalisateurs. L'expression « mai 1968 » déclenche une série d'images plus ou moins justifiées, présente dans la mémoire collective. Elles constituent une forme de lien modifié, mais non interrompu de 1968 à nos jours. Ce choix d'interroger 1968 dans le documentaire n'est donc pas innocent.

¹ *Ibid.* p. 236.

C- L'attente de l'image

Le rôle des seuils

Il est tentant d'opérer une analyse du générique cinématographique en transposant les analyses littéraires développées autour de la notion d'incipit et de seuils, notamment par G. Genette. Cependant, la transposition d'un média à un autre induit des déplacements qui ne sont pas nécessairement pertinents. Pour ne prendre qu'un exemple, l'assimilation du générique à un incipit occulte les particularités du générique, notamment sa place dans le processus de production. Si l'incipit fait partie du même processus d'écriture que l'œuvre littéraire, le générique, bien que placé en début du film comme l'incipit, s'inscrit en toute fin de la chaîne de production technique du film. Le média cinématographique implique des modes de productions différents du littéraire, ainsi que des analyses stylistiques divergentes. Ainsi, et ce en suivant les propositions d'A. Tylski, le terme de générique d'ouverture sera préféré à celui d'incipit cinématographique ou même à celui de seuils - bien que celui-ci permette, contrairement à la notion d'incipit, une approche structurelle du récit.

Le premier contact avec le film passe par sa promotion, ce qui paradoxalement dans l'ordre de la production s'inscrit en fin de parcours. Le plus généralement, la mise en présence d'un film, de fiction ou documentaire, s'opère à travers le titre. Le titre qu'il soit lu, entendu ou vu est le premier indice du film. Pragmatiquement, il a un rôle identificatoire, il est le nom du film, visant à limiter la confusion de ce film en particulier avec tel autre film. La fonction identificatoire du titre s'accompagne aussi d'une possibilité de connotation et d'annonce du film. Moment liminaire, le générique conditionne le déroulement du film à venir, par sa réception. Une fois le film visionné, le titre devient l'unité par lequel est désignée la production artistique. Entre ces deux moments, il convient de poser l'hypothèse que le titre ne recouvre plus la même signification. Le déroulement du récit filmique vient potentiellement en modifier le sens. Le titre appelle ainsi une double détermination première et finale.

Monsieur M, 1968 propose en premier lieu un nom propre qui tout en désignant un individu en efface les caractéristiques essentielles, le nom, pour ne laisser transparaître que l'état civil, et le genre. Juxtaposé à cette identification défaillante, le titre propose une date. Le déséquilibre flagrant entre les deux termes

n'est pas supprimé par la formation de l'unité du titre. Si « 1968 », dans le contexte historique fait appel aux événements historiques, « Monsieur M » quant à lui ne fait état que d'anonymat. Face à une surdétermination se place une absence d'information. Les deux éléments sont défailants par rapport à leur fonction générique. Nom propre et date sont tous deux des indices identificatoires. Pourtant la dénomination est seulement partielle, comme hésitante à préciser et à singulariser l'individu, alors que la date porte une charge historique au-delà de la seule spécification temporelle. La force de la date fait passer le premier élément au second plan. Le spectateur entend 1968 avant Monsieur M. Le décorticage du titre annonce pourtant avec clarté le contenu du film : 1968 vécu du point de vue de l'anonymat. Toutefois, la force de 1968 est telle que la programmation du titre disparaît derrière celle-ci. De ce point de vue, le générique vient tout de suite, et peut-être même avant si nous acceptons l'idée que le titre n'apparaît que pendant le générique, faire contrepoids au titre : nulle image classique de 1968, nulle mention des événements.

Analyse du générique d'ouverture

Il convient donc de prendre en compte à la fois les particularités des moments liminaires, et la spécificité de ces moments de seuil en relation avec le médium cinématographique. Le générique cinématographique se comprend comme un élément particulier par rapport au reste du film. En retrait, le générique ne parle pas de l'intrigue, mais de la maturation de celle-ci, des éléments nécessaires à la production de celle-ci. Il appartient au volet du profilmique. Cette spécificité distingue le générique cinématographique de l'incipit classique romanesque qui s'intègre dans l'ensemble de la progression de la narration. Le rejet du générique en début ou en fin de film en fait un élément autonome qui a suscité l'intérêt autant des cinéastes que de récentes études. Son caractère de marginalité ne tient pas uniquement à la citation d'éléments extérieurs, mais aussi à la nature de l'image cinématographique. La présence d'éléments scripturaux en fait, *a priori*, une image plus composite que les photogrammes constituant le reste du film. La fonction liminaire manifeste ainsi à deux niveaux dans le générique : les informations fournies par les crédits ne font pas partie à part entière de l'unité filmique et les images apportant cette information sont elles-mêmes hybrides.

Délimitation formelle

La délimitation formelle du générique s'avère nécessaire dans un premier temps de l'analyse. Outre des éléments formels qui permettent la circonscription du générique d'ouverture – tels que les crédits – le générique se distingue du reste du film par sa fonction liminaire. Cette fonction première d'introduction est un indice de délimitation tout en étant un élément à analyser. Le générique d'ouverture de *Monsieur M, 1968* se déroule en sept plans de 00 :22 à 01 :46 minutes. Le générique se dégage formellement par rapport au reste du documentaire. L'analyse du générique d'ouverture repose sur deux postulats. D'une part, il est le départ de la narration et il convient d'étudier les balises qu'il installe dans les premières minutes. Le second postulat, plus particulièrement lié à la spécificité de ce documentaire est de considérer que ce générique d'ouverture est décevant en comparaison au mode de narration développé dans le reste du documentaire.

Le premier critère retenu pour délimiter le générique concerne l'annonce des crédits qui sont très peu nombreux : seuls la société de production et l'Institut national de l'audiovisuel sont mentionnés. Aux deux mentions s'ajoutent en dernier lieu l'apparition du titre : *Monsieur M, 1968*, à partir duquel le générique prend fin. Ces mentions scripturales constituent une entrée classique dans le documentaire. Elles renseignent sur les producteurs du film tout en ne faisant pas encore partie – semble-t-il – de l'ensemble du film. L'apparition de ces renseignements se fait en surimpression sur une image filmée changeante.

Le syntagme formé à partir de « générique » et « ouverture » appelle à une précision étymologique. Générique renvoie à l'idée d'une production collective mentionnée au public. En ce sens le générique est le site des mentions légales : société production, réalisateurs, acteurs. Il a une fonction de filiation, rapprochant le terme de générique de celui de généalogie. Il est le moment où le film est remis en contexte en tant que produit, en dehors de la diégèse que le film développe par ailleurs. Le film est alors redéfini comme une entité économique. Les mentions de ce type présentes dans le générique de *Monsieur M, 1968* sont discrètes. Au nombre de trois, elles semblent se réduire au minimum légal puisque les documentaristes ne sont pas mentionnés. Seuls demeurent la boîte de production et l'organisme de soutien financier. J. Gerstenkorn souligne le peu de mentions

légales au générique des documentaires comme une caractéristique du genre. Le générique est par essence un moment d'artificialité obligatoire du film. Semblables aux marges d'une photographie – faisant signe dans les premiers temps de la photographie au procès de développement technique – le générique pointe la dimension technique du cinéma. Ainsi l'effacement des mentions du générique du documentaire se conçoit-il comme un effort quasiment constant du documentaire de s'attacher à la transparence, et au lien direct avec le réel. Le générique d'ouverture de *Monsieur M*, 1968 répond à un désir apparent de prise directe sur le réel autant à travers l'emploi des plans filmés, de l'utilisation de la voix off que de la fonction accordée au générique.

Cependant cette première approche de la fonction du générique ne s'attache qu'à une analyse des éléments scripturaux. La prise en compte des éléments sonores et visuels fait du générique de *Monsieur M*, 1968 un générique proprement génétique. Il ne pointe pas seulement les éléments de filiation, mais aussi la matrice du projet ainsi que ses sources historiques. Le générique joue sur les notions d'ouverture et de fermeture. L'ouverture du générique peut être comprise comme celle d'une présentation ou d'une ouverture à un autre contexte que celui dans lequel se trouve le spectateur avant la projection. Mais, plus simplement, l'ouverture renvoie à l'action d'ouvrir un objet – porte, fenêtre – et, dans le cas du générique étudié, à l'ouverture d'un carnet.

Description et analyse

Le passage du générique au corps du documentaire, à partir d'une nouvelle ouverture narrative, s'incarne matériellement, et non pas uniquement formellement, à travers la captation filmée de l'ouverture du carnet de Monsieur M. Le générique opère un lent glissement entre les plans extérieurs et la focalisation sur le carnet à travers les éléments scripturaux. Il est intéressant de s'attarder quelques instants sur la typographie employée. La police utilisée est le Peignot¹. Ce caractère, créé en 1937, a la particularité de mélanger les hauts de casse et les bas de casse. Caractère à la mode dans les années soixante, il est utilisé pour l'agenda de Monsieur M. Très discrètement, le passage est opéré entre une narration externe – qui se prend forme à travers une narration-témoignage, celle du voisin et une surimpression du texte sur l'image – et une narration interne dans

¹ Cf. annexe C.

laquelle le texte, et donc aussi la matérialité de l'écriture, n'est plus externe au matériau cinématographique, mais s'y intègre. Cette transition s'opère principalement à travers l'utilisation de cette typographie. Le générique se présente effectivement comme ce qu'Alexandre Tilsky définit comme un générique « préface ».

La mise en contexte offerte par le générique sur les modalités de production ne se limite pas aux indications des crédits. La bande sonore et la bande image proposent un mise en contexte du reste de la narration à venir. Ce sont les seuls éléments qui au cours du documentaire s'ancrent dans le présent du spectateur et du documentariste. Le générique est composé de sept plans qui présentent tour à tour des images filmées allant du général au particulier. Un plan fixe sur le ciel ouvre le documentaire pour ensuite s'attarder sur une vue d'ensemble d'un cimetière – qui se trouve être le cimetière de Montreuil. La suite des plans est composée du même type de vue : un plan sur une plante, sur une maison, sur un jardin. Ces images qui se succèdent sans lien apparent gagne en cohérence grâce à la voix off qui replace les origines du documentaire dans son contexte. La voix-off, non identifiée précisément, se révèle être un voisin de Monsieur M. Il raconte comment il a découvert l'ensemble des carnets dans sa maison alors que ce dernier était à l'hôpital. Ce récit, sous forme de témoignage anonyme, se présente comme une genèse du documentaire qui ne peut se faire que par la sortie des carnets de Monsieur M hors de sa maison. La voix-off pose un cadre temporel en dehors de l'année 1968. Le voisin indique son arrivée dans le lieu en 1995, sans préciser la date du décès de Monsieur M.

L'ensemble des plans associé au témoignage d'un potentiel voisin semble fournir un cadre géographique à la narration. En termes d'analyses de motifs esthétiques, les plans choisis présentent tous la vision d'un même lieu sous des angles différents. L'endroit prend forme à travers une vision éclatée : le cimetière, le ciel, les plantes, la maison : le jardin, le gros plan sur la fenêtre murée. De la vue d'une ville à celle d'une maison dont le numéro est distinctement 31 le spectateur se voit proposer une scène sur laquelle la narration va se dérouler. Cette idée n'est cependant que suggérée. Il faut attendre l'apparition à l'écran du carnet afin de relier les images précédemment filmées et le carnet.

Le générique d'ouverture trouve logiquement sa confirmation au cours du film. Mais il est aussi le justificatif de l'ensemble. Il est comparable à une source

historique, replaçant en contexte une étude. Le générique d'ouverture ne se comprend pleinement que dans le cadre du générique de fin. Les deux génériques ne se comprennent d'ailleurs que dans leur étude simultanée. Autant les génériques d'ouverture sont souvent considérés comme des introductions, un passage progressif vers le film, les génériques de fin apparaissent souvent comme un non-lieu dans lequel sont rejetés toutes les mentions souvent jugées longues pour le spectateur. Il n'apporte plus rien au film qui prend fin avant le générique. Or dans le cas de *Monsieur M*, 1968, les deux génériques apparaissent plutôt comme un ensemble scindé en deux dans lequel le documentaire, une narration seconde vient prendre place. Le générique n'a donc pas seulement une fonction d'introduction, mais aussi de contenant. Au point de vue sémiotique, le générique – au sein duquel nous ne faisons plus de différence entre ouverture et fermeture – a une fonction de contenant et de première enveloppe.

Au sein de l'économie du documentaire, le titre est en constante redéfinition. Après la visualisation de chaque élément, le titre prend une nouvelle dimension. Nous avons en effet exposé les attentes provoquées par le titre – attentes qui sont déjouées par le générique d'ouverture. Après le générique, le titre prend une autre dimension : il rééquilibre la dissymétrie entre *Monsieur M* et 1968, puisque la présentation des premières pages du carnet rétablissent l'identité complète de *Monsieur M* et met en relation le personnage et l'année 1968. La dynamique en est même inversée puisque le sujet qui semble présenté dans le générique d'ouverture donne la prééminence à *Monsieur M* qui acquiert un statut d'auteur par rapport à 1968. De la même façon il est possible de considérer l'horizon d'attente provoqué par le générique d'ouverture. Nous avons vu que celui-ci propose une entrée dans le système du documentaire en conservant un ancrage dans le réel à travers la construction d'un contexte historio-géographique. Cette introduction au sens propre du terme demeure dans l'ensemble de l'histoire du cinéma classique notamment en raison de la présence de la voix-off qui s'inscrit dans la démarche du témoignage. Cependant, il est intéressant de différencier une fonction introductive du générique et une fonction annonciatrice. Dans le dernier cas, le générique peut préfigurer le contenu du film sur deux plans non exclusifs : par la thématique ou par les motifs esthétiques. Or dans le cas du générique de *Monsieur M*, 1968, le générique d'ouverture ne fait que poser un contexte et introduire un sujet sans en proposer d'explication, ni poser un paradigme esthétique,

paradigmatique qui sera développé dans le reste du documentaire. La fonction annonciatrice est donc réduite au minimum, et le générique ne donne aucun indice sur les modalités de traitement de l'image.

Le titre tout comme le générique fonctionnent sur les bases d'une absence. Dans les deux cas il s'agit d'une absence d'informations : identité complète de la personne, non identification de la voix off, imprécision des lieux. L'ensemble des informations ne se construit que dans une logique d'accumulation d'éléments différentiels du point de vue de leur nature (images filmées par le documentariste, carnet et voix off). La construction du sens ne vient pas d'une cohérence unique de l'image mais au contraire d'un décalage entre les différents éléments qui demande un temps de lecture.

Il est intéressant de constater que le générique joue de son statut en relation avec les motifs esthétiques qui y sont développés. En effet, le générique comme nous venons de l'analyser s'appuie fortement sur l'idée d'ouverture et de préambule qui introduit au spectateur une situation. Or l'ouverture à proprement parler se fait sur une fermeture : l'annonce du décès d'une personne. A cette annonce sonore est joint un plan d'ensemble sur un cimetière. De la même façon le générique de fin opère un glissement du même type que celui opéré entre les surimpressions du titre et la typographie du carnet. En effet les derniers plans du documentaire reprennent ceux du générique d'ouverture, avec notamment un plan rapproché sur une pierre tombale. La particularité de ce plan est de s'efforcer de ne montrer aucune inscription sur la pierre tombale.

2- L'ABSENCE À L'ÉCRAN

A- Les images d'archives

Le documentaire en tant que genre cinématographique développe des stratégies qui lui sont propres par rapport au film de fiction. Une des caractéristiques du documentaire est la différenciation du statut des images entre elles. Si, généralement, dans le film de fiction, toutes les images – photogrammes – forment le flux de la diégèse, dans le documentaire les images n'ont pas nécessairement le même statut. Les critères discriminants varient selon les images. Tout d'abord, il faut s'intéresser à leur mode de production. Celles-ci

peuvent être des images filmées par le documentariste : des témoignages filmés, des reconstitutions, des plans d'ensemble sur des objets divers. La caractéristique de cette première série d'images est son ancrage dans le présent et sa maîtrise complète par le documentariste. Le reste des images présentes dans le documentaire possède une indépendance à l'égard des documentaristes. Les termes pour désigner ces images sont multiples : images d'archives, *found footage*, document, témoignage, ou encore preuve ou illustration. Le foisonnement des termes pour désigner les photogrammes souligne leur caractère hétéroclite autant en raison de leur mode de production, de leur provenance que de leur utilisation au sein du documentaire. Mettre en exergue la différence essentielle entre les deux types de photogrammes implique de penser leur articulation et la façon dont il est possible pour le documentariste de parvenir à une unité de production. Paradoxalement, les images dites secondes dans le documentaire sont premières autant dans l'ordre chronologique d'apparition que dans le cadre d'une recherche historique. Afin de mieux saisir le statut de ces images, il paraît plus pertinent de partir de la fonction et de la place que les documentaristes lui font prendre au sein du documentaire. Ce choix d'approche implique que le documentaire, dans sa genèse, ne parte pas des images, mais d'un sujet choisi par le documentariste. Cette remarque, qui peut sembler évidente, permet de souligner que la démarche du documentariste diffère de celle de l'historien : les images sources viennent secondairement. Il peut toujours reposer sur elles le soupçon d'une torsion – et donc d'une manipulation – afin de la faire coïncider avec le propos général du documentaire. Pour en revenir aux termes désignant les images secondaires dans le documentaire, il est aussi possible, pour une première approche, de se reporter aux désignations des films qui les utilisent. Le thésaurus de la Cinémathèque française propose par exemple, en association avec le « film documentaire », trois autres catégories : « le film de compilation », « le film de montage » et « les images d'archives »¹. Les deux premiers syntagmes renvoient au produit fini, alors que le troisième pointe en direction du matériau de production. Ce qui semble par ailleurs caractériser le film documentaire sont les processus de sa production : compilation et montage. Le film dit « documentaire » propose une contraction du processus et du matériau. Il serait possible de parler d'un film de « documents ». Ce serait dans cette distinction qu'une des différences entre film de fiction et film documentaire

¹ Thésaurus Cinémathèque française (disponible sur <http://cineressources.bifi.fr/thesaurus/>)

se place. En effet, une distinction courante entre le documentaire et la fiction consiste dans un référentiel différent. La fiction fait référence à un univers de fiction, alors que le documentaire fait référent au réel. Ses stratégies internes consistent donc à indiquer que le monde réel, objet référentiel, existe selon les modalités présentées dans le documentaire.

À ce stade l'image secondaire se présente comme une de ces stratégies possibles, notamment les images d'archives, les reportages ou encore les films de famille. Dans le documentaire classique l'image d'archive et le témoignage sont employés comme des preuves de la présence de l'extériorité du réel, au-delà du documentaire. Dans le documentaire traditionnel et didactique, l'archive occupe une place illustrative ou ornementale. Cependant à notre sens les archives ainsi utilisées dépassent ce statut, elles sont érigées au statut de vérité et d'authenticité par leur ancrage dans le passé. Cette longue tradition du documentaire conditionne le comportement et la réception par le spectateur : l'archive est reconnue comme telle, elle est gage de vérité, même si elle n'apporte rien en termes de substance et de contenu, autre que le simple fait d'être là et de permettre une revendication historique. Il est même possible de se demander dans quelle mesure certaines images d'archives ne sont pas nécessairement attendues par les spectateurs dans un documentaire sur tel ou tel sujet. Or, une telle utilisation de l'image d'archive pose problème. M. Ferro explique que « [...] tous les documents doivent être analysés comme des documents de propagande. Mais le tout est de savoir de quelle propagande il s'agit. Les images d'archives ne sont pas mensongères au moins sur un point : ce que l'on a voulu dire aux gens. Ça c'est une vérité historique.¹ » Une des confusions – ou des facilités de l'utilisation outrancière de l'image d'archive – dans le documentaire tient sans doute à la qualité première de l'image photographique et cinématographique. Le cinéma, dès ses débuts, est apparu comme un média de l'immédiat. Déjà la photographie avait accompli un pas vers une surenchère de la réalité. Cependant celle-ci demeurait figée dans un passé révolu. Le cinéma a réussi à capter le mouvement qui est apparu comme la manifestation directe de la vie elle-même, grâce à la captation du mouvement sur la pellicule. Or, si l'objectif de la caméra peut apparaître comme l'œil de l'observateur – l'homme à la caméra pour reprendre les termes de D. Vertov – cet objectif est toujours dispositif technique, choix d'angle, en un mot, filtre du réel.

¹ M. FERRO, « Les récits d'amertume », *Carnets du Dr. Muybridge*, n° 2, Lussas, 1993.

Pour parler en termes linguistiques, le cinéma développe constamment un langage qui lui est propre, que cela se situe au niveau du profilmique ou du montage. En ce sens l'image archive a le même statut, et doit être prise avec la même prudence qu'un témoignage, écrit ou filmé, ou que n'importe quelle source en histoire. Le témoignage relève nécessairement d'une mise en scène, de soi ou de l'intervieweur, qu'il est nécessaire de prendre en compte et de mesurer afin d'établir la nature du filtre mis en place.

L'utilisation des archives au sein du documentaire pose la question des spécificités de l'écriture pour un scénario de film documentaire à base d'archives. Les archives, dans le cadre d'un travail de recherche historique, sont les garantes d'une intégrité et d'une vérité historique. Le terme de vérité historique n'est pas uniforme. Les archives permettent avant tout la vérification des propos historiques. Le documentaire joue sur la fonction des archives au sein du documentaire. Des archives audiovisuelles sont présentes au sein du film, notamment celles issues des fonds de l'INA et de l'IGN. Nous avons cependant analysé que leur utilisation diffère d'un emploi classique de l'archive : elle n'est ni identifiée, ni analysée. Parallèlement à ces vraies archives, *Monsieur M, 1968* déploie un système référentiel au documentaire historique, et parfois presque au docufiction. Le premier élément de ce système est l'intervention de témoins de la vie de Monsieur M. Le voisin et les anciennes collègues de Monsieur M sont surtout présents à travers leur voix. Le voisin dresse le décor de la découverte des carnets. Quant aux collègues, elles évoquent le passage aux nouvelles techniques de cartographie. Cependant, contrairement à une démarche scientifique, les voix ne sont pas identifiées. Le spectateur ne peut que supposer l'identité des personnes à l'écran. Dans le documentaire classique, les archives fonctionnent en relation avec les témoignages, au sens où les deux éléments sont clairement différenciés. Dans *Monsieur M, 1968*, les deux éléments sont présentés sur un même plan. Ainsi, les anciennes collègues de Monsieur M sont mises en situation de travail. Leurs gestes font écho à ceux exécutés par les ouvriers cartographes dans *La Naissance d'une carte*. Au-delà de la rupture entre archives et témoignage, de fausses archives sont introduites au sein du documentaire. Ces images sont filmées en Super 8, donnant à l'image une qualité usée. Suite à ces archives construites, les véritables archives audiovisuelles sont insérées dans une reconstitution de l'univers de Monsieur M. Les émissions de télévision sont insérées dans un poste de télévision, lui-même

placé dans un intérieur des années 1960. Les intérieurs sont en réalité des plans de la maison de Monsieur M, au 31 rue Dombasle. Il ne s'agit donc pas d'une reconstitution, mais d'un aller-retour entre le passé et le présent. Cependant, le spectateur n'a pas les moyens de déterminer la nature de ces plans. Qu'il suppose qu'il s'agisse d'une reconstitution ou des plans de la maison de Monsieur M n'a pas d'incidence sur le déroulement du documentaire. En effet, celui-ci ne prétend pas donner une explication historique, mais plutôt présenter un chemin à travers un ensemble d'images et de sons.

Les documentaristes doivent composer avec des images qu'ils n'ont pas filmées et qui peuvent entrer en conflit avec les autres images. Récemment, les études historiques, à la suite de M. Ferro, ont reconsidéré le statut des images filmées, autant en ce qui concerne le documentaire que la fiction. Il s'agit de réinterroger d'une part les archives, en les resituant dans leur épaisseur historique – quand ont-elles été filmées, par qui, dans quel contexte ? – et dans leur épaisseur cinématographique – de quel ensemble viennent-elles ? Quelles techniques ont présidé à leur constitution ? La réévaluation des images d'archives se situe donc dans un double mouvement de microanalyse et de macroanalyse.

B- Les images de mai 1968

Si les images filmées de mai 1968 sont en nombre limité au sein de *Monsieur M, 1968*, elles occupent cependant la place centrale. Nous effectuerons aussi une première distinction entre les images d'archive utilisées. En effet, s'il y a peu d'images de l'événement 1968, les images produites, et/ou diffusées en 1968 sont plus nombreuses. La dénomination « images d'archive » sera nuancée afin d'opérer des distinctions plus fines entre les images filmées. Cette partie de l'analyse s'efforce d'appliquer les principes de M. Ferro détaillés dans la partie précédente : d'où les images viennent-elles, mais aussi quand et comment ont-elles été diffusées.

Sur l'ensemble du documentaire qui dure 55 minutes 35 secondes, 4,14% - soit 2 minutes 23 - de la durée est occupée par des images des événements de mai 1968. Ces plans sont tous de très courte durée : seul le dernier plan présentant mai 1968 à la vingt-huitième minute excède une minute¹. Le peu de temps pris à

¹ Cf. annexe B.

l'écran par ces plans est toutefois contrebalancé par leur place centrale au sein du documentaire. Situés entre la vingt-deuxième minute et la vingt-neuvième minute, ils constituent l'acmé du documentaire, autant en ce qui concerne les événements de 1968 eux-mêmes, les images présentent les émeutes, que dans l'attente du spectateur de voir enfin le 1968 qu'il connaît ou tout du moins identifie et attend. Les images filmées de mai 1968 sont intercalées entre des plans des rues de Montreuil filmés à la façon de caméras de sécurité. Les images de mai 1968 sont présentées en même temps que la lecture de l'agenda. Six extraits de mai 1968 sont présentés dans le documentaire. Les premier, deuxième et quatrième extraits sont tirés des *Actualités Françaises* du 19 juin 1968. Les *Actualités Françaises* sont produites par le Pathé Journal, les Actualités Françaises et l'Éclair. Les Actualités Françaises sont diffusées sous ce nom du 4 janvier 1945 au 25 février 1969. Les trois autres plans des manifestations de mai 1968 sont tirés de l'émission de télévision *Zoom* présentée par Guy Demoy, et diffusée le 14 mai 1968. Ce programme est entièrement consacré aux événements de mai 1968 et notamment à la place des étudiants dans le mouvement. L'émission qui habituellement concerne plusieurs sujets d'actualités, est entièrement consacrée aux récents événements. Ces émissions utilisent des reportages effectués sur le terrain pour argumenter leurs propos. Ce sont de ces reportages que sont extraites les images d'archives. En raison du fonctionnement des sociétés de production, il existe plusieurs compagnies de cinéma qui peuvent être investies dans le processus de filmage de ces images. En effet Pathé, Éclair, Fox ainsi que Gaumont viennent se placer dans le créneau des actualités. Cependant, les équipes filment à tour de rôle.

Cette lecture propose une chronologie des événements du 13 mai au 21 mai – journée de début de la grève générale votée à l'IGN, qui correspond aussi au moment où Monsieur M tombe malade. De la même façon, la caméra propose un plan sur une page de l'agenda qui écrit « Nouvelle manifestation violente des étudiants et ouvriers à la Bastille, à la Bourse et au Quartier latin dans la nuit du V. » Par ailleurs le carnet indique qu'il s'agit d'un samedi et de la saint Urbain. Il s'agit du samedi 25 mai 1968. Cette date est doublement intéressante. D'une part, il est à noter que le 25 et le 26 mai correspondent aux dates des Accords de Grenelle entre le gouvernement Pompidou, les syndicats et les organisations patronales. Il n'est fait aucunement mention de ces négociations dans le journal de Monsieur M. Ce plan sur le carnet, à 27:55, est placé juste avant un plan de

manifestations d'étudiants au Quartier Latin¹. Or ces plans, ainsi que le dernier sur les voitures incendiées aux lendemains des manifestations, correspondent à des images des manifestations du 10 au 13 mai, et non à celles de la fin du mois de mai. Finalement les images de mai 1968 reprennent sans faillir ce qui constitue le mythe de mai 1968. Les six plans reconstituent une forme de chronologie approximative des événements : cinq plans de manifestants tour à tour du point de vue des étudiants puis des forces de l'ordre, et enfin un dernier plan qui fait état des conséquences des manifestations : les carcasses de voiture dans les rues de la capitale. L'ensemble des plans choisis par les cinéastes rejoint les éléments identificatoires de mai 1968, sans proposer des images nouvelles ou inédites. La spécificité de ces images repose dans leur très courte durée et dans l'absence d'identification formelle proposée par le documentaire. Comment la brièveté de ces fragments de film parvient-elle à maintenir une image forte de mai 1968 au sein du film ? Il s'agit de poser l'hypothèse que les images de mai 1968 sont augmentées esthétiquement dans leur potentiel marquant et frappant. Pour cela l'analyse des plans intercalés est importante. Le passage d'un plan des manifestations de mai à un autre plan se fait nécessairement dans la discontinuité. Le changement de photogrammes implique un vide à l'écran. Or cette transition s'opère par un écran noir, et non pas par l'insertion immédiate d'un autre photogramme. Les manifestations de mai 1968 sont isolées et deviennent des morceaux d'images qu'il est quasiment impossible d'identifier. Ceci est d'autant plus vrai pour le cinquième plan qui ne présente qu'un écran de fumée dans lequel seules quelques silhouettes sont discernables. L'effet produit sur le spectateur est celui d'une incertitude. Les plans précédant ceux des manifestations sont extraits du film *La Passion de Jeanne d'Arc* de C.T Dreyer (1927). Les scènes choisies sont celles d'émeute. Les éléments significatifs de mai 1968 se retrouvent dans ces scènes : fumée, forces de l'ordre – dont les casques médiévaux sont étrangement similaires à ceux des CRS de 1968 – affrontements². La similitude des deux types de plans est renforcée par des prises de vue identiques, en plongée, et une pellicule en noir et blanc. Les images de mai 1968 n'ont pas une fonction illustrative, ni une fonction de preuve visant à faire appel à une authenticité extérieure au médium cinématographique. À l'opposé de cette fonction de véracité qui veut reposer sur un fondement objectif, les images proposées jouent sur la familiarité des images de

¹ Cf. annexe D.

² Cf. annexe D.

mai 1968. Les images surgissent sur l'écran comme des éclats de mémoire. L'image proposée n'est alors plus univoque, mais devient le lieu d'une stratification de la mémoire.

Cependant, le peu d'images des événements de mai 1968 est à contrebalancer par rapport aux autres images de 1968. 1968 ne se réduit pas aux manifestations de mai, elle passe aussi par un ensemble d'images, de paroles et de récits diffusés dans les médias. Un des aspects que propose le documentaire est de replacer les images de mai 1968 – celles sur lesquelles une mémoire collective s'est construite – dans l'ensemble du bain médiatique dans lequel elles infusaient. Le choix des documentaristes n'est pas de proposer une reconstitution historique du milieu médiatique. En effet, le documentaire utilise des extraits d'émissions télévisées et radiophoniques diffusées en 1968, mais ne les présente pas en tant que tels. Sur l'ensemble des images non filmées par les documentaristes, ces extraits représentent 13,28% de l'ensemble. Parmi ces extraits se distinguent les émissions *Où en sommes-nous ? 60 millions de Français* diffusée le 28 janvier 1968, *L'Interlude* de l'ORTF par Takis, l'allocution télévisée du Général de Gaulle du 24 mai 1968, et le défilé du 14 juillet en 1968, ainsi que le générique sonore de *La Piste aux étoiles*, une émission télévisée de Gilles Margaris consacrée au cirque, et diffusée sur la première chaîne de l'ORTF de 1956 à 1978.

3- LA FRAGMENTATION DES NARRATIONS

L'ordinaire, mais aussi l'absence, sont au centre de la dynamique du documentaire. La question se pose de savoir comment l'absence prend forme à l'écran. En effet, comme nous l'avons vu, les images de mai 1968 sont quasiment absentes, et la vie de Monsieur M est d'une banalité entière. Dès lors comment traiter un point aveugle autant en histoire qu'au cinéma ? L'hypothèse que nous posons est que le sujet même du documentaire est une mise en récit : la formalisation du sujet devient le sujet lui-même. Afin de soutenir cette hypothèse il est nécessaire de faire un détour par la définition de ce qu'est la mise en récit aussi bien dans le cadre des études de narratologie que d'historiographie.

A- Documentaire et fiction

La différence entre film documentaire et film de fiction est couramment acceptée, qui plus est, elle semble se passer d'explications. Comme dans un geste d'auto-désignation, le documentaire est documentaire et la fiction est fiction. Plus précisément, la différence se conçoit comme une opposition. Là où le documentaire s'occupe du réel, grâce à des images perçues comme étant la réalité, la fiction se déploie dans un univers imaginé. Le documentaire conserve son référent ancré dans la réalité quand la fiction construit le sien dans un mouvement d'auto-référencement. Toutefois la différence entre documentaire et fiction se brise sur l'absence de formulation théorique. Chaque tentative de théoriser l'opposition documentaire/fiction aboutit, au contraire, à un rapprochement des deux. Un des premiers signes du brouillage des frontières entre les deux genres tient dans l'impossibilité de définir *a priori*, le documentaire sans se rapporter à la fiction¹. Ainsi, une des distinctions serait que la fiction « raconte des histoires », dans le sens où cette expression connote l'invention ou même, le mensonge. D'après une certaine mythologie de l'histoire du cinéma « c'est en 1923 que le mot « documentaire » fut utilisé pour la première fois pour désigner *tout film établi d'après des documents pris dans le réel*.² ». La date de l'emploi du terme n'importe pas tellement, il est plus intéressant de souligner la conception que charrie une telle définition. Le documentaire serait un film qui ne fait que réutiliser, réemployer un matériau déjà présent, c'est-à-dire une réserve d'images tournées *a posteriori*. Le film documentaire ne découle pas d'un acte de création, mais d'un établissement. Or la définition ne fait pas même état de l'opération, elle emploie le verbe « prendre ». La réserve d'images tournées, c'est-à-dire implicitement fabriquées par le médium cinématographique, se confond à travers ce choix lexical avec le réel lui-même. Le monde extérieur devient une réserve de matière première pour le documentaire sans qu'aucun filtre ne soit établi entre les deux. A. Gaudreault souligne que cette conception du documentaire efface tout intermédiaire entre le réel et le produit fini qu'est le documentaire : le monstreur – responsable du tournage – ne serait qu'un capteur du réel, et le narrateur –

¹ Pour donner quelques exemples, voici quelques définitions du documentaire : « suivant l'acception courante le film documentaire s'oppose (comme une sorte de distinction générique) au film de fiction, l'un renvoyant au réel, l'autre à des mondes inventés et fabulés. » A. GARDIES, J. BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 2004, p. 63.

² A. GAUDREULT, « Dieu est l'auteur des documentaires », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n°2, 1994, p. 22, nous soulignons.

responsable du montage qu'un « captateur du substrat référentiel réel ¹ ». Le documentaire se caractériserait donc, premièrement, par le refus d'intervenir sur le matériau profilmique ; et, deuxièmement, par une apparente absence du narrateur dont le seul rôle serait dans la mimésis du réel. Cette distinction s'est poursuivie, notamment à travers l'écriture d'une histoire du cinéma des premiers temps qui oppose couramment la démarche des Frères Lumières et celle de Méliès. La première est analysée comme une volonté de saisir le réel, alors que la seconde veut, encore une fois, « raconter des histoires » ². Le critère discriminant entre documentaire et fiction se trouve donc être le réel. Il y a là une confusion entre deux niveaux différents, puisque la réalité est par essence extra filmique. La prise sur le réel n'est ni plus, ni moins vraie en termes de technique de production que le tournage d'images destinées à la fiction. Bien que le documentaire se refuse d'intervenir sur le réel, le médium cinématographique le fait à sa place que ce soit par la durée du plan, par le choix d'un angle de vue ou encore la balance des couleurs. L'enregistrement du réel n'est pas le réel. Le médium cinématographique, par essence, est du côté de la représentation et non de la présentation. Il ne peut donc être que média. En s'attachant à la nature des images filmées du documentaire et de la fiction, aucune différence intrinsèque n'est décelable. La différence entre documentaire et fiction est, donc, essentiellement extrinsèque. Le spectateur serait plus ou moins disposé à avoir une attitude « documentarisante » ou « fictionnalisante » suivant le film qu'il va voir, une attitude venant parachever tout un circuit intellectuel et économique qui entretient la distinction entre documentaire et fiction ³. La transparence supposée du documentaire garantirait sa vérité référentielle. Le documentaire se caractérise ainsi par une volonté affichée de ne pas revendiquer ses auteurs ⁴. Cependant, il s'agit toujours d'une illusion : narrateur et énonciateur sont toujours présents dans le documentaire. Ce dernier déploie une stratégie afin de les faire disparaître aux yeux du spectateur.

¹ *Ibid.* p.22

² Sur la remise en cause de cette distinction on pourra consulter l'article de T. Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », *1895*, n° 50, 2006, qui pose l'hypothèse d'un cinéma des premiers temps, avant 1906, qui est avant tout intéressé à monter des images, dans l'optique d'une attraction.

³ Une de ces attitudes qui n'est pas la moindre importante réside dans la distinction entre un principe de plaisir développé par les fictions et une posture intellectuelle et sérieuse – pédagogique – attachée au documentaire.

⁴ Les mentions de responsabilité sont généralement rejetées en fin de documentaire et non pas dans le générique d'ouverture.

S'attacher à parler du réel n'interdit donc en aucune façon le développement du récit, notion qui aurait pu être réservée uniquement à la fiction. En soulignant qu'il n'y a pas de différence formelle entre le documentaire et la fiction, la représentation du réel implique sa constitution à travers un récit. C'est peut-être dans la façon dont le documentaire traite son narrateur que la différence entre fiction et documentaire se loge. Si le documentaire se revendique un dispositif pour accéder à la vérité, nous posons que ce dispositif est avant tout un récit. Par quoi passe la mise en récit ?

B- Mise en récit

Qu'est-ce que le récit ? Les études de narratologie se sont penchées sur cette question dès leur début et continuent de s'y intéresser. En raison de la profusion d'études sur le sujet, nous poserons ici les jalons essentiels pour notre étude en évitant d'entrer dans les polémiques qui déborderaient le cadre de notre sujet. Nous garderons présent à l'esprit que nous définissons le récit pour le considérer dans son rapport avec le médium cinématographique. Le terme de récit tire de son étymologie le sens de : « mettre en mouvement », « faire venir à soi », « redire ce qui a été dit », une des caractéristiques du récit se loge ainsi dans le redoublement de la chose sur laquelle il porte. Il s'agit pour les études de narratologie de déterminer la nature et la fonction de ce redoublement. Afin de clarifier l'emploi des termes et de parvenir à un paradigme du récit, nous suivons la distinction proposée par G. Genette dans *Figures III, Discours du récit* : une distinction entre narration, récit et histoire. La narration est le processus qui conduit au signifiant qu'est le récit alors que l'histoire est le contenu de ce récit. Une distinction est aussi opérée entre la narration qui désigne l'acte d'énonciation et non sa forme, et la diégèse qui est l'univers dans lequel prend place l'histoire. En ce sens la diégèse est un élément quelque peu différent des autres puisqu'elle repose en partie sur l'activité mentale du récepteur. Au-delà de la désignation des processus, en quoi consiste le récit ? Pour G. Genette comme pour P. Ricœur, le récit découle d'un agencement des faits, d'une mise en ordre. Ce dernier parle de « mise en intrigue » ou encore de « mise en récit ». Ph. Sohet en propose la définition suivante :

Le récit, *muthos*, agencement des faits en système, mise en intrigue résulte bien d'une opération de configuration complexe qui requiert de mettre ensemble des événements épars dans le temps et dans l'espace,

et donc d'épurer (choisir, hiérarchiser), articuler, configurer pour produire une figure (et son sens).¹

Un aspect de la mise en récit se doit d'être clarifié. Dans le langage courant récit et histoire sont souvent employés comme synonymes, d'où un glissement entre récit et fiction. Récit et narration paraissent entachés d'un soupçon de fiction, alors que nous avons vu qu'ils ne désignent que des processus et non pas un contenu. Il faut donc se pencher sur les liens qu'entretient le récit au réel et à la fiction. Le récit offre le monde qu'il projette – que le référent soit une fiction ou un passé réel. Entre le récit historique et la fiction, la communauté de la mise en intrigue demeure. L'historiographie s'est penchée sur ces questions de mise en récit dans le cadre de l'écriture de l'histoire. Pour P. Ricœur, la réponse se trouve dans la notion de « tiers-temps ». Afin de mieux comprendre cette notion, il s'agit de préciser la distinction que Ricœur opère entre le temps cosmique et le temps commun². Le temps cosmique se manifeste à l'homme à travers son sentiment de finitude, alors que le temps commun est le temps vécu par l'individu – celui de tous les jours. Pour lier les deux, l'homme construit un « tiers-temps » qui replace le temps vécu dans un temps plus vaste, plus englobant. Calendrier, mesure du temps sont les manifestations de la construction du « tiers-temps ». Dès lors l'histoire – comme discipline – apparaît un des éléments fondateurs du tiers-temps. En organisant les événements discordants à travers le récit, l'histoire propose une médiation du temps.

La narratologie se divise en plusieurs courants suivant l'objet qu'elle considère. On distingue une narratologie qui analyse les contenus et une narratologie de l'expression, c'est-à-dire modale. À ces deux catégories, Ph. Sohet propose d'ajouter une narratologie pragmatique qui s'attache au contexte de l'acte narratif, c'est-à-dire à la réception, et une narratologie qui s'intéresse à la « perspective médiatique » telle que la définit Ph. Marion³. Cet angle d'approche permet d'étudier les rapports entre les choix syntaxiques et le support de communication. Il s'agit ainsi d'étudier « Les façons spécifiques dont les différents supports expressifs et leurs ressources sémiotiques propres permettent d'actualiser les choix syntaxiques en fonction d'un contexte de réception

¹ P. SOHET, *Images du récit*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p.32.

² P. RICŒUR, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Paris, Seuil, 1991.

³ Ph. MARION, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n°7, 1997.

pragmatique.¹ » Comment comprendre cette proposition ? Les choix syntaxiques relèvent de l'étude modale de la narratologie (par exemple la construction d'une phrase). Ainsi le support – le médium – apporte une inflexion aux choix syntaxiques. Chaque médium possède son propre champ sémiotique qui modifie le choix syntaxique. Il est alors possible d'imaginer un choix syntaxique identique qui trouve deux productions – récits différents à travers le filtre de deux supports expressifs distincts.

Un des écueils de cette proposition est de considérer que le modèle linguistique s'applique à des médiums qui ne se servent pas des mêmes éléments. En appliquant ces termes à la notion d'image n'y a-t-il pas un glissement qui ne tient pas compte des spécificités de l'image elle-même ? Cette dérive conduit à faire du médium cinématographique un médium narratif sans en interroger les fondements, seulement en le justifiant parce qu'il a la possibilité de raconter des histoires. Le simple constat d'une production de fictions ne suffit pas. D'une part, cette définition ne prend pas en compte le cas du documentaire qui ne se revendique pas de la fiction, laissant ainsi de côté la question de la narration documentaire et du récit documentaire. D'autre part, une simple preuve pragmatique ne suffit pas :

Comment l'image, dans l'impossibilité sémiotique de signifier la personne grammaticale, et privée de critères aussi repérables que ceux de la langue, peut-elle signifier une attitude narrative ? Ce problème ne sera résolu qu'à partir du moment où l'on sera capable d'explicitier en quel sens on peut parler de récit au sujet d'une suite d'images mouvantes.²

André Gaudreault revient sur la nature même de la narration afin de déterminer la nature du médium cinématographique. En effet, si nous avons précédemment examiné le récit, nous n'avons pas abordé ce qu'il en est du processus qui en découle. Le propre de la narrativité repose dans la tension qu'elle parvient à équilibrer entre la permanence et la transformation. Le narratif se définit par la transformation du sujet et des prédicats qui l'accompagnent, c'est-à-dire le passage de l'instant T1 à T1+ n. Ainsi le plan cinématographique en termes de tournage est-il intrinsèquement narratif « puisque par définition tout plan présente

¹ Ph. SOHET, *Images du récit*, op.cit. p. 20.

² F. JOST cité par A. GAUDREULT, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand-Colin, 2005, p.63.

une suite (succession) d'images en mouvement (transformation).¹» La narrativité est appréhendée selon deux modalités : en tant que caractéristique intrinsèque au médium ou en tant que caractère extrinsèque. Dès lors, le médium cinématographique est plus narratif au sens intrinsèque que la linguistique. Cette micro-narrativité n'empêche pas de penser une narrativité extrinsèque au niveau de l'agencement global des différents plans. C'est à cette dernière qu'il est fait référence lors de l'utilisation de l'expression « récit filmique ».

Le documentaire ne peut donc pas être séparé des processus de narration et de mise en récit, particulièrement au niveau du montage. *Monsieur M, 1968* se fonde donc sur une narration dont il s'agit de déterminer la nature. Pour ce faire, il s'agit dans un premier temps d'examiner le matériau premier – est-il possible de parler dans le cas de ce film d' « images documentaires » pour toutes les images filmées ? Dans un deuxième temps, l'analyse portera sur le tissu narratif, c'est-à-dire ce qui est à même ou non de produire un récit.

Nous avons posé que *Monsieur M, 1968* s'intéressant à une période de l'histoire et à la définition de ce qu'est un événement s'attache à ce processus de mise en récit de l'histoire. Comme nous l'avons examiné précédemment la mise en récit consiste à la fois en la saisie de l'événement et en sa construction. La question qui se pose est de savoir que saisir et que construire quand il semble que l'événement est absent. La mise en récit peut-elle construire un événement inexistant ? Le propre de la mise en récit historique tient dans sa cohérence et dans l'univocité du discours. La mise en récit ne peut pas, par exemple, changer de point de vue ou de style d'écriture au milieu de la logique discursive. Une telle rupture de la narration au sein du discours historiographique se dessine plutôt entre différentes écoles d'historiographie qu'au sein d'un discours. En effet, la rupture de la narration suggère la non-cohérence du fait historique et contrevient au but de la discipline historique : l'explication des faits. Par exemple, dans le cas où une étude historique fait intervenir des témoignages, il existe une rupture de la narration : le témoignage fait partie d'une mise en récit propre à la personne qui témoigne. Cependant, cette narration est intégrée au sein de la mise en récit

¹ *Ibid.* p.45. Nous entendons ici plan cinématographique comme « l'unité spatio-temporelle réalisée en continu lors de la prise de vues ». A. Gaudreault amende son affirmation quant à la narrativité de la totalité des plans. Plans fixes ou *snapshots* ne rendent pas selon lui dans les critères définitionnels de la narration en raison de leur absence de transformation. On pourrait objecter que la fixité de représentation n'équivaut pas l'absence de transformation : le passage du temps, c'est-à-dire de la pellicule pourrait suffire à invoquer cette transformation.

première. Le témoignage lui-même n'est pas neutre, il peut être organisé par l'historien. Il n'est jamais laissé et donné pour lui-même : il est réévalué en fonction du récit premier. La mise en récit a donc un pouvoir d'homogénéisation qu'il s'agit de mettre à jour. Dans son ensemble *Monsieur M, 1968* s'intéresse à l'écriture – sous toutes ses formes – autant qu'à rendre compte du réel. En choisissant 1968 – année polémique d'un point de vue historique, et en mettant en exergue un carnet qui tend à saisir les contours du temps, le documentaire ne veut pas documenter la vie de Monsieur M dans un effort de singularisation, mais questionner plus largement ce que peut être l'écriture du temps. À travers la notion de mise en récit de P. Ricoeur l'écriture de l'histoire gagne en ouverture. Tout comme le documentaire, elle ne peut plus être complètement séparée des problématiques soulevées par la fiction. J.P. Aurelle résume ainsi cette problématique :

« [...] il se révèle difficile, pour ne pas dire impossible, de tracer fermement une ligne de partage entre le récit historique (l'Histoire prise en charge par l'historien) et la fiction historique (qui relève de la littérature ou du cinéma par exemple). [On conclut] le plus souvent au brouillage des genres et à la difficulté d'établir une taxinomie véritablement opératoire. On peine parfois à distinguer clairement l'historiographie et la fiction historique du point de vue des rapports que l'une et l'autre entretiennent avec les sources historiques. On ne saurait dire de la première qu'elle est détentrice de la vérité et de la seconde quelle n'est que fable. Toutes deux se rejoignent, également, dans un même sacrifice aux exigences du récit, de sorte qu'isoler des caractéristiques formelles propres à l'un ou à l'autre s'avère le plus souvent impossible. L'écriture du temps (qu'elle revendique sa nature historique ou fictionnelle) suppose en définitive le recours à des procédés rhétoriques, syntaxiques, linguistiques indifférenciés. Récits historiques et fictions historiques nous apparaissent comme deux procédures de refiguration du temps, deux procédures qui, certes, répondent à des intentionnalités différentes (l'une recherche la caution scientifique tandis que l'autre revendique le droit à l'invention) et qui, ce faisant, passent avec le lecteur des pactes de lecture distincts, mais qui, néanmoins, se répondent et souvent s'entrecroisent comme déjà le montrait Ricoeur : à la « fictionnalisation de l'histoire » fait écho l'« historicisation de la fiction »¹.

¹ J.P. AUBERT, A. DERUELLE, « Récits et genres historiques. Présentation », *Cahiers de narratologie*, n°15, 2008, p.5.

Si *Monsieur M, 1968* se revendique en tant que documentaire et non en tant que fiction, il ne fait cependant pas l'économie d'une mise en récit. De plus, un des décalages par rapport au documentaire, qui le rapproche de la fiction, est le traitement qu'il fait des images *a priori* documentaires. Il y a dans le documentaire une volonté affirmée de traiter une question et un sujet historiques à partir d'un principe esthétique – d'invention pour reprendre la citation précédente – sans pour autant basculer dans le domaine de la fiction. L'opposition entre documentaire et fiction se retrouve nécessairement dans cette question. En effet, si le documentaire n'est qu'établissement des faits, par mimésis sur le réel, comment peut-il revendiquer un principe d'invention ou d'originalité ?

Pourquoi développer un tel mode narratif au sein du documentaire ? Il est possible d'argumenter que le documentaire a une tradition de récupération des images d'archives et des documents qui lui sont externes. En ce sens, les stratégies du documentaire reposent essentiellement sur une technique d'absorption d'un matériau hétérogène. Cela passe par une mise en récit autour d'un événement, le sujet du documentaire. Or, comme nous l'avons vu *Monsieur M, 1968* ne propose pas spécifiquement de sujet autre que celui de se tailler un parcours dans une année, 1968, d'après Monsieur M. Le choix des différentes images permet de se frayer un parcours médiatique à travers, d'une part, les différentes façons dont un événement peut être abordé – même s'il ne s'agit pas nécessairement de 1968 – une relation écrite, un enregistrement sonore, un document filmé. Au sein de ces trois catégories la dernière est la plus détaillée : les archives audiovisuelles, les documentaires, les émissions télévisées et les films de fiction. La construction de l'événement se dessine en filigrane de ces médiums sans qu'un seul ne soit choisi ou indiqué comme meilleur que l'autre. L'emboîtement des narrations caractérise le documentaire. Il implique une narration globale. Les films d'avant-garde proposent une utilisation hétérogène d'images, sur le principe du collage sans proposer parallèlement une unité narrative ou de mise en récit. Seule l'image est mise sur l'écran, reposant sur sa propre force. À ce moment il faut s'interroger sur la spécificité de la narration globale que développe *Monsieur M, 1968*.

Comme nous l'avons vu précédemment chaque plan cinématographique est intrinsèquement narratif. Ce niveau de narrativité est redoublé dans le cadre de la réutilisation d'ensembles narratifs déjà constitués. Le premier niveau intrinsèque

de narrativité est redoublé par une narration extrinsèque qui passe par l'articulation des différents plans entre eux, c'est-à-dire l'opération de montage. Il s'agit d'un niveau supérieur de narration – dans le sens de plus englobant – des micro-récits découlant des divers plans. Il y a donc un feuilletage des narrations qui correspondent à deux moments de la production cinématographique. Les micro-narrations, aussi appelées par André Gaudreault « narration native », sont le fait du moment profilmique, alors que la seconde narration est le résultat des opérations de montage. Dans le cas de *Monsieur M, 1968*, trois couches de narrativité se superposent, avec un doublement de la narration extrinsèque. L'emboîtement des narrations permet la création d'une diégèse unique. En ce sens la démarche en termes de schéma paradigmatique s'approche assez de l'écriture historique : à partir d'éléments épars il s'agit de reconstituer un ensemble cohérent qui suit le fil chronologique. Le fil chronologique de 1968 apparaît bien dans le cas du documentaire comme le seul élément qui maintient la cohérence, comme la diégèse finale. Il y a un choix de réintégrer les documents épars non pas à travers l'écriture historiographique, mais à travers le médium cinématographique. Il s'agit de savoir comment le récit filmique est produit. Cette question intervient à deux niveaux¹. D'une part, le récit filmique est soutenu par un médium littéraire qu'est le synopsis. D'autre part, le montage reprend la notion de narrativité globale que nous avons évoqué plus haut.

¹ Nous laissons désormais de côté les micro-narrations propres au médium cinématographique.

DEUXIÈME PARTIE : ÉCRITS ET IMAGES : LA QUESTION DE L'INTERMÉDIALITÉ

Le récit construit par le documentaire se remarque par le jeu d'aller-retour qu'il effectue entre l'agenda de Monsieur M et les pistes suivies par les documentaristes. Le documentaire est entièrement fondé sur le carnet de l'année 1968 de Monsieur M. La réflexion sur les images audiovisuelles repose entièrement sur le travail effectué à partir de ce dernier. Avant tout, donc les documentaristes se penchent sur le vécu d'un homme, à travers sa pratique scripturale. Le documentaire n'est en ce sens pas une biographie filmée. Il joue cependant avec les limites du genre. Comme le rappelle Laurent Cibien, le film se construit parfois à la manière d'une enquête sur l'individu. Toutefois, l'intention de restituer une vérité historique et factuelle en dehors du filtre du carnet n'apparaît quasiment jamais. Les carnets récupérés par Isabelle Berteletti lors de l'achat d'une maison à Montreuil, anciennement maison de Monsieur M, sont le point de départ de cette enquête particulière. À plusieurs reprises, les documentaristes insistent sur le fait que le carnet choisi, celui de l'année 1968, est au centre d'un réseau de réflexions qui ne prennent pas fin avec le film. L'objet cinématographique ne marque qu'une des possibilités d'aboutissement autour de cet objet étrange que sont les carnets de Monsieur M. L'écriture est donc au fondement du projet. L'écriture factuelle au jour le jour, sans manifestation d'émotions ou d'opinions, qui ne laisse rien transparaître de l'extérieur, intrigue. Nous ne pouvons que supposer que la forme abrupte et obsessionnelle des carnets recèle une forme de fascination qui pousse à une réalisation extérieure. Nous touchons ici au statut des carnets de Monsieur M en dehors du documentaire. Les carnets peuvent apparaître autant comme un « brouillon de soi » parmi tant d'autres, que comme un produit d'art brut¹. Sans prétendre résoudre la question de l'intention créatrice au fondement du documentaire, nous examinerons deux questions au centre de sa genèse. D'une part, il s'agira de comprendre pourquoi le cinéma a été privilégié, et d'autre part comment la relation entre l'écrit et le

¹ La formule est celle de Philippe Lejeune dans son ouvrage, *Brouillons de soi*. L'idée que les carnets de Monsieur M soient une forme d'art brut a surgi au cours de nos conversations autour du documentaire à plusieurs reprises. À notre sens pourtant, ce statut n'est évoqué qu'en raison du filtre que le documentaire fait peser sur le carnet, ainsi que peut-être par rapport à une méconnaissance des pratiques des écritures personnelles.

médium cinématographique se déploie. Une des pistes pour répondre à ces interrogations passe par l'examen du spectre des relations entre écrits et cinéma, en allant de la présence de l'écrit à l'écran à son rôle dans la genèse du film, notamment à travers le synopsis. Afin de fournir un cadre théorique, nous ferons un détour par les théories de l'intermédialité. Au-delà d'une analyse des relations entre différents médias, l'intermédialité permet, pour la suite de l'analyse de replacer le documentaire dans le cadre de sa diffusion.

1- LA QUESTION DE L'INTERMÉDIALITÉ

A- Problématiques et théories de l'intermédialité

La notion d'intermédialité est sujette à plusieurs approches et définitions, entraînant parfois des polémiques quant à son utilisation. Pour aborder le sujet nous nous appliquerons à examiner les définitions données dans les textes théoriques, et à en dégager les traits utiles à notre analyse. L'intermédialité est avant tout une démarche qui vise à reconsidérer l'ensemble des productions littéraires, musicales, cinématographiques, audiovisuelles, et picturales sous l'angle de la transdisciplinarité. Le croisement des disciplines entre elles est antérieur à l'apparition du terme d'intermédialité. Le développement au XVII^e et XVIII^e siècles des débats autour de la question de *l'ut pictura poesis* témoigne d'une relation complexe entre les arts. Les débats consistaient en effet à déterminer qui de la peinture ou de la poésie devait servir de modèle à l'autre. La possibilité même que l'un serve de modèle à l'autre suppose de penser des caractéristiques communes, ou tout du moins des moyens de transposition. Il s'agit pour les théoriciens tout comme pour les artistes d'affirmer que les arts – ici peinture et poésie – ne sont pas des entités disjointes mais possèdent des racines communes. Le principe de l'intermédialité pour le désigner anachroniquement, n'est pas seulement une théorie, mais aussi un principe fécond dans l'ordre de la création artistique. La réalisation de ce principe trouve son apogée dans les avant-gardes de la première moitié du vingtième siècle, avec des œuvres d'art hybrides qui mêlent son, image, et écrit. La notion d'intermédialité permet de reprendre ce débat dans le contexte du XX^e siècle. La notion de média est en effet assez étendue pour désigner à la fois le médium strictement plastique et médias comme organes de diffusion. Face à cette première approche, la notion d'intermédialité n'a peut-être à

offrir qu'une complexification de la terminologie et des approches. Le terme semble en effet recouvrir ce que propose déjà celui d'« intertextualité ». Julia Kristeva définit l'intertextualité comme « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte », en conséquent elle permet d'appréhender « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences (de codes) prises à d'autres textes [...] »¹. L'intermédialité ne serait alors que la transcription de cette notion dans le cadre d'un environnement médiatique : le passage d'un système de signes à un autre. L'intermédialité prend cependant en compte la notion de média qui vient complexifier l'intertextualité, cette dernière étant restreinte au seul texte. J.E. Müller, afin de distinguer intertextualité et intermédialité, fait remarquer que « la communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe de médias.² » Le terme qui importe est celui de « communication » : les médias possèdent une épaisseur qui joue un rôle dans la diffusion du contenu. Bien que chaque média possède ses spécificités, parler d'intermédialité c'est supposer qu'ils ont des caractéristiques communes. Ils n'ont pas chacun une structure unique. Müller propose dès lors la définition suivante pour l'intermédialité :

Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience.³

L'intermédialité est définie comme le résultat d'un processus de transposition d'une juxtaposition à une unité intellectuelle qui engendre un effet nouveau dans sa réception par rapport à la simple juxtaposition. L'intermédialité désigne dès lors à la fois le processus et le résultat. Dans ce processus, l'attention se porte sur cette transposition ou transformation d'une juxtaposition à une unité nouvelle. J.E Müller distingue cinq approches différentes de l'intermédialité : pragmatique - qui s'occupe proprement du processus de transformation intermédiatique, cognitive, sémiotique – proche de l'intertextualité : passage d'un système de signes à un autre, esthétique – qui renvoie principalement à la définition qu'il donne de l'intermédialité, et enfin une approche de l'intermédialité à travers l'histoire des

¹ TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris, éditions du Seuil, 1980, p. 52.

²J.E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire perspectives théorique et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision, *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 115.

médias. C'est cette approche que Rick Altman choisit en proposant d'opérer une différence entre intermédialité et multimédia. Si l'intermédialité est définie suivant son sens étymologique, elle signale quelque chose *entre* les médias. Pour R. Altman le terme est plus précis que celui de multimédia qui se résume à un mélange des médias entre eux. L'intermédialité désigne elle, un état transitoire d'un média à un autre. L'intermédialité est pensée comme un état historique d'un média en formation¹. Il en est ainsi, par exemple, du cinéma des premiers temps : le cinéma cherche à définir son identité propre tout à la fois en marquant qu'il peut faire autant que les enregistrements sonores, puis qu'il peut faire mieux qu'eux. Le processus de maturation d'un média passe donc, selon R. Altman, par un processus d'écart et de décalage, d'où le terme d'intermédialité. Dans ces conditions, le multimédia n'est possible qu'après la phase d'intermédialité :

Si l'intermédialité suppose une forme prise entre plusieurs médias, une forme dont l'identité reste en suspens, le multimédia dépend de l'existence de médias assez confiants en leur identité respective pour oser les combinaisons les plus outrées.²

Cependant cette définition n'est pas suivie par tous, et l'intermédialité est aussi comprise comme l'approche de certaines œuvres à travers la multiplicité des médias qu'elles emploient. L'aspect le plus intéressant, et novateur, dans l'intermédialité est la proposition de ce que Ph. Sohet nomme « la perspective médiatique » que nous avons déjà évoquée. Chaque média possède ses propres possibilités et codes sémiotiques, dans notre cas le langage écrit et le langage cinématographique. Ces différences sémiotiques ne sont pas des choix, mais des prérequis déterminés par les différents supports expressifs. Dans cet ordre d'esprit, un fait divers ne sera pas traité de la même façon par la presse écrite et par la télévision. Le récit d'un fait divers est modulable selon le support médiatique. La nouveauté de la notion d'intermédialité repose principalement dans son étude de la diffusion et de la réception des œuvres. Les stratégies de présentation et de discursivité sont modifiées en raison du mode de réception induit par le médium. Là où l'écrit déploie une séquence narrato-descriptive, l'audiovisuel introduit une image de l'événement, elle-même construite selon les modalités particulières du

¹ C'est aussi une seconde différence entre multimédia et intermédialité. L'intermédialité est avant tout un concept théorique du XX^{ème} siècle. Il ne prétend pas jouer un rôle dans la production des œuvres d'art.

² R. ALTMAN, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol 10, n°1, automne 1999, p. 44. La seule situation d'intermédialité qui apparaît aujourd'hui, si l'on suit cette définition est celle créée par internet.

médium cinématographique. Le passage d'un média à un autre n'efface pas la structure interne des médias. Comment dès lors parvenir à penser le passage d'une structure à une autre ?

L'examen portera donc sur la manière dont l'écrit informe le médium cinématographique et inversement. Pour conduire l'analyse, nous avons choisi de partir de ce que le spectateur voit à l'écran en termes d'écrit, pour ensuite redescendre vers une analyse de la production écrite non visible à l'écran. Ce choix permet de mieux mettre en exergue le travail de modelage opéré par le cinéma.

2- UN FILM FONDÉ SUR UN ÉCRIT

A- Les écrits à l'écran

Malgré l'importance du carnet, il n'est pas la seule présence de l'écrit à l'écran. Comme nous l'avons déjà analysé, le générique déploie un écrit répondant à une stratégie visuelle spécifique qui renvoie au carnet. Les cartes géographiques sont elles aussi une forme limite d'écriture entre le dessin et la lettre. Il est aussi intéressant de constater que la présence de l'écrit à l'écran est mise en abyme. Les archives audiovisuelles font signe vers la présence de l'écrit dans l'image télévisuelle. Cette trace écrite se retrouve par exemple dans les cartons du film muet *La Passion de Jeanne d'Arc*, ainsi que dans le générique des émissions télévisuelles. Cet ensemble d'images pose la question des relations entre textes, images et sons au sein de l'image cinématographique et audiovisuelle.

La présence du carnet demeure cependant la part de l'écrit la plus importante. Objet du quotidien, il ne recèle en lui que les signes de la banalité et du temps qui passe. Pourtant, l'agenda concentre tous les impératifs du film : il est à la fois la source primaire par excellence – celui qui potentiellement pourrait servir d'archive pour un travail historique – mais aussi le catalyseur poétique à partir duquel prend racine la rêverie cinématographique, le garant d'un garde-fou face au risque de la fiction, et le responsable, en partie, des choix esthétiques du documentaire. Le présenter – le représenter à l'écran – constitue donc un des enjeux majeurs de la construction du film. Le projet du film s'articule, en effet, autour de la volonté de faire partager une expérience, celle de la découverte de l'agenda insolite. Faire partager l'expérience implique de présenter le carnet, objet écrit, destiné à être lu

plutôt que vu. Le documentaire ancre une grande partie de ses choix, selon nous, en relation avec un aspect quasiment merveilleux donné à l'agenda de Monsieur M. Trouver les carnets dans la cave d'une maison abandonnée, retracer la vie de son propriétaire, se perdre dans les ramifications des pistes lancées par le carnet, autant d'actions qui tiennent du jeu et du merveilleux. Le carnet donne le prétexte au développement d'une quête poétique.

Au sens strict comme figuré, le carnet ouvre le documentaire : la première double page est offerte au spectateur. La dualité de cette présentation n'échappe pas à la lecture des propos des documentaristes : « Nous n'avons pas éprouvé la nécessité de dire tout le long du film : c'est vrai, le carnet est vrai. *Nous avons considéré qu'une fois ouvert, la preuve était suffisante.* ¹ » et « C'est l'ouverture de l'agenda qui nous plonge dans l'histoire, un peu à la manière du terrier qui fait entrer Alice dans le pays des Merveilles. ² » Si d'une part, l'agenda est pensé comme preuve, d'autre part, il est l'ouverture vers un autre horizon dépassant le cadre logique de la preuve et du raisonnement. Le carnet filmé paraît avant toute chose preuve de sa propre existence. Sa présentation, dans une forme simple en termes de techniques de filmage, dès lors n'est nécessaire qu'une seule fois. Alors que le documentaire refuse une utilisation des archives télévisuelles classique en termes de témoignage, il en va tout autrement pour le carnet. L'utilisation de l'image cinématographique semble dire que l'image n'est qu'une présentation du réel, alors que tout le reste du documentaire refuse cette idée. Le carnet sert à démontrer que l'ensemble du documentaire n'est pas une fiction, et cette démonstration passe par une monstration du carnet. La preuve devient circulaire : la présentation du carnet devient suffisante pour garantir sa réalité. Le caractère de représentation de l'image cinématographique est gommé. Ainsi, l'agenda occupe une position ambiguë entre lien essentiel au réel et fenêtre sur la rêverie cinématographique.

Le carnet est filmé selon des modalités différentes. Seul le plan d'ensemble, juste après le générique propose une vue complète du carnet. Le reste des autres plans du carnet tout au long du documentaire se limite à des plans rapprochés sur l'écriture. Le carnet est présenté face au spectateur ou parfois la caméra se place à fleur de la page. Ces choix de cadrage concentrent l'attention du spectateur sur la

¹ Cf. annexe E.

² I.BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire, op. cit.*, p.12.

matérialité de l'écriture – encre du stylo, grain de la page – et non pas sur le contenu de l'écriture. La caméra ne joue pas le rôle d'un médium de présentation au sens le plus strict du terme, il ne donne pas à voir une photographie du carnet. Il tente plutôt de transmettre une expérience du carnet, expérience sensible et visuelle. Cette hypothèse est renforcée par l'impression marquante que provoque la façon de filmer le carnet. Alors que dans l'ensemble les plans se rapportant à l'agenda ne sont pas nombreux par rapport à la durée du documentaire. Dans l'ensemble, le film cumule onze plans du carnet pour une durée totale d'environ trois minutes¹. Il s'agit plus de voir l'écriture que de voir ce qui est écrit. Le médium cinématographique ne vient pas concurrencer l'écriture dans ses particularités de médium, il en provoque une transformation. L'écrit devient une image à part entière. Si le contenu est moins important que la façon dont il est filmé faut-il pour autant en conclure que le choix des passages est aléatoire ?

B- Les liens du carnet aux images

Certains passages du carnet demeurent clairement identifiables. Un des exemples notables est la répétition des mentions faites par Monsieur M du nombre de fois où il se lave entièrement. Se concentrer sur cette phrase permet aux documentaristes de souligner l'aspect organisé et obsessionnel de Monsieur M². Les passages lisibles dans le carnet de Monsieur M servent deux but : celui de souligner le caractère compulsif qui préside à la vie de l'individu et celui de créer un liant entre les images présentées au spectateur. Le premier objectif est rempli notamment par la focalisation sur les notes de trajets et d'achats effectués par Monsieur M. Le second est atteint en se concentrant sur les émissions que Monsieur M regarde à la télévision. Ainsi quand un plan présente la date à laquelle Monsieur M a regardé *La Passion de Jeanne d'Arc*, quelques minutes plus tard, des plans du film suivent³. Les deux se font écho, *La Passion de Jeanne d'Arc* est le film que Monsieur M a regardé à la télévision à une date donnée. Mais, en même temps, les plans du film de C.T. Dreyer dépassent la simple diffusion télévisuelle – c'est-à-dire le lien documentaire à Monsieur M – en faisant signe vers mai 1968 en raison de la ressemblance des casques des soldats anglais avec les uniformes des

¹ Cf. annexe B

² D'autant plus que ces mentions sont à la fois présentées visuellement et lues par la voix-off.

³ Cf. annexe B

CRS français de l'époque¹. Images de mai 1968 qui font elles-mêmes écho à un plan de l'agenda dans lequel Monsieur M évoque les manifestations de mai 1968. L'écrit crée un balancement entre les différentes images, tout en assurant constamment un ancrage documentaire. La sélection des images informe à son tour l'image du carnet. Les documentaristes effacent la plupart des événements personnels se rapportant à Monsieur M, hormis sa maladie lors de mai 1968. Si le carnet semble étrangement impersonnel, il ne faut pas oublier que c'est l'image cinématographique du carnet qui semble impersonnelle.

C- La voix de Monsieur M

a- L'absence de Monsieur M

Monsieur M n'est pas un personnage incarné physiquement à l'écran. Par moment l'enchaînement des images laisse penser au spectateur qu'un des personnages qui apparaît à l'écran pourrait être Monsieur M. La constitution de l'altérité de la figure de Monsieur M passe donc aussi par la fragmentation de l'image : son identité n'est jamais fixe et laisse le spectateur libre de son interprétation. L'absence d'une incarnation physique du personnage peut être interprétée de deux manières quant à la genèse du film. D'une part, l'emploi d'images d'archives pousse à ne pas donner de matérialité à Monsieur M, afin de ne pas interférer avec un discours historique. D'autre part, l'inverse fonctionne aussi : la volonté de ne pas présenter Monsieur M conduit à l'exploitation d'images d'archives. Les documentaristes choisissent plutôt cette dernière proposition. Ils expliquent que l'absence de Monsieur M « est une des intuitions fortes du tout début du travail : nous ne voulions pas que Monsieur M soit, justement, un « personnage »² ». Le personnage se détache de la personne, en entrant dans la fiction. Il nécessite un dédoublement à travers l'ajout d'une couche de déterminations qui rend possible l'identification par le spectateur. La notion de personnage implique une construction supplémentaire. Deux aspects sont à distinguer. La construction d'un personnage peut se faire à partir d'une personne – comme dans le cas d'un film biographique. Dans ce cas, une épaisseur physique est donnée, faisant passer de la personne au personnage. C'est le cas de la fiction ou du docu-fiction. Un acteur joue un rôle, apportant des éléments extérieurs en

¹ Cf. annexe C.

² Cf. annexe E.

raison de l'incarnation du personnage. D'autre part, la personne peut aussi être identifiée uniquement à travers des documents réels tels que des photographies. Ces deux aspects ont été refusés par les documentaristes. La première solution est refusée en raison de la fiction qu'elle injectait dans le documentaire. Or si l'esprit d'exigence de documentaire est conservé, l'absence de photographies de Monsieur M ou de son nom complet surprend. En effet, dès le titre, l'identité de Monsieur M disparaît. Il faut aussi noter la modification du master du film : entre la projection au Festival Visions du réel et la suite, le nom de Monsieur M a été effacé du carnet¹. De la même façon, au générique de fin, le plan sur la tombe de Monsieur M évite soigneusement son nom et prénom. L'évitement n'est donc pas uniquement celui de la fiction, mais aussi de l'identification visuelle, même dans une perspective documentaire. Faire ce choix dénote un refus de l'anecdotique : le film n'est pas un « documentaire sur Monsieur Malécot », mais un film autour du carnet. *Monsieur M, 1968* n'offre pas au spectateur une possibilité de distanciation, bien au contraire, il implique un contact direct visuel et sonore. En ce sens, le documentaire joue sur le registre émotif et affectif plus que sur la tradition didactique du documentaire. Cette absence permet un regain de la polysémie des images. La non-présence de Monsieur M ne bloque pas le documentaire dans un temps restreint, malgré la dénomination 1968 dans le titre. Ultimement ce n'est plus Monsieur M qui fait le parcours répété de l'IGN à Montreuil, mais bien le narrateur documentaire et par extension le spectateur. C'est en raison de cette absence que le documentaire marche : une temporalité subjective est créée. La conception et la perception de cette temporalité se modifient au fil du visionnage du film. La première moitié du film laisse penser à un temps historiquement respecté, celui de Monsieur M dans 1968. Pourtant la seconde moitié du film, après les événements de mai 1968, plonge dans une représentation autre du temps, avec des références à la période actuelle. La question de la représentation rentre en compte, question essentielle dans l'esthétique du documentaire : celui-ci, comme tous les médiums, re-présente, là où il entend dire au spectateur qu'il ne fait que lui présenter les données. Ici, la non-représentation est une façon d'éviter cet écueil, tout en appelant d'autres ressorts pour unifier le documentaire. Il s'agit maintenant d'examiner les mécanismes d'unification du document.

¹ La version sur laquelle nous avons travaillé est la première version qui laisse apparaître le nom complet de Monsieur M.

b- La lecture du carnet

La présentification de Monsieur M s'effectue principalement par la lecture du carnet. Cette lecture n'est pas continue : entrecoupée de bruitage et de musique elle ponctue le déroulement du film. Plusieurs questions concernent la voix de Monsieur M : pourquoi le choix d'une lecture par rapport à des passages filmés ? Comment mesurer son pouvoir sur le déroulement du récit ? Et enfin, comment fonctionne-t-elle en termes de temporalité ? Quel rapport cette lecture entretient-elle avec les canons de la voix-off dans les documentaires classiques ? Dans le documentaire classique la voix-off produit un commentaire didactique. Elle a, avant toute chose, une valeur informative. Les images et le commentaire ne sont pas deux entités complémentaires. Le commentaire se suffit à lui seul, les images n'en sont pas même le soutien. Par son débit et son intonation, la voix-off crée la distance de l'anonymat. La voix au sein du médium cinématographique s'inscrit dans la question de l'intermédialité : le montage des deux propose une cooccurrence qui prend le risque de proposer les sons et les images de façon redondante ou concurrentielle. Or ce qui de notre point de vue se présente comme un risque est abondamment exploité dans les documentaires comme garantie de véridicité. Dans le genre documentaire, le commentaire a tendance à étouffer la narration propre à l'image. La lecture du carnet de Monsieur M, en entretenant un lien étroit avec le texte présent à l'écran, se distingue d'une voix-off. Effectivement, la voix n'émane pas d'un personnage identifiable à l'écran, mais elle ne propose pas non plus un commentaire des images, elle s'y mêle.

La lecture peut se faire parallèlement aux images du carnet : par exemple qu'une page du carnet précise que Monsieur M a écouté le discours du Général de Gaulle à la radio, les images qui suivent sont celles du discours du Général à la télévision. Il est cependant très rare que la lecture soit celle de la page qui est filmée. La relation entre la lecture, le texte et les images se présentent constamment de façon décalée. La lecture se lie avec les images soit en les préparant en raison du thème, soit en les réactivant à la mémoire du spectateur. Le texte lu enserme les images dans un carcan. Le tissu visuel ainsi produit tient grâce à la voix. La lecture du carnet ne mérite dès lors plus exactement le terme de voix-off. Elle s'intègre dans le champ du documentaire non pas en position de surplomb, c'est-à-dire plaquée par-dessus les images, mais plutôt en dessous, fil conducteur souterrain en même temps que matière de la création documentaire.

Comment mesurer son pouvoir sur le déroulement du récit ? La lecture est effectuée par un comédien. Ce type de lecture, non monotone, donne une nouvelle dimension au carnet : celui-ci est lu comme une œuvre littéraire. Ce que l'écriture avait de lapidaire est effacé par le rythme modulable de la voix. La lecture du carnet crée un rythme qui vient s'imposer sur les images. La représentation temporelle est autant le fait de ce rythme vocal que du montage des images. La durée des images en elles-mêmes reste approximativement constante du début à la fin des images¹. Cependant, malgré ce rôle de fil conducteur, la lecture ne raconte pas une histoire, elle n'est pas un récit cohérent, mais elle participe de la construction du récit proposé par le documentaire. En ce sens, elle fournit un cadre aux images. La relation lecture/images permet d'explorer un nouvel aspect des relations intermédiales : en raison de la différence de médium, la lecture par sa continuité, crée un lien narratif.

3- L'ÉCRIT, MOTEUR DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ?

A- Le carnet producteur

a- La sélection des images à partir du carnet

La réalisation d'un film à partir d'un journal personnel n'a aucune évidence. Au centre d'une réflexion à plusieurs visages, les possibilités sont multiples. La sensibilité des documentaristes oriente les choix de la réalisation tout en restant au plus près de ce que permet le carnet sans le déformer². L. Cibien et I. Berteletti évoquent d'ailleurs un projet précédent celui du documentaire, une réalisation théâtrale. Le théâtre permet de se concentrer sur la lecture du texte particulier du journal, ainsi que sur le développement de la musique. Cependant, il ne rend pas possible la même extension de l'environnement visuel que celui permis par le film. La référence constante aux différentes émissions de télévision regardées, visuelle ou sonore, permet une première orientation vers ce médium. La réalisation se construit par un cheminement de choix : le choix de l'agenda de 1968 dans l'ensemble des agendas, le choix des images montrées à partir des notes de

¹ Cf. annexe B

² Nous avons cependant déjà aperçu la déformation provoquée par le documentaire sur la perception de l'agenda.

Monsieur M, le choix des passages filmés de l'agenda. L'écrit délimite une réserve d'images dans laquelle faire son chemin. En ce sens le carnet constitue une forme de guide dans une époque et dans un certain domaine – celui de la télévision.

B- La production à partir de l'écrit

Or l'écrit dépasse la seule option du choix. La forme particulière de l'écriture de Monsieur M provoque une production d'images et de textes qui ne sont pas nécessairement présents dans le documentaire. Le carnet s'avère donc le support pour une production d'images qui dépasse le cadre strict du film. Il est l'occasion de production d'images telles que celles produites durant les dérives dans la ville ainsi que de textes. De manière exhaustive, il faut noter la production d'images régulières des plans du cerisier du voisin, qui s'accumulent comme une trace du temps qui passe, ainsi que celle des images issues des marches dans la ville.

L'écriture peut aussi être une piste pour penser le carnet de Monsieur M en interrogeant ses choix particuliers d'écriture. Les documentaristes se sont associés à l'écrivain Marc Perrin afin d'avoir une production écrite à l'issue des marches dans la ville. Alors que ces trajets urbains – reconstitués selon le modèle de celui de Monsieur M – sont l'occasion de relever des signes visuels, ils provoquent la possibilité de l'écriture. Un glissement s'opère entre le prélèvement d'images à partir d'une réserve fournie de l'environnement urbain, et la production d'un contenu artistique distinct. Le scénario laisse apparaître le travail de Marc Perrin dans le champ des possibilités de réalisation. Pourtant dans la production finale, il n'y a aucune trace du travail de l'écrivain. La collaboration entre les documentaristes et Mar Perrin se fonde d'abord sur des relations amicales, puis dans un second temps sur des préoccupations similaires. Le travail de l'écrivain prend forme autour des interactions entre l'intime, le politique et l'historique, une perspective qui se retrouve immédiatement dans l'approche choisie pour Monsieur M, 1968. Marc Perrin propose un texte écrit à partir d'une dérive réalisée entre la maison de Monsieur M, à Montreuil et son lieu de travail, l'IGN. Ce trajet donne lieu, de sa part, à une production écrite qui est publiée dans le numéro 7 de la revue *Dixit*¹.

¹ M. PERRIN, « Monsieur M, 14 mars 2009 », *Dixit*, n°7, avril 2009.

Là où le carnet de Monsieur M apparaît, ou est montré, comme une forme oppressante et un carcan de la réalité, l'écriture de Marc Perrin se veut comme une forme propre à la production d'une libération. L'écriture de Monsieur M se perçoit comme une forme d'emprisonnement de l'individu dans une ville restreinte à un parcours unique et ressassé. En reprenant une forme quasiment identique, l'écrivain en détourne l'usage premier fait par Monsieur M. Les textes de Marc Perrin apparaissent comme un miroir tendu à la ville : injonctions présentes dans le tissu de la ville, répétées et mises en forme par l'écriture.

Vous n'êtes pas surveillés. Vous n'êtes pas filmés. Vous êtes libres.
Vous êtes libres de regarder. Vous êtes libres. Vous êtes libres de vivre.
Vous êtes libres. Vous êtes libres de vivre et de regarder. Vous êtes libres.
Vous décidez. Vous êtes en train de vivre. Vous êtes libres de décider de vivre.
Vous êtes libres de regarder. Vous n'êtes pas conditionnés par le flux d'images.
Vous êtes libres. Vous êtes libres de penser.
Vous êtes adultes dans un monde d'adulte. Vous êtes responsables.
Vos frontières intimes sont ouvertes. Les frontières du pays sont ouvertes.
Vous êtes généreux. Vous accueillez. Accueillir est le maître mot de votre vie.¹

Ces courtes phrases renvoient aussi bien à des inscriptions dans la ville, des slogans de mai 1968 par exemple, qu'à des considérations sur la société contemporaine et notre relation avec les images qui s'affichent dans le tissu urbain. L'écriture de Marc Perrin pose un rythme, une scansion qui n'est pas sans rappeler celle de la marche. Cette dernière, au sein de la ville, vient nourrir une pensée de la répétition et du décalage. Il est intéressant de préciser que les spécificités de la pratique d'écrivain de Marc Perrin. Son écriture se développe selon le principe d'une écriture du quotidien, sous la forme d'un ensemble de dates, et de la mémoire de chacun. Il propose un travail avec les particuliers qui consiste à être invité chez les gens, et à y écrire un texte. Ce texte, une fois imprimé, est effacé de son support numérique. Seule une lecture en reste comme trace. Ce travail se trouve au croisement d'une écriture personnelle en relation avec un travail sur la

¹ I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire, op. cit.*, p.40.

mémoire, tout en mettant en valeur la lecture du texte. Ce dernier aspect fait signe vers la possibilité théâtrale d'une réalisation avec le carnet. Le texte n'existe comme œuvre et totalité que par sa lecture.

C- Synopsis

a- L'écriture cinématographique

Le scénario est un écrit détaillé qui rend compte du projet du film. Il existe deux formes théoriques du scénario non exclusives : celui qui présente résumé le film et ses principes, et celui qui détaille l'ensemble des plans et du découpage. Le scénario a une fonction informative et génétique dans la production du film ainsi que dans son parcours économique. Le scénario est fourni, par exemple, pour l'accord d'une subvention. Il a donc une position de l'entre-deux, puisqu'il tient de la genèse du film tout en se développant parallèlement au tournage du film. Idéalement, il a une vocation de guide : le film suit le scénario. L'écriture du scénario se fait donc, en toute logique, avant la réalisation du film, posant la question de l'adéquation de l'écriture et de la forme filmique. En effet, si le scénario se donne pour but de proposer une ligne de conduite au film, il n'est plus question de parler, comme nous l'avons fait pour l'agenda, d'une adaptation de l'écrit et de l'image pouvant provoquer des dissensions, mais d'une écriture qui se moule le mieux possible sur le modèle de la forme filmique, comme le suggère Jean-Claude Carrière :

Le scénario est une écriture de passage, de transition et du fait même de son effacement, de son humilité, la plus difficile de toutes les écritures connues. Car elle doit sans cesse se méfier d'elle-même, de ses excès, du mirage-littérature, échapper au charme des phrases, à la séduction des mots.¹

L'écriture cinématographique est une écriture de la transition d'un média à l'autre, elle est dans le cadre qui nous occupe, le catalyseur de l'intermédialité. Faut-il cependant suggérer comme le fait la seconde partie de la citation que l'écriture doit s'effacer pour mieux coïncider avec le projet cinématographique ? Penser ainsi revient en fin de compte à nier la possibilité de l'intermédialité en écrasant les

¹ J.C. CARRIÈRE, P. BONITZER, *Exercice du scénario*, Paris, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1990, p.14.

caractéristiques et les possibilités d'un médium, le littéraire, pour le faire rentrer de force dans le carcan du médium cinématographique. De plus, l'écueil serait double pour le documentaire : l'écrit devrait s'effacer devant l'image, qui elle-même devrait s'effacer devant le principe de réalité. Au contraire, le scénario de *Monsieur M*, 1968 est celui d'un film en devenir, d'un film imaginaire selon l'expression de Jacqueline Viswanathan¹. Elle pose en effet l'hypothèse que les passages narrato-descriptifs du scénario bien que modifiés une fois passés à l'écran joue un rôle dans la manière dont les images se déroulent sur ce dernier.

La première réflexion face au scénario de *Monsieur M*, 1968 est l'absence du métalangage technique utilisé dans la plupart des scénarios. Le texte mêle constamment des explications sur la genèse du projet – comment les carnets ont été trouvés – et sur les choix opérés en termes d'images à l'écran. Contrairement à une écriture neutre qui s'efforcerait de gommer toute marque de subjectivité, le scénario n'hésite pas à parler à la première personne et à interpeller le lecteur. Si la présentation du projet artistique – les quatre premières pages du scénario – conserve un ton classique, il n'en reste pas moins que dès les premières lignes la marque des documentaristes se manifeste : « Un petit agenda noir que nous avons retrouvé [...] ² » L'implication des documentaristes apparaît dès l'évocation du carnet, et se renforce avec le paragraphe intitulé « Intention » dans lequel l'écriture particulière du scénario fait plus sens. L'agenda de Monsieur M est « un descriptif sans affect d'une quotidienneté constituée d'une succession de micro-événements ». Pourtant derrière cette neutralité ressort la fragilité du quotidien et de l'intime qui est ressaisi par une écriture subjective : « Nous voulons préserver ce sentiment fragile, ce moment unique que nous avons en lisant pour la première fois ces carnets, afin que chacun puisse se faire son film [...] ³ » Le scénario est avant tout une élaboration conceptuelle, et non pas une description visuelle ou technique. Le scénario est découpé en trois parties : l'explication du dispositif, les thématiques principales du carnet et le traitement sonore et musical. Les archives choisies ne sont pas toutes détaillées, mais plutôt évoquées et suggérées dans leur relation à l'agenda. Le dispositif et les choix musicaux constituent l'ossature du film dans laquelle se déploient les thématiques du film – la marche, la

¹ J. VISWANATHAN, « L'écriture cinématographique », *Études littéraires*, vol. 26, n°2, 1993, p.9-18.

² I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire*, op. cit., p.7.

³ *Ibid.* p. 7

cartographie, les émissions de télévision. Le plan du scénario propose déjà, par sa structure, cette lecture du film.

La particularité, à notre sens de ce scénario, est sa nature réflexive. Il n'a cessé de s'interroger sur les modalités mêmes de l'écriture cinématographique, alors qu'elle est en train de s'accomplir : « Nous sommes à la recherche d'une écriture cinématographique particulière, une forme construite à partir de sons et d'images de sources extrêmement différentes [...] ». L'écriture du scénario développe les intentions plus que la description des plans. Tout en suivant le fil chronologique de l'année 1968, le scénario avance l'idée de la modification du temps historique. La description des plans et des séquences, quand ils sont développés, sont typographiquement différenciés dans des encadrements¹. Le scénario, toutefois, détaille les passages de l'agenda qui sont proposés à la lecture : ils sont retapés dans une police de caractères de type machine à écrire. De la même façon, tous les accidents qui viennent rompre le quotidien de Monsieur M sont listés. Le scénario joue sur la différenciation des typographies, intégrant aussi des photographies de l'agenda pour mettre en valeur la différence des couches de signification présentes par la suite dans le film. Le scénario met en avant les intentions des documentaristes, c'est-à-dire l'effet recherché plutôt que la description technique des cadrages ou des séquences. À travers l'intentionnalité du documentaire, un spectateur fictif se met en place en filigrane. Le « nous » utilisé dans le scénario passe subrepticement d'un nous désignant les documentaires – mention de responsabilité du film – à un « nous » inclusif, enjoignant le lecteur/spectateur à les suivre². L'écriture cinématographique effectue ainsi un ensemble d'aller-retour entre le « nous » et le « on », présentant à la suite d'indications factuelles ce que le spectateur pensera devant le film³. Finalement l'écriture du scénario accomplit le brouillage des frontières entre l'effet produit par le carnet et l'effet produit par le film. Selon J. Viswanathan ce type de scénario est de plus en plus développé. Il correspond, en effet, à l'idée que le scénario se développe en dehors de la seule sphère cinématographique. Cette nouvelle indépendance le rend éminemment lisible et lui confère une légitimité dans le champ des études littéraires.

¹ Cf. annexe F

² « C'est l'ouverture de l'agenda qui nous plonge dans l'histoire, un peu à la manière du terrier qui fait entrer Alice dans le pays des Merveilles. », I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire, op. cit.*, p.7.

³ Par exemple à propos de l'absence physique de Monsieur M, le scénario indique « À la fin du film, Monsieur M reste un anonyme que chacun pourra penser connaître. » *Ibid.* p.13.

b- Les images évoquées dans le scénario

Le scénario de *Monsieur M*, 1968 présente un film beaucoup plus riche en termes d'images pensées que celles présentées dans le documentaire fini. De la juxtaposition du scénario et du film ressort un appauvrissement quantitatif d'images. On note ainsi la disparition de la scène des Frères Lumières renvoyant aux origines du cinéma, des images recueillies lors des dérives urbaines par les documentaristes, le trajet de Monsieur M de Montreuil à Saint Mandé dans la neige, du personnage de Joëlle, de la présentation orale par Isabelle Berteletti, de plusieurs émissions télévisées - un film de Michel Mitrani, *Les Anges exterminés*, des passages de l'émission *Cinq colonnes à la une* - certains plans de mise en scène de la télévision dans un contexte reconstitué, des textes de Marc Perrin. Le projet du film, tout comme le carnet, est le catalyseur pour la production d'un nombre non limité de textes et d'images. Le film, considéré en tant que produit fini, impose un format – celui du court métrage – impliquant la suppression d'un certain nombre de cette production. Il est cependant intéressant de noter que le film dès lors n'est pas la fin d'un projet, mais un moment de la réflexion par rapport aux carnets de Monsieur M.

Les raisons de format donc interdisent de placer toutes les images voulues. Il convient aussi de penser un seuil de saturation maximum des images pour l'œil du spectateur : à force de tout montrer, le spectateur risque de ne rien voir. Le passage de l'écrit à l'écran implique un changement de médium. Là où le texte ne fait que dire le passage d'une image à une autre, le cinéma demande une coupure dans la bande-images, un réel temps mort et une discontinuité que le mouvement du cinéma doit assumer. Paradoxalement, l'écrit paraît plus fluide en raison de la matérialité accrue du cinéma. Le médium cinématographique influence considérablement sur le scénario, alors même que dans l'ordre chronologique de la production, il apparaît après celui-ci.

c- La réduction du synopsis à travers le médium cinématographique

Si le scénario est pensé comme un film imaginaire, sa réduction lors du passage à l'état de film n'est pas innocente. Ce passage n'est pas neutre. Dès lors que le scénario se donne comme le film imaginaire, sa réduction lors de son passage à

l'état de film réel se fait par une réduction du scénario. Comment interpréter cette réduction ? Le résultat final du film en comparaison laisse apparaître une importante réduction des propositions du scénario, notamment dans la multiplicité des images. Le passage par le médium cinématographique en raison de son format, un court-métrage, ne permet pas de conserver l'ensemble des images prévues par le scénario¹. Au-delà des images qui disparaissent pour une question de place et de temps, un ensemble d'éléments du scénario est modifié. Le documentaire final fait transparaître ces éléments qui, par moment, se donnent plus comme perdus que réellement intégrés dans l'enchaînement du documentaire. Le point le plus sensible est le traitement de la figure de Joëlle. Collègue de Monsieur M, elle est souvent évoquée dans l'agenda. Le scénario évoque la possibilité de matérialiser Joëlle par une actrice. L'idée est cependant abandonnée. L'introduction d'un personnage tentant vers la fiction rompt l'approche en biais que propose le montage des images d'archives et les images tournées sur les lieux existant. En présentant un personnage à l'écran, le documentaire demande au spectateur d'exercer un autre travail de réception esthétique. Le chemin parcouru est tout à la fois celui de Monsieur M, que celui, métaphorique, des documentaristes dans son agenda et les images des années soixante. Il en va de même pour le spectateur, les images présentées ne lui imposent rien, ni interprétation, ni demande d'adhésion. Le personnage de Joëlle à l'écran, enlève la liberté de mouvement acquise par le spectateur. Celui-ci est obligé de reconnaître le personnage de fiction sans avoir la possibilité de l'ignorer. Dans le documentaire final, le personnage de Joëlle a quasiment disparu. Il reste une séquence qui montre l'arrivée d'une femme dans le hall de l'IGN². Elle regarde attentivement les plans de Paris dans le hall. Cette séquence a certainement été conservée en raison de l'anonymat de la figure qui y est préservé : le personnage n'est visible que de dos. Cette forme de reconstitution est aussi employée pour la reconstitution d'un intérieur, pièce dans laquelle une télévision est allumée. Le scénario prévoit cinq plans de cette sorte, au montage, seuls deux sont conservés. Dans l'ensemble, le médium cinématographique tend les documentaristes à réduire les intrusions dans le domaine de la fiction.

¹ Il est aussi important de noter que les images ont un prix : une fois les droits achetés pour *La Passion de Jeanne d'Arc*, une grande partie du budget a été utilisée.

² Cf. annexe A et annexe K

Le médium cinématographique n'est pas seulement du côté de la restriction. En lui-même il implique une production d'images particulières. En termes d'images non évoquées dans le scénario, les fausses archives ne sont pas mentionnées. Ces plans se concentrent sur un trajet de Monsieur M filmé en super 8. L'aspect de l'image apportée par cette caméra la fait ressembler à une image d'archive. Ils peuvent être compris comme une alternative à la reconstitution. Un des moments les plus modifiés, alors qu'il avait été détaillé est le générique d'ouverture et de fermeture. L'ouverture devait se faire avec la voix d'Isabelle Berteletti racontant comment elle avait trouvé les carnets dans sa nouvelle maison. Sa voix est remplacée par celle d'un voisin. Le documentaire devait se clore sur une fenêtre depuis laquelle le spectateur pouvait voir la télévision fonctionner. La version finale revient sur les premiers plans du générique d'ouverture, avec une nouvelle vue du cimetière. Cette séquence a été rajoutée tardivement dans le documentaire. Ces modifications rejoignent la problématique ouverte avec l'introduction du personnage de Joëlle :

[...] Cela dit la question du « vrai » (de l'enquête) n'est pas totalement absente : nous avons imaginé la première séquence (le voisin qui raconte la découverte des carnets – la seule fois finalement où le véritable monsieur M est décrit) comme une séquence (détournée) à la manière d'un reportage de faits-divers (donc plus de l'enquête journalistique que de l'enquête historique) – justement pour induire l'idée que : c'est une histoire vraie – enfin en apparence. Quant à la dernière séquence (la postface, au cimetière – que nous n'avions pas prévue dans le scénario), elle nous a semblé nécessaire pour boucler l'histoire, et d'une certaine façon, redire : c'est une histoire vraie.¹

L'histoire est vraie, mais le documentaire n'a pas pour intention de présenter cette vérité, ou d'en faire son argumentaire. Le passage de l'écrit à l'image cinématographique exacerbe la question de la vérité documentaire. Bien que les images audiovisuelles soient en majorité des archives, leur montage appelle une recontextualisation qui permet au spectateur de reconnaître la facture du documentaire. Les moments de la modification du scénario au passage à l'écran se font lors du tournage, du choix des images et du montage. La production du film passe par des moments de test, destinés à constater l'effet des images sur les spectateurs. En ce sens un festival comme les États-généraux du documentaire a

¹ Cf. annexe E

permis aux deux documentaristes de mesurer l'impact de la présentation filmée du carnet. La réception *a posteriori* peut aussi jouer un rôle important. Ainsi deux versions de Monsieur M existent : dans la seconde le nom Monsieur Malécot a été supprimé de l'agenda, et a été rajouté sur la pierre tombale dans le générique de fin. Cette modification intervient suite au passage du film aux Visions du réel. En effet, suite à cette projection, le premier article sur *Monsieur M, 1968* a été écrit. Ce dernier se concentre sur les aspects anecdotiques du film, tendant à le réduire au développement d'un film de faits-divers¹. Afin de contrer cet effet produit sur le spectateur, le nom complet de Monsieur M a été reporté en fin de film.

L'approche par l'intermédialité rend possible la déclinaison des relations entre l'écrit et l'image cinématographique. Elle questionne non seulement la représentation d'un média par un autre – comment représenter l'écrit par l'image – mais aussi les relations d'innutrition génétique entre les deux médias. L'écrit cinématographique, compris en tant que scénario, court souterrainement tout au long du film. L'étude de ces relations permet de mettre en exergue l'influence d'un média sur un autre en raison de leur mode de transmission de l'information et comment des caractéristiques de l'écrit demeurent dans le cinéma sans que celui-ci ne les transforme totalement.

¹ J.C. RENAUD, « Le marché aux trésors », Politis, 21 avril 2011, p. 27-28.

TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE ORGANISÉ : DE LA THÉMATIQUE AU PRINCIPE ESTHÉTIQUE ?

En dénonçant entre les images les points de résistance qui continuent de maintenir un certain ordre des choses et leur « immuabilité » contrainte, le film devient alors une réflexion sur la révolte d'hier et d'aujourd'hui.

Programmation *A nous de voir*, 2011

Les secteurs d'une ville sont à un certain niveau lisible, mais le sens qu'ils ont eu pour nous personnellement est intransmissible. Comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires.

Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961

Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie¹.

Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, 1972

L'appareil para-textuel du documentaire indique que le carnet de Monsieur M est le fil narratif de l'ensemble du film. Sa présence à l'écran se double de sa fonction d'ossature du documentaire. Faut-il cependant en conclure que la cohérence du film repose seulement sur le carnet, c'est-à-dire une réflexion scripturale et discursive ? Les déclarations des documentaristes ont tendance à orienter la réflexion dans ce sens. Nous posons l'hypothèse qu'au sein de l'ensemble des cinq thématiques développées dans le scénario, celle de l'espace occupe une place spéciale. L'espace apparaît principalement en relation avec le travail de Monsieur M, ouvrier-cartographe. Cependant la notion d'espace ne se limite pas à un thème, mais, tout comme le carnet, sert à construire le documentaire, en orientant les images entre elles. La télévision est une thématique, c'est-à-dire que le documentaire en permet un traitement spécifique, et en fournit une représentation. L'espace est lui aussi une thématique, mais il rend possible à son tour le développement et l'incarnation de nouvelles thématiques. La représentation de l'espace par le médium cinématographique est à interroger. Une fois les modalités de

¹ H. MICHAUX, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p. 13.

représentation de l'espace déterminées, il s'agira de se pencher sur son influence dans la constitution du film. Suivant l'analogie de l'espace, nous montrerons que le film se déploie comme une carte subjective qui trace un parcours à travers l'espace médiatique de 1968 à nos jours.

1- COMMENT VIVRE UN ESPACE ?

L'espace est le milieu où les choses sont. Défini ainsi l'espace est un milieu idéal, un concept qui permet de faire prendre place aux événements et aux objets. C'est à partir de ce concept d'espace que les sciences telles que la géographie, l'urbanisme ou encore l'architecture se sont développées. L'espace est alors une donnée extérieure à l'individu qui lui préexiste. Bien que la géographie classique s'intéresse à l'espace, à la base de ses expériences, elle ne le remet pas en cause. La géographie physique comme la géographie humaine s'intéressent à l'espace comme objet extérieur. L'espace se présente en tant que donnée naturelle. Pourtant, en tant que science, la géographie construit autant son objet qu'elle l'étudie. Elle est une première entorse à l'idée d'un espace complètement *a priori*. L'étude de l'espace à partir d'une subjectivité vient ruiner les conceptions d'un espace universel. Si l'espace est une notion commune à tous, il est vécu et expérimenté différemment par chacun. En considérant que l'espace est une donnée subjective, comment dès lors penser les modalités de sa représentation ? L'espace n'est pas abordé de front, il se laisse deviner en arrière-plan de chaque thématique, ce qui est particulièrement vrai du couple ordre/ désordre. Cette dialectique permet d'emblée d'aborder l'espace dans son rapport avec l'individu. L'ordre, moyen de maîtrise de l'espace, ou le désordre, symptôme d'un espace dérangé sont autant de manifestations *de* l'espace plutôt que *dans* l'espace. Dès lors la représentation de la ville par le médium cinématographique concentre l'ensemble des enjeux de la représentation de l'espace. Or si l'espace se conçoit comme une ossature du film, il influe aussi sur le temps au cinéma : parcourir l'espace devient un des moyens cinématographiques destiné à moduler le temps.

A- La thématique de l'ordre et du chaos

Monsieur M, 1968 s'attache à explorer une période historique considérée comme chaotique. Le couple ordre/désordre infuse l'ensemble du documentaire, des thématiques abordées aux choix esthétiques. Cependant, les deux concepts dépassent la seule perspective de l'année 1968 pour venir s'incarner à travers une réflexion sur l'espace et les modalités de son appréhension par l'individu. L'ordre et le désordre sont mis en exergue autant à travers le traitement à l'écran des disciplines scientifiques telles la géographie et la cartographie qu'à travers l'activité individuelle de la marche. Le trajet, découpant l'espace, délimite aussi un lieu d'expérimentation qui devient le prétexte pour un déplacement temporel au sein de la trame narrative du documentaire.

Le documentaire propose une réflexion sur le principe d'organisation et d'ensemble. L'organisation correspond au processus tout comme au résultat d'une structuration, c'est-à-dire la combinaison des éléments d'un ensemble d'une certaine manière. L'organisation répond à une ordination du monde selon une norme ou un principe. Par exemple, l'axe chronologique est une forme d'organisation du monde humain. Le processus d'organisation se présente comme un moyen d'appréhension rationnel du réel. L'organisation apparaît comme thématique abordée d'un point de vue historique au sein du documentaire tout en s'affirmant comme un principe esthétique. Le champ lexical de l'ordre et du chaos est récurrent dans les propos des deux réalisateurs « Entre la société qui se détraque [...] et la vie quotidienne qui continue ¹», « un film qui parle de l'ordre et du désordre ²» « La rencontre de Monsieur M et de 1968 construit un dialogue, une dialectique entre ordre et désordre. Désordre du Monde – manifestations, grèves – ordre du carnet – colonnes des comptes, relevé des rues, mots soulignés en rouge ou en bleu – retour à l'ordre ³» « Un regard ni nostalgique, ni positiviste, qui vise à distinguer dans le désordre ambiant, les invariants d'un ordre implacable ⁴», « Le mois de mai a marqué l'irruption du désordre à la fois dans la société et dans le petit monde de Monsieur M. Puis l'ordre est revenu. Mais ce n'est pas le même. Ce ne peut pas être le même. L'ordre et le désordre entretiennent une relation

¹ I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M, [1968], projet documentaire, op.cit.* p.5

² *Ibid.* p.6

³ *Ibid.* p.8

⁴ *Ibid.* p.9

dialectique, qui débouche sur notre modernité chaotique.¹». La thématique de l'ordre et du désordre fait directement référence de façon la plus évidente vers la situation politique de la France en 1968 : le chaos des manifestations et l'ordre du pouvoir gaulliste. Cependant, il est intéressant de dépasser l'approche politique pour voir comment s'incarne les représentations de l'ordre et du désordre dans le documentaire.

a- La ville chaotique

Le thème de la ville chaotique est développé dans le synopsis par les réalisateurs. D'une part, la ville est, historiquement, le théâtre des manifestations du désordre. D'autre part, elle donne une impression globale de désordre en raison de la quantité et de la diversité de flux qu'elle génère à longueur de temps. « La ville, c'est le règne du chaos, mais aussi l'expression des fantasmes d'ordre [...] ²» Il est intéressant de voir que la ville est plus qu'un seul théâtre pour le développement de la thématique du chaos : par bien des aspects elle est la concentration symptomatique de la modernité et de son chaos. Les urbanistes développent, dans les années cinquante, l'idée d'une ville organique qui, sans l'intervention des pouvoirs publics, incline naturellement vers la pente du désordre. À en croire la Charte d'Athènes, c'est bien la ville postindustrielle qui est la proie de ces convulsions chaotiques :

L'avènement de l'ère machiniste a provoqué d'immenses perturbations dans le comportement des hommes, dans leur répartition sur la terre, dans leurs entreprises. Mouvement irréféré de concentration dans les villes à la faveur de vitesses mécaniques, évolution brutale sans précédent dans l'histoire et qui est universelle. *Le chaos est entré dans les villes.* ³

La thématique est la même dans notre étude, à ceci près que la ville passe de la post industrialisation à la postmodernité. L'urbanisme n'est pas seulement une science de l'aménagement, mais encore de la planification en vue d'une cité idéale, c'est-à-dire d'un ordre imposé sur la ville. L'urbanisation repose aussi sur l'idée principale que la ville a un sens, un rôle social. Pour suivre Jean-François Vasseur : « La constitution de l'espace urbain dépend du contrôle des comportements qui l'affectent. Lorsque la ville laisse échapper à son contrôle des

¹ *Ibid.* p.15

² *Ibid.* p.39

³ *Résolution finale du 4^{ème} Congrès des CIAM, Town Planning Charte*, Edition de Minuit, 1933.. Nous soulignons

comportements nouveaux, elle n'arrive plus à dominer les mouvements qui naissent en elle.¹» Le désordre serait l'état naturel de la ville en ce qu'elle concentre toujours un intérêt commun et des aspirations individuelles. L'état d'ordre ne vient donc pas chasser celui de désordre, mais les deux se développent constamment dans une dynamique fragile. Il est aussi intéressant de souligner que la scène du documentaire, entre Montreuil et Saint-Mandé, n'est pas considérée comme la ville – qui schématiquement est Paris. La banlieue est elle-même considérée comme une excroissance mal maîtrisée de l'expansion de la ville. Elle est une dégradation, au sens d'un moindre être, de la Ville. Ces zones grises, comme le note J.F Vasseur, sont des zones labyrinthiques et quasiment initiatiques avant une entrée dans le cœur. Il est intéressant de considérer que Paris dans les années soixante n'échappe pas à l'urbanisme issu de cette pensée, notamment avec la construction du quartier des Olympiades, dans le 13^{ème} arrondissement, en 1964 par l'architecte Hollay. La remodelisation de Paris ne s'arrête bien sûr pas à 1968 : il suffit de prendre en compte la démolition des Halles de Paris en 1973 – mais dont le projet remonte à 1960. L'université de Nanterre fondée en 1964 et inaugurée en 1966 est elle aussi le fruit de cet urbanisme. La volonté de désengorger la Sorbonne se solde par le développement dans les nouveaux locaux des premiers mouvements de mai 1968. La vague urbanistique s'accompagne d'un enthousiasme et d'une confiance dans l'efficacité des nouveaux plans comme en témoigne le *Paris-Match* du 1^{er} juillet 1967, n° 951 « Paris dans vingt ans ». Il présente des plans « tenus strictement confidentiels jusqu'ici, [et qui] vous dévoileront ce que sera Paris en 1990. » L'IGN bien que non indiqué sur ces plans fait aussi partie de cette grande vague. Il est totalement reconstruit durant les années soixante. La planification urbanistique apparaît dans *Monsieur M, 1968*, avec les fragments d'une émission télévisée de 1968, intitulée « 60 millions de Français, aménagement du territoire », dans laquelle les protagonistes se posent la question de l'avenir de la France. Cette émission, qui mêle considérations métaphysiques et aménagement du territoire, renvoie à l'enchevêtrement des notions de bien-être et de préoccupation de l'espace. Elle apparaît pourtant dérisoire dans le contexte à venir des événements de mai.

¹ J.F. VASSEUR, « Désordres urbains et régulation juridique : les paradoxes des « entrées en ville », dans J. CHEVALIER (dir.), *Désordre(s)*, PUF, 1997, p.164.

b- L'ordre physique : la géographie

A la 29^{ème} minute, le spectateur se retrouve face à un cours de physique en extérieur sur la place de la Sorbonne, qui traite de la théorie de l'ordre et du désordre en physique. Le lien se fait automatiquement avec les images suivantes d'une même place de la Sorbonne occupée en mai 1968. Cependant, le traitement de la dialectique à travers le filtre de la physique interroge aussi un ordre matériel, et non pas seulement politique. Qu'est-ce que l'ordre incarné dans la matière sinon la géographie, la cartographie et l'urbanisme ? Dans son *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* Pierre Merlin définit ces deux concepts comme la disposition de l'espace selon un ordre prédéterminé. De plus, l'urbanisme est aussi une action qui s'inscrit dans le passé et le futur d'une ville : « La disposition ordonnée dépend de ce qui a été disposé auparavant et elle marquera l'espace pour l'avenir. L'aménagement est donc inséparable de l'histoire, du patrimoine comme de la prospective.¹ » La mise en forme de l'espace, notamment de l'espace urbain, répond bien sûr à un ordre social et politique. Au sein du documentaire, les marques les plus évidentes de l'ordre passe principalement à travers une dimension géographique et plus encore cartographique. Le thème est abordé en raison d'une part de la profession de Monsieur M, ouvrier-cartographe à l'IGN. La cartographie se donne comme le fondement de toutes les démarches de la géographie, à la limite entre géographie et géologie. Elle dessine et schématise l'espace en l'enserrant dans un trait d'encre. La nature, qui paraît indomptable, se retrouve modélisée avec un seul trait. Le trait dès lors, dans *Monsieur M, 1968*, est le synonyme de l'ordre. L'ordre se définit là comme la faculté pour le sujet de tout coucher sur une feuille de papier : l'espace à travers la production de cartes, les événements – dans le carnet, les aspects matériels de la vie, dans les relevés de comptes. Comme le rappelle l'enregistrement sonore du poème de Maurice Carême, « D'une bouteille d'encre/ On peut tout retirer ».

c- Histoire des techniques cartographiques

Le thème géographique prend une place importante dans le documentaire, notamment dans une perspective de l'histoire des techniques géographiques et cartographiques. La cartographie consiste à proposer une représentation simplifiée

¹ P. MERLIN, F. CHOAY, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 2005, p.11.

de l'espace par les moyens de signes conventionnels. Il s'agit donc d'une transposition normalisée de la perception de l'espace qui s'inscrit dans une démarche de compréhension du monde. La construction d'une image du monde – une représentation dans le sens de « rendre perceptible l'aspect, la nature caractéristique de quelque chose¹ – permet de s'en saisir. Outre le processus qui mène à la production de la carte, celle-ci est aussi « un outil qui permet d'effectuer un travail ou une tâche et qu'elle répond à un besoin ou à un manque. Ce besoin consiste le plus souvent à représenter l'espace dans lequel les hommes vivent, c'est-à-dire leur environnement, ce qui apparaît comme une nécessité pour s'y déplacer, pour l'utiliser, l'exploiter, l'explorer, le conquérir et le défendre.² » Le documentaire propose, dans l'ensemble des images qui le compose, une relecture de l'évolution de ces techniques en partant des moyens de dessiner une carte dans les années 1950 aux modélisations de carte en trois dimensions actuelles. *La Naissance d'une carte* est un documentaire de promotion de l'IGN de 1956. Ce documentaire didactique dévoile les mécanismes nécessaires à la production d'une carte, de l'implantation d'un réseau géodésique aux relevés effectués sur le terrain à l'impression des cartes à l'unité en passant par le tracé à la main. *Monsieur M, 1968* insiste sur le travail de tracé à la main si proche du geste de l'écriture du journal. Le lien entre les deux est fait d'autant plus aisément que le passage d'une technique de cartographie à une autre est faite par le témoignage de trois anciennes collègues de Monsieur M. Alors qu'elles s'expriment sur le carnet de Monsieur M que les réalisateurs leur ont montré, elles évoquent l'idée d'une écriture qui retient tout, et de ce que l'ordinateur permet d'en faire autant, ou non selon l'opinion de chacune d'entre elles. Le travail du cartographe apparaît totalement bouleversé lors de l'interview de cartographes actuels qui ne travaillent plus que sur ordinateur, tous les tracés étant informatisés. Le changement n'est pas seulement dans les moyens techniques, mais aussi dans l'organisation du travail. Les images de *La Naissance d'une carte* présentent des ateliers organisés en rangée de tables de travail sous la supervision d'un chef d'atelier³. Les espaces de travail de l'IGN au début du XXI^e siècle reflètent un changement dans l'organisation du travail où toute forme de hiérarchie semble avoir disparue ou tout du moins ne se donne plus

¹ TLF

²J.Ph. ANTONI, O. KLEIN, S. MOISY, « Cartographie interactive et multimédia : vers une aide à la réflexion géographique », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Systèmes, Modélisation, Géostatistiques, 2004, (disponible sur <<http://cybergeo.revues.org/2621>>) (consulté en mars 2013)

³ Cf. Annexe H

à voir aussi nettement que quelques décennies auparavant. Dans le glissement des techniques, notamment par leur informatisation se trouve aussi le bouleversement d'un mode de travail. Celui-ci semble atteindre son paroxysme avec ce qui apparaît aujourd'hui comme le futur de la cartographie : la modélisation de l'espace en trois dimensions. Le documentaire propose une reconstitution du chemin effectué par Monsieur M de chez lui à l'IGN. Le tracé est blanc sur fond noir dans un environnement virtuel. Là où toutes les techniques faisaient apparaître un individu aux commandes, le tracé blanc sur noir – comme un négatif de l'écriture présentée jusque-là comme modèle – se déroule en autonomie, faisant de l'homme une donnée contingente. La reconstitution a été réalisée par le Laboratoire MATIS - Méthodes d'Analyses pour le Traitement de l'Image et de la Stéréorestitution - de l'IGN. L'ensemble des recherches du laboratoire MATIS repose sur la collecte d'images et leur traitement informatique. L'image n'est plus celle repérée et relevée par la main de l'homme, mais une image en « vision stéréoscopique artificielle ». « Vision stéréoscopique » est le nom donné à la faculté de vision de l'être humain comme d'autres formes de vie. Il s'agit d'une faculté d'évaluation des distances à partir des informations reçues par le cerveau. Le nerf optique est considéré comme le canal d'informations le plus dense au monde. La vision stéréoscopique artificielle s'efforce donc de recréer les moyens de production de cette image en se libérant de l'humain. Alors que l'image est une projection en deux dimensions du monde tridimensionnel, la vision par ordinateur tend à reconstituer les trois dimensions, notamment à partir d'indicateurs de perception de profondeur. La révolution technique que connaît la cartographie depuis les années 1980 passe avant tout par une libération du support papier, tout en redéfinissant les fonctions et les enjeux de la carte – une carte traditionnelle conçue comme une carte topographique. En développant les possibilités d'une cartographie dynamique et multimédia, la carte change de visage. Elle n'est plus uniquement sur un support papier en raison de son transfert dans la sphère numérique, mais plus important, elle prend en compte des données autres que topographiques. Dès leur origine les cartes se sont divisées entre cartes topographiques et cartes thématiques. Aujourd'hui la cartographie se développe en relation avec les techniques d'EDA – *Exploratory Data Analysis* : à partir de bases de données complexes, les informations sont exploitées au maximum. Les cartes se

développent vers des univers augmentés et des environnements immersifs¹. La carte demeure un moyen de connaissance tout en changeant la façon dont on accède à celle-ci : dans les univers immersifs, la connaissance relève autant de la transmission d'une information que du partage d'une expérience. La nouveauté dégagée dans le domaine de la cartographie relève d'une attitude scientifique qui ne se contente plus d'un positivisme, mais tend à la recherche de nouveaux moyens de capter un réel compris comme un système complexe dont une seule approche ne saurait rendre compte. *La Naissance de la carte* établissait une relation linéaire du terrain, c'est-à-dire de la nature, à la production de la carte, sous le patronage du géographe scientifique tout puissant. La maîtrise de l'espace se situe autant quand l'individu sillonne le terrain pour planter des points de repère géodésiques que quand il trace un trait sur une feuille de papier ou qu'il manipule les leviers de la machine de reports du tracé des cartes. Au contraire dans les nouvelles techniques destinées à modéliser les espaces, l'individu apparaît plutôt comme un médiateur, un pondérateur des données. Il ne se place plus dans une lecture de la science reine, ordonnatrice de la nature. Comme le note Henri Chamussy cette question est particulièrement prégnante dans le domaine de la géographie : comme une évidence, le géographe semble s'affronter directement au réel, à la nature sans que son statut soit remis en cause. L'auteur parle d'un passage d'un modèle cartésien à un modèle de la complexité, passage qui survient tardivement pour la géographie en comparaison avec d'autres sciences comme la physique ou les sciences de la nature.

B- Filmer la ville

De ce point de vue, il semble bien que les notions d'ordre et de désordre urbains soient indissociables de cette démarche normative. Le déroulement – non linéaire – d'une histoire des techniques cartographiques se comprend en parallèle avec le développement d'une géographie personnelle de la ville. Le documentaire retrouve ici deux thématiques, *topoi*, liées à deux disciplines distinctes. D'une part, les parcours de Monsieur M dans la ville renvoient à la question d'une géographie subjective : comment un individu prend possession d'un espace, comment vit-il son espace ? D'autre part cette question de la perception de l'espace par un

¹ Le documentaire propose une augmentation de la carte grâce à une troisième dimension, mais les recherches aujourd'hui se portent aussi vers des augmentations sonores et olfactives.

individu ouvre le champ à la question de l'approche de la ville par le médium cinématographique. Les réalisateurs qui se sont essayés à filmer la ville et l'espace urbain sont nombreux, que cette quête passe par le film de fiction ou le film documentaire. Le cinéma a suivi les bouleversements intervenus tout au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles dans le tissu urbain, de la réfection haussmannienne de Paris à ses bombardements lors de la Seconde Guerre mondiale, puis du développement des grands ensembles des banlieues en relation avec la mise en place des travaux de planification d'urbanisme¹. La ville qu'elle soit imaginée comme dans *Metropolis* ou documentée comme dans *L'Homme à la caméra* de D. Vertov s'accorde avec le cinéma et sa capacité de captation des images en mouvement. Elle passe de décor de l'action à une déterminante des comportements sociaux - ordre ou désordre social. Elle devient aussi bien l'héroïne de la modernité que la responsable de la décadence de cette dernière. Il est surtout intéressant de constater une forme d'évolution conjointe entre le médium cinématographique et les mutations du tissu urbain. L'attitude de Monsieur M face à l'espace permet de réinterroger la façon de filmer la ville. La façon dont Monsieur M parcourt la ville intéresse en raison du lien que lui-même entretient avec la géographie générale. Il trace des cartes. Le rapport rationnel à l'espace et à la ville ne le quitte pas dans ses pérégrinations. D'une part, l'arpentage de l'espace que ce soit pour des raisons pratiques ou pour le simple plaisir de marcher constitue une des occupations principales du personnage. Cette importance est redoublée par la prise en note dans son carnet de l'ensemble de trajets qu'il effectue². L'espace ici considéré n'est même pas celui de la banlieue, mais l'espace de la petite couronne. Un des trajets qu'il effectue quotidiennement est celui pour se rendre à son travail. L'IGN est implanté à Saint-Mandé, le trajet depuis Montreuil est d'environ 3 à 4 kilomètres. Effectué à pied ou en bus, celui-ci n'est pas détaillé, mais toujours indiqué dans le carnet. Les promenades avec un de ses deux parents, ou tout détournement du trajet habituel, sont l'occasion d'une description détaillée des rues empruntées. En tant qu'activité répétée et consistante, le trajet ainsi matérialisé semble contenir toute l'identité du personnage. Monsieur M semble se définir par la répétition de ce trajet. Il définit autant sa relation à l'espace que sa relation à l'extériorité et à l'altérité. Si, donc,

¹ La ville détruite par exemple constitue une thématique de choix dans les productions cinématographiques : pour ne citer que quelques exemples : *Rome, ville ouverte*, *Allemagne année zéro*, *La Jetée*, les films des situationnistes (la dérive ne pourrait avoir lieu que dans le contexte d'une ville en ruines)

² Cf. annexe I

l'on pose que la marche dans l'espace urbain constitue l'identité du personnage (tout comme le journal), il convient de s'arrêter sur sa transposition à l'écran. Les choix filmiques des réalisateurs renforcent cette hypothèse. En effet, les réalisateurs ont fait le choix de ne pas donner de corps, par le biais d'un acteur, à Monsieur M. Seule une voix, transcription sonore du journal, paraît donner une épaisseur à Monsieur M. Dans un premier temps, les trajets sont filmés à travers le film de l'écriture, ce qui n'en constitue pas la version la plus intéressante. La seconde dimension apportée sur l'écran repose tout de même dans une vision du personnage : une vision subjective. Dans un second temps, les réalisateurs ont fait le choix de filmer le trajet de Montreuil à Saint-Mandé grâce à une steadycam. L'image produite par la steadycam se traduit par un effet de focalisation interne. Le spectateur a alors l'impression d'être à la place du personnage en train de déambuler : un même parcours toujours répété et grisâtre. En même temps ce type de vue qui peut se traduire sur le mode de la caméra subjective renvoie aussi, si l'on fait le lien avec les considérations précédentes, au développement de la Street View par le moteur de recherche américain Google¹, qui fait le pari de proposer une vue du point de vue du piéton. Le trajet n'est pas tout le temps effectué à pied, les transports en commun sont aussi évoqués par Monsieur M. Ils prennent plus de place en mai et juin 1968, précisément en raison de leur absence. La grève générale des transports en commun augmente les trajets à pied, tout en impliquant un désordre dans la ville. Les transports en commun sont par excellence le résultat de la planification urbaine : ils sont pensés sur le modèle de la rentabilisation de l'espace selon les quartiers et la population. Enfin le parcours est aussi l'appropriation de la ville à travers le rythme de la ville.

C- Le parcours comme mesure du temps : de Monsieur M aux réalisateurs

a- Le temps historique et le temps subjectif

Dans l'écriture, le temps est marqué par les entrées journalières déterminées par l'agenda. Chaque jour est non seulement visualisé, mais aussi spatialisé et délimité par un trait. Au sein du documentaire, la spatialisation du temps est

¹ Le mode « Street View » est disponible pour le ville de Montreuil, les images qu'elle fournit sont très proches en termes de focalisation, et non de qualité, de celles présentes dans le documentaire.

inversée pour se retrouver dans une temporalisation de l'espace. Le trajet étant parcouru quotidiennement il devient une mesure du temps. Pour une comparaison simple, il serait possible de dire qu'afin d'effectuer tant de mètre, le temps nécessaire est tel nombre. Cette équivalence du temps et de l'espace qui au départ est objective, bien que changeante suivant les modalités du trajet, devient dans l'espace cinématographique subjectif. Filmer avant et après mai 1968 ne renvoie pas à la même expérience. Mai 1968 passé, le trajet se résume à un montage en accéléré d'un ensemble de plans du trajet : le parcours quotidien toujours le même se fond dans sa répétition. Les documentaristes font part à plusieurs reprises de leur volonté de séparer le temps du documentaire en trois parties : le temps lent d'avant mai 1968, le temps des événements de mai et le temps après 1968 qui ne se représente pas comme un temps historique. Selon leurs propos l'ordre rétabli après mai 1968 ne peut plus être du même type que celui d'avant, ainsi de la même façon filmer ne peut plus se faire de la même façon. Le temps d'après 1968 est essentiellement un temps accéléré qui fait signe vers la modernité et une réorganisation des hiérarchies. La répétition du parcours de Monsieur M à outrance le rend quasiment absurde. Il introduit la présence du narrateur auteur du documentaire, celui qui fait le lien entre 1968 et aujourd'hui. C'est dans ce troisième temps qu'apparaît plus nettement le documentariste, et que le documentaire s'éloigne le plus d'un documentaire historique classique. Le parcours du 31, rue Dombasle à Montreuil jusqu'à l'IGN devient le paradigme du parcours de l'espace. Sa représentation permet de donner consistance à Monsieur M, tout comme elle permet de développer une réflexion sur les techniques cartographiques. Le parcours est ainsi le support de l'évolution temporelle, évolution au cours de l'année 1968, mais aussi de 1968, et même avant, à nos jours. Les images de la ville sont aussi celles filmées aujourd'hui faisant apparaître les mêmes enjeux qu'en 1968, mais de façon déplacée. La ville présentée à travers les yeux des réalisateurs – les fragments d'images qui portent la marque d'une contemporanéité du spectateur – est une ville régulée par l'ordre, un ordre définitivement placé sous l'égide de la sécurité. La ville est vue à travers le point de vue de caméras de sécurité aux abords des transports en commun, le métro notamment. Le même parcours fait état du changement des habitudes, notamment à travers le développement des transports en commun. (Les caméras de surveillance montrent principalement des bouches de métro, et plusieurs plans se concentrent

sur des arrêts de bus). L'accélération du parcours de Monsieur M n'est pas seulement une accélération rendant compte d'une identité du parcours jour après jour, elle fait aussi état d'une accélération de la vie quotidienne dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle dont la ville est la plus fidèle représentante. La notion d'accélération liée à celle de la ville suit les théorisations de Georges Simmel à Hartmut Rosa. Le plan de fin des parcours défilant à toute vitesse et depuis un angle de vue élargi semble condenser tous les désirs et caractéristiques de la société moderne : une accélération du temps et de l'espace, accompagnée d'une volonté d'une vue totalisante – omniprésence – à travers le fantasme de tout voir. La dernière métamorphose du parcours s'achève dans sa dématérialisation avec sa reconstitution en images de synthèse.

b- Montreuil et l'histoire du temps présent : l'unification du documentaire

L'espace apparaît comme un élément essentiel dans l'ensemble du documentaire. Plus fondamentalement, il dépasse le seul cadre de la diégèse et unit l'œuvre en tant que création du réel. Les réalisateurs revendiquent le terme de documentaire pour désigner *Monsieur M*, 1968. Le lieu constitue pour le récit un fil narratif au même niveau que le carnet, en se prolongeant dans une réflexion sur la manière dont les habitants vivent sur un territoire. Nous avons vu que le trajet permet de passer d'un temps à un autre, il fait lien temporellement. En se détachant d'un mode de pensée discursif, le film dessine un réseau spatial dont la maison du 31 rue Dombasle est le centre. L'intérêt ne réside pas tellement dans le fait que l'espace référent soit réel, mais plutôt que l'emprise géographique se perçoive dans la production du film. Tout d'abord, la société de production est basée à Montreuil. Depuis ses débuts, elle a toujours été localisée dans cette commune. Le choix de la société de production se fait bien sûr en accord avec les intentions des réalisateurs. Néanmoins, son implantation témoigne d'une volonté de rester dans l'espace déterminé par l'agenda de *Monsieur M*. En s'inscrivant dans la ligne d'une maison de production de Montreuil, les réalisateurs ne font pas que produire un documentaire qui propose une représentation de l'espace montreuillois, ils participent à sa vie communautaire. Le documentaire devient, par conséquent, une démarche immersive. Laurent Cibien et Isabelle Berteletti se proposent, à partir de cette première expérience, d'adopter une démarche d'observation participative.

Comme nous l'avons souligné précédemment, le film documentaire n'est qu'une seule des possibilités de production à partir du carnet. Les deux réalisateurs ont eu l'idée de prolonger cette réflexion sur le territoire à travers l'esquisse du projet Maléko, reprenant le nom de Monsieur M. Ce projet – qui n'est resté, pour le moment, qu'à l'état d'esquisse – a consisté à établir une réflexion poétique sur les liens que les habitants entretiennent avec leur territoire. Monsieur M, dans le courant de l'année, travaille sur une carte de l'île de Malekoula - actuelle Vanuatu – située dans la Pacifique Sud, au sud de la Nouvelle-Calédonie. Littéralement à l'autre bout du monde par rapport à Montreuil, le tracé de cette carte apparaît comme le seul ailleurs connu et accessible à Monsieur M. La production d'une carte, et par là-même le travail de Monsieur M – éclate dans son paradoxe : symbole de la maîtrise du territoire, elle est réalisée par un individu qui n'a jamais arpenté ni vu cet espace. Le tracé de la carte se présente comme le symptôme d'un travail fragmenté propre à la société postindustrielle. La carte tout comme les modes de travail de la fragmentation des activités est porté à son plus haut point : la maîtrise d'un territoire jamais vu et jamais arpenté par celui qui dessine la carte. Dans ces conditions les réalisateurs proposent de considérer l'espace délimité par le trajet de Monsieur M comme une île¹. Monsieur M a en effet arpenté ce territoire comme s'il n'y avait rien à l'extérieur – l'extériorité n'arrivant que par des canaux non liés au physique : la télévision, la radio, ou encore la carte. La mission Maléko propose ce qui est esquissé dans le scénario et les entretiens des réalisateurs : une autre réalisation à partir de l'agenda. Dans cette nouvelle réalisation, la réflexion sur l'espace est beaucoup plus frontale que dans le documentaire. Sur la forme parodique d'une mission scientifique, le projet Maléko se proposait d'explorer avec les habitants le rapport que ceux-ci entretenaient avec ce morceau de territoire. Ce projet prend la forme d'un site internet construit en collaboration avec les réalisateurs et des artistes, dont Marc Perrin et Barbara Levandangeur. Cette mission se propose d'étudier les relations entre territoire, habitants et événements. La création d'un site internet continue la réflexion amorcée sur les relations entre espace réel et espace virtuel. Le réseau internet utilise en effet tout un langage spatial afin de désigner les modalités de son fonctionnement. Le site internet se conçoit comme un espace virtuel. Le documentaire interrogeait la représentation virtuelle de l'espace ; le site internet

¹ Cf. annexe J

questionne l'espace virtuel et non plus la représentation de l'espace. La représentation du trajet de Monsieur M sur le paradigme d'une île n'est pas seulement une analogie visuelle. Plus théoriquement, le fonctionnement et le vécu de Monsieur M peuvent être perçus comme une forme d'insularité dont découle un isolement nécessaire. Le site se présente sous forme de trois pages, qui sont en augmentation. La première page représente une carte. Celle-ci a été réalisée à partir de la schématisation du trajet quotidien de Monsieur M¹. Sa forme rappelle vaguement celle inversée de la vraie île Maléko. À partir de ce schéma, les points récurrents d'arrêt de Monsieur M deviennent des points cartographiques dont la toponymie est calquée sur celle d'une île. La carte comprend ainsi « le port IGN », « la pointe Dombasle ». La seconde page détaille, grâce à une animation, la constitution de cette carte. Tour à tour, les participants lisent une page de l'agenda de Monsieur M dans laquelle ce dernier détaille son trajet. Le chemin effectué se matérialise par un tracé blanc sur le fond bleu de la carte. La dernière page présente les acteurs de cette mission : à la fois les chercheurs et les sponsors de la mission. Ces derniers sont l'IGN, les transports en commun, la Maison populaire de Montreuil. Ils ancrent la démarche dans le cadre institutionnel de la commune de Montreuil. Dans cette démarche, l'équipe de la Mission Maléko lie étude de l'espace et constitution de l'histoire du temps présent.

¹ Cf. annexe J

2- LA PENSÉE SITUATIONNISTE COMME PRINCIPE ESTHÉTIQUE

Le principe de spatialisation s'inscrit à la fois dans les thématiques du documentaire et dans un espace extra-diégétique en ce qui concerne sa production matérielle. L'espace apparaît comme le support immuable, tout du moins constamment reconnaissable, des métamorphoses du temps. Ce principe géographique est de plus mis en jeu dans l'architecture du film : il fonctionne comme un principe esthétique, notamment dans ses relations avec la pensée du mouvement situationniste. Après avoir analysé le synopsis et sa conception du montage filmique, l'étude portera sur les notions de psychogéographie et de dérive mises en œuvre par les documentaristes afin de considérer dans quelles mesures il est pertinent de les appliquer à *Monsieur M, 1968*.

A- La place du montage

Le montage est une activité de post-production. Il ne requiert plus de tournage, et ne s'exerce donc que sur des images déjà filmées. Le montage renvoie à l'opération de monter, c'est-à-dire assembler divers éléments d'un objet en vue de son utilisation. Le montage, en dehors de tout contexte cinématographique, implique « une notion d'agencement, d'assemblage, de mise au point ¹ ». En impliquant le terme de construction, le montage peut aussi faire signe vers une idée de fausseté et d'illusion en raison de la manipulation des images que l'opération implique. L'idée d'aménagement renvoie à celle de dispositif. Le scénario commence par la présentation de la construction du film. Le processus de génération des images est nommé « dispositif ». Le terme de dispositif est employé pour désigner la dérive cinématographique. Il renvoie aussi par extension à la façon dont les archives audiovisuelles sont utilisées. En termes mécaniques, un dispositif renvoie à l'agencement des parties d'une machine. Agencement qui est aménagé afin d'atteindre un but précis. On peut rappeler la définition qu'G. Agamben donne du dispositif : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les

¹ TLF

opinions et les discours des êtres vivants.¹ » Bien que ne s'appliquant pas directement au domaine artistique, la définition de G. Agamben permet de mettre en exergue. Le dispositif est un système dans lequel se déploie un langage. Or contrairement au discours écrit, il déploie le langage de façon non discursive. Son déploiement n'est pas linéaire. Pour M. Foucault « Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre les éléments.² ». Au sein du dispositif, les éléments ne sont pas des données figées, ils ont la capacité de se mouvoir. Le dispositif possède des capacités de génération de contenu dépendantes de ses caractéristiques spatiales.

En termes techniques, le montage comprend trois étapes que sont la sélection des rushes, leur mise bout à bout et enfin leur accord rythmique et expressif³. Toutefois, le montage n'est pas seulement une opération technique qui intervient en dernier dans la chaîne de production. Il est considéré et théorisé comme un réel langage aussi, et dans certains cas plus, expressif que les images produites lors du tournage. « *Monsieur M, 1968* est avant tout un film de montage⁴ » telle est l'affirmation des deux auteurs. Cette affirmation pose deux questions, celle de sa conception et celle de l'agencement des images hétérogènes.

a- Le montage comme principe d'écriture

Le principe de montage suivi par les réalisateurs se résume dans le paragraphe suivant :

Dans ce film, nous faisons l'hypothèse que c'est par le cinéma que nous révélons le désordre. Face au rangement, le dé-rangement. Que les choses ne se suivent pas comme dans une émission de télé-réalité. Cela passe par le décalage (de sens, de rythme, entre le son et l'image, le champ et le hors-champ). C'est une question de montage et de récit.⁵

Il est intéressant de constater que dans ces propos, la fonction même du montage paraît inversée. Dans ces fonctions premières le montage est un agencement, il est le gage du fil narratif et de la cohérence du film. Lui accorder une fonction de désorganisation ne contrevient pas à son activité – les mêmes

¹ G. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot, 2006, p. 2

² Michel FOUCAULT, Daniel DEFERT, et François EWALD. *Dits et écrits, 1954-1988. III 1976-1979*. Paris: Editions Gallimard, 2000. p. 299.

³ J. BESSALEL, A. GARDIES, *200 mots-clés de la théorie du cinéma, op.cit.* p.57.

⁴ I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M [1968], un projet documentaire, op. cit.*, p.11.

⁵ *Ibid.* p.16

rushes peuvent être montés de façon complètement différente – mais interroge sur la cohérence donnée au récit. Comment comprendre le désordre proposé par le montage dans *Monsieur M, 1968* ? Il s’agit tout de suite de nuancer le propos, le montage n’est pas un désordre, mais révèle ou encore dévoile le désordre. La nature même du cinéma, à travers le montage, permet de joindre sur une même bande-images des éléments hétérogènes qui ne se suivent pas en termes de continuité et de cohérence. En montrant la non-continuité des images entre elles le montage met en exergue les points de rupture. Sur quoi joue le montage du point de vue de la rupture et du décalage ? Le documentaire se conçoit comme un « dispositif du réel ». Le montage, bien que s’affrontant à ce matériau du réel, en révèle certains points. Le montage est une question éminemment spatiale : en effet, l’image est positionnée sur une bande en fonction de celle qui la précède et de celle qui la suit. La spécificité du montage dans *Monsieur M, 1968* est qu’une grande partie en découle directement. Quasiment la moitié des images utilisées ne sont pas filmées par les documentaristes. En ce sens, elles sont déjà des formes à partir desquelles le travail de montage est fait. Comment s’organise le montage quand les images n’ont pas toutes le même statut ?

B- La pensée situationniste

Il est intéressant afin de mieux comprendre les principes de montage, de s’intéresser au travail de références effectué par rapport au mouvement situationniste. D’un point de vue factuel, les références directes au situationnisme dans le cours du documentaire sont peu nombreuses, et pour ainsi dire quasiment absentes. Il faut attendre le générique de fin pour voir apparaître un terme familier des situationnistes : la dérive. Cependant là encore, le terme est un peu modifié, il s’agit d’une « dérive poétique ». Le rapport aux situationnistes est cependant plus net dans le synopsis qui parle de « dérive cinématographique » ainsi que dans le questionnaire adressé aux documentaristes. Le synopsis s’ouvre sur une citation de *La Critique de la séparation* de G. Debord, et le scénario en lui-même est précédé de la définition de la dérive proposée par G. Debord dans la revue *Les Lèvres nues* de 1956¹. Il apparaît donc qu’un certain aspect de la pensée situationniste est présent dans le moment d’élaboration du documentaire, alors que la production

¹ G. DEBORD : « Les secteurs d’une ville sont à un certain niveau lisible, mais le sens qu’ils ont eu pour nous personnellement est intransmissible. Comme toute cette clandestinité de la vie, privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires ».

finale n'en fait pas mention. Il ne s'agit pas dans le fil de cette analyse de parasiter le documentaire avec une interprétation situationniste ou même deborienne, mais de voir quels éléments se retrouvent dans les deux pensées et les écarts qui en résultent. Ainsi, il n'est pas question de pointer les écarts de façon dénonciatrice, mais plutôt de comprendre comment le documentaire dépasse l'héritage situationniste pour prendre son autonomie dans la relation au médium cinématographique. À quoi renvoie la dérive dans le contexte strictement situationniste ? Afin de comprendre ce que recouvre cette notion, il faut définir conjointement la psychogéographie, ainsi que la place de ces concepts dans le cadre de la pensée situationniste. L'ensemble s'appréhende par la définition de la situation chez G. Debord et les situationnistes. En 1952, l'Internationale lettriste rompt avec le mouvement lettriste instauré par Isidore Isou. La rupture se fait principalement autour de l'idée de dépassement de l'art. Isidore Isou a en effet mené une réflexion globale sur l'évolution des arts à travers l'histoire. Il définit ainsi deux périodes présentes dans chaque art : la période *amplique* et la période *ciselante*. Durant la phase *amplique*, chaque art développe au maximum l'ensemble de ces possibilités techniques dans un effort totalisant. La seconde phase voit l'éclatement de chacun des arts avec la démultiplication des approches – ainsi la peinture développe le pointillisme, le cubisme, qui sont chacun issu d'un seul geste propre à la peinture. Pour I. Isou, les lettristes doivent entrer en art par le biais de la phase *ciselante*. Cependant, les futurs situationnistes refusent de considérer une possibilité de continuer l'art. Pour eux, en raison de l'état de l'art, et de la situation politique de l'après-guerre, il faut dépasser l'art et s'engager pleinement dans une démarche politique. La fin de la guerre a entraîné la fin des mouvements de résistance et de contestation, et avec eux la possibilité d'un idéal de révolution. Il s'agit donc pour les situationnistes de renouveler un engagement politique et de trouver une place dans la cité. Pour les lettristes, les positions assumées par Isou font le jeu de l'ordre: la théorie *ciselante* permet en effet de replacer tous les mouvements d'avant-garde dans un mouvement hégélien de l'histoire de l'art. L'art ne peut plus être conçu comme détaché du réel, il faut au contraire qu'il prenne comme horizon de le modifier. Il s'agit de pouvoir vivre la vie le plus intensément possible. Pour ce faire, il est nécessaire d'organiser le réel. L'organisation du réel passe principalement par une prise en compte accrue de l'espace dans lequel les individus vivent, d'où un intérêt essentiel des

situationnistes pour l'urbanisme et l'architecture. L'organisation de l'espace est avant tout l'organisation de l'espace urbain. Dès lors la ville peut être conçue comme la matrice pour une nouvelle synthèse des arts¹. Comme nous l'avons examiné plus haut, c'est aussi l'époque où se développent en géographie les considérations sur l'influence du bâti sur ses habitants – si ce n'est pas une nouveauté en soi en architecture, s'en est une autre en ce que les architectes revendiquent clairement ce principe dans leur démarche. La dérive est un des moyens de créer des situations. Le terme de dérive renvoie étymologiquement à la dérive maritime d'un bâtiment : celui-ci ne contrôle plus sa trajectoire et se laisse porter par les flots, la dérive est quelque chose de subi et elle se détermine par rapport à un parcours déterminé. La dérive situationniste est définie comme « un mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine. » La dérive ne peut fonctionner et exister que dans son rapport à la psychogéographie. La psychogéographie n'est pas un concept limité aux situationnistes : elle est avant tout le lien de la psyché et de la géographie. Les théories liant géographies et comportements ne sont pas nouvelles². Cependant la psychogéographie se focalise plus spécifiquement sur l'étude des conditions qui font que le milieu géographique agit sur le comportement affectif des populations. Voici la définition proposée par les situationnistes :

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade³.

Dès lors, les quartiers et territoires ne sont plus appréhendés en fonction de leur étendue, mais en fonction de leur ambiance. Une ville comme Paris ne peut plus alors être considérée comme une étendue continue, mais doit être pensée comme un patchwork d'ambiances différentielles. La dérive va consister à créer un dépaysement d'une ambiance à une autre : l'esthétique revendiquée par les situationnistes est celle du désordre et de la surprise qu'il provoque. La dérive

¹ Les situationnistes ne sont pas les premiers à s'intéresser à cette question, ils s'inscrivent par exemple dans la continuité de mouvements contestataires d'extrême gauche tels que le spatialisme.

² Par exemple on peut penser à Montesquieu avec *De l'esprit des lois*.

³ G.E. DEBORD, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, 9, décembre 1956. (disponible sur http://www.infokiosques.net/lire.php?id_article=357) (consulté en novembre 2012).

s'effectue à pieds ou en taxi – ce qui permet un dépaysement plus radical. Mais principalement, elle demeure une marche dans la ville, seul ou à plusieurs, les dériveurs se laissent porter par les ambiances. L'urbanisme trouve sa place dans ce système en ce qu'il permet de construire des ambiances différentes, il a le potentiel de créer une ville à ambiances¹. La dérive n'est donc pas aussi aléatoire que son nom veut bien le laisser croire : les reliefs « ambiants » de la ville influent sur la marche entreprise, tout comme le relief du terrain peut faire dévier le pied du marcheur. L'exercice de la dérive affecte autant l'individu qui l'effectue que les fondements de la géographie et de la cartographie classique.. Seule une telle exploration – dont le caractère scientifique est affirmé par les situationnistes – rend possible une nouvelle conception de la ville. Dériver c'est faire état des contraintes imposées par la ville, c'est-à-dire composer avec celles-ci, tout en les dépassant grâce à leur connaissance. La dérive rejoint le modèle du labyrinthe : celui-ci est un espace contraint, pourtant le chemin qui est tracé en son intérieur est un chemin qui mène vers la liberté.

P. Marcolini souligne le caractère éminemment cinématographique de la dérive. La dérive se fonde sur le principe de l'écart et du saut, impliquant l'entre-deux – entre-deux ambiances, et la question de leur liaison. La seule liaison possible qui se trouve entre deux ambiances s'inscrit dans le sujet qui effectue la dérive, et c'est justement cette liaison qui est mise à mal afin de créer la surprise. Dans un premier temps, la dérive rejoint donc une esthétique du montage dans son sens non nécessairement cinématographique, mais sur le même plan que celui des dadaïstes pour le collage. Or, à partir de cette première constatation on passe facilement du côté du montage cinématographique. En effet avant même que la psyché de l'individu effectue une liaison entre les ambiances, c'est la marche, c'est-à-dire le mouvement qui accomplit cette réunion. C'est là la définition même du cinéma. La marche est faite d'écarts, tout comme le film n'est mouvement que parce qu'il est traversé par les intervalles qui séparent les images : « [...] le montage est le principe formel structurant de ces deux médiums, traduisant en chocs visuels la surprise, le coup de foudre amoureux, la terreur, bref, tout ce qui rend une vie aventureuse. ²» Le montage tout comme la dérive sont conduits par le principe du saut qui ménage un vide entre deux temps, deux images ou encore

¹ C'est d'ailleurs le projet de Constant Anton Nieuwenhuys.

² P. MARCOLINI, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2012, p.85.

deux espaces. Ce principe de saut ne suffit pourtant pas à lui seul pour qualifier tous les montages de films de dérive poétique, ni même de dérive tout court. Dans la plupart des films classiques, le montage suit un fil narratif qui se fonde sur la ressemblance des images entre elles, et le but du montage n'est pas – généralement – de plonger le spectateur dans la confusion. Avec le fil d'une narration classique, le monteur combat la force d'écart provoquée par le montage. Dans *Monsieur M*, 1968, le montage, étant quasiment premier dans la création joue sur l'écart entre les images. Comment comprendre une forme de dérive iconique par rapport à une dérive fondée sur un principe géographique ? La dérive repose sur la réunion d'un principe de liberté et d'un principe de contrainte, les deux s'influent mutuellement. Une dérive d'images dès lors ne peut prendre de sens que dans le contexte d'une création dans le cadre du documentaire, et non pas du point de vue du spectateur. La dérive intervient donc dans le processus de sélection des images par un principe d'attraction et de répulsion. L'image n'est pas close sur elle-même, en raison d'une sémiotique de l'image, elle fait signe vers des images qui lui ressemblent. Les images forment alors une continuité entre elles, elles ont un air de ressemblance. Un des meilleurs exemples de cette ressemblance entre images est la ressemblance qui apparaît entre les CRS des années soixante et les soldats anglais dans *La Passion de Jeanne d'Arc*. Le rapprochement des deux images par le montage révèle un ordre qui traverse le temps, comme les contraintes du tissu urbain, les images que propose la société audiovisuelle sont plus proches que l'on voudrait bien le faire croire. Le montage joue sur sa capacité à rapprocher, c'est-à-dire à lier des images hétérogènes, le lien se crée ainsi automatiquement. Le passage de la bande-images joue le même rôle que celui de la marche dans la dérive situationniste.

C – La cinéplastie

De façon plus profonde, les pratiques déployées afin de créer le documentaire nous sont apparues proches des propositions faites par Thierry Davila : « Rejoignant un ensemble de pratiques particulièrement répandues dans l'art de la fin du XX^{ème} siècle pour lesquelles le franchissement physique d'une distance spatiale constitue ou conditionne la configuration d'une œuvre, elle trace un signe d'équivalence entre marcher et créer.¹ ». T. Davila n'étudie pas les figures de la

¹ T. Davila, *Marcher, créer. Déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, 2002, Paris, Édition du regard, p. 88.

marche en tant que sujet iconographique, mais la marche comme processus dans la création esthétique. Il propose pour ce faire d'utiliser le terme de « cinéplastie », un terme qui est utilisé en 1920 par Elie Faure pour parler du cinéma :

Dans le langage de Hegel, cette propriété dialectique du mobile et de la mise en œuvre, cette capacité à prendre forme et à donner forme, permet de considérer le terme de plastique comme un « mot spéculatif » et, dans le domaine des arts plastiques, elle conduit à caractériser le nomadisme actuel comme pratique spéculative, c'est-à-dire comme une activité dont la raison d'être consiste à ouvrir sa propre identité à ce qui est capable de la déporter vers des événements, des évolutions en apparence contingents mais qui deviennent en réalité structurellement constitutifs de l'activité elle-même.¹

Le mouvement qu'est la marche est le processus producteur qui prend forme tout en donnant forme. Cette double caractéristique est visible dans le synopsis de *Monsieur M*, 1968, bien que les réalisateurs aient choisi de réduire son apparition dans la production finale. Afin de filmer la ville, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, le trajet type de Monsieur M a été reconstitué. Or le suivi de ce parcours caméra en main, en quelque sorte, a débordé de son simple cadre. Les parcours sur le terrain ont donné lieu à une récolte d'images présentes dans l'environnement urbain aujourd'hui. Dans le projet initial ces images avaient vocation à être intégrées dans la reconstitution en trois dimensions effectuée par l'IGN. Jusqu'où peut aller la dérive ? La dérive ainsi définie paraît infinie. Son infinité lui fait perdre de son sens, en effet, si elle est une quête de la liberté, son déroulement, sans fin, la fait alors ressembler à une errance. Il en va de même pour une dérive par les images. Les documentaristes proposent en effet une « dérive cinématographique », mais à partir des mots du carnet. Celui-ci est toujours un garde-fou.

3- RECONSTITUER UN CONTEXTE : LE CHOIX DES IMAGES À TRAVERS LA DÉRIVE POÉTIQUE

¹ *Ibid.* p.23

Les principes issus de la théorie de la dérive permettent de dresser un schéma de sélection des images. Cependant, la dérive cinématographique ne se fait que dans un rapport étroit au texte. Deux écrits prennent une place déterminante dans la conception du film : le carnet de Monsieur M, d'une part, le synopsis d'autre part. Ces deux textes se placent en début et en fin de chaîne par rapport à la production du documentaire. Il convient d'analyser les relations qui unissent textes et images et les modalités pratiques qui constituent l'unité filmique.

A- Choix des images et typologie

Le choix des images s'est effectué à partir des indications de ce que Monsieur M regardait à la télévision. Ce dernier a en effet noté avec précision toutes les émissions visionnées. Ainsi dans un premier temps, les archives audiovisuelles se conçoivent uniquement comme ce qu'a vu Monsieur M. Les réalisateurs notent qu'une seule archive n'est pas mentionnée dans son carnet : l'interlude de l'ORTF. Elle a cependant été intégrée en faisant l'hypothèse que regardant la télévision il avait nécessairement vu cette interlude entre deux émissions. La question pour les réalisateurs n'est donc pas tellement la recherche d'images, mais plutôt leur sélection à travers un corpus immense, ne serait-ce que pour les images de la télévision. Ces images peuvent donc être conçues comme documentaires puisqu'elles recomposent le programme télévisuel de Monsieur M. Nous avons déjà dégagé plusieurs principes quant à la sélection des images : la dérive, des thématiques (aménagement du territoire, événements politiques). Ces images tout comme les archives de l'IGN sont des documents qui se rapportent à Monsieur M dans un rapport de documentaire et de véridicité. Dans un second temps, les autres images sont issues de l'IGN. Elles n'ont pas le même statut que les images télévisuelles, mais plutôt des images dans lesquelles Monsieur M pourraient apparaître. C'est à partir de ces dernières images que l'on pourra commencer à analyser le montage effectué par les documentaristes.

a- La Naissance d'une carte, 1956

L'exemple et l'analyse de l'utilisation de *La Naissance d'une carte* de 1956 permettent de mieux détailler comment au sein d'une archive la sélection de quelques minutes et son enchaînement s'opèrent. *La Naissance d'une carte* est un

documentaire géographique caractérisé par son aspect de commande. Il est le reflet des activités de l'IGN dans la décennie 1950-1960. Il participe de la reconstitution des institutions de l'État français après la guerre. Le documentaire qui dure plus d'une heure s'astreint à expliquer, dans les moindres détails techniques et scientifiques, le procédé qui mène à la constitution d'une carte. Le documentaire ne s'intéresse pas seulement aux techniques de dessin et de tracé des cartes, mais explique le découpage du territoire français en différents points géodésiques et le travail sur le terrain. Le documentaire est un assemblage de prises de vue qui suivent les diverses tâches, autant sur le terrain que dans les ateliers de l'IGN. Si le film date de 1956, l'ensemble des images a été filmé de 1950. Le documentaire est surplombé par une voix-off unie qui tient un discours didactique à l'intention du spectateur. Les images ne sont là que dans un but d'illustration. La production a clairement une valeur pédagogique dans un but de promotion de l'IGN. Le documentaire présente surtout l'effort déployé après-guerre pour proposer une nouvelle carte de l'ensemble du territoire français au vingt millième. Ce travail est présenté comme une véritable épopée : la voix-off est notamment soutenue par une musique digne des films hollywoodiens des années cinquante. *La Naissance d'une carte* présente en filigrane dans *Monsieur M, 1968* ne fournit pas seulement des images de l'IGN en relation avec la vie du personnage : elle constitue aussi le paradigme du documentaire classique de commande tel qu'il est conçu dans ses aspects les plus convenus : une absence totale de mentions de responsabilité en dehors de celle de l'IGN – il n'y a pas de générique de fin hormis le mot « Fin », une voix édifiante - « De tout temps l'homme a essayé de mesurer la terre et de la situer dans le système solaire [...] » « C'est pour répondre aux besoins modernes qu'ont été conçues la nouvelle carte de France au vingt millième et sa dérivée la carte au cinquante millième [...] »¹. Les questions techniques sont replacées dans un mouvement de modernisation des institutions et de la société française. Le documentaire de l'IGN se place à l'autre bout du spectre des genres documentaires par rapport à la production proposée par I. Berteletti et L. Cibien. *La Naissance d'une carte* s'appuyant sur des cartes – des supports écrits donc – propose cependant une approche des relations entre textes et images à l'écran. Les cartes – celles de Reims filmées à la fin du documentaire – sont présentées comme preuve de l'ingéniosité des cartographes, symbole de la technique qui rend possible la

¹ R. GÉNOT, *La naissance d'une carte*, IGN, 1956, 00:31.

création de cartes de plus en plus précises. La carte est présentée comme l'objet du film : le spectateur la voit à plusieurs reprises sous la presse, en cours de production, et comme témoignage des avancées de la technique dans la France de l'après-guerre. Le film s'ouvre sur la Table de Peutinger qui représente l'ensemble du territoire gallo-romain, une carte d'ensemble, et le film se clôt sur un gros plan du centre-ville de Reims - quatre plans successifs. La cartographie permet d'aller au plus près du territoire tout comme la caméra du cinéaste permet de relayer l'ensemble du processus et d'être au plus près du réel, dans ce cas au plus près du réel de la carte. Les mouvements de caméra – notamment les travellings - et le montage sont beaucoup plus intéressants qu'il n'y paraît, surtout à côté de la narration. Le travail de la caméra rend les images narratives en elles-mêmes. La caméra permet de mettre en scène l'écrit en l'inscrivant dans une scénarisation particulière.

Les passages choisis pour le documentaire se situent dans la seconde moitié de *La Naissance d'une carte*. À partir de la quarante-huitième minute, le documentaire aborde le « dressage de la carte ». Cette partie concerne plus spécifiquement Monsieur M : parmi les ouvriers cartographes filmés, l'un d'eux pourrait être Monsieur M : « Les archives IGN ont un statut un peu différent, mais on ne peut pas non plus les considérer comme extérieures, car, potentiellement, ce pourrait être lui à l'image. ¹» Les images sont prises à 50:34 et entre 52:12 et 52 :47. Ce passage montre comment le transfert des points géodésiques s'opère grâce aux stéréographes. Les morceaux choisis pour Monsieur M ne suivent plus l'ordre du montage de *La Naissance d'une carte*, il est même complètement inversé. Nous avons choisi de détailler plan par plan les passages concernés dans les deux documentaires :

| Minutage LNC | Minutage Mr M | Détails des plans |
|---------------------|----------------------|--------------------------|
| 50 :31-50 :38 | 13 :30-13 :36 | Pointage au stéréo |
| 51 :31-51 :36 | 13 :37-13 :41 | Écrit sur une feuille |
| 50 :40-50 :47 | 13 :42-13 :49 | Pointage au stéréo |
| 51 :13-51 :29 | 13 :49-14 :03 | Pointage au stéréo |
| 51 :38-51 :52 | 14 :03-14 :19 | Crayon traceur |

¹ Cf. annexe F.

| | | |
|---------------|---------------|---------------------|
| 52 :05-53 :08 | 14 :19-15 :23 | Traçage de la carte |
|---------------|---------------|---------------------|

L'extraction de l'image de son contexte lui fait perdre de son sens. L'image du stylet traçant un trait sinueux ne renvoie plus à la fabrication d'une carte mais à une forme poétique de ce qu'est le tracé, tout comme au rythme ondulant de la musique. De l'ensemble de ces images, l'idée de la carte et du travail de l'ouvrier-cartographe demeure, mais de façon diffuse. Elle est dépassée par l'idée du trait qui se déplace seul, coulant comme le temps, temporalité que la voix du journal matérialise par-dessus l'image. Dès lors, le travail de Monsieur M apparaît plus comme une répétition constante des mêmes gestes non-signifiants que comme un processus créateur tel qu'il est expliqué dans *La Naissance d'une carte*.

B- Une poétique du tracé

L'analyse de *La Naissance d'une carte* permet une autre approche des relations entre les textes et les images. La relation entre le texte et l'image se situe aussi dans une poétique du signe. La première approche visuelle du carnet est de filmer au plus près l'écriture de Monsieur M, grâce à un jeu de gros plans. Filmer un écrit pose la question de la sélection des passages, ainsi que celle de ce qui cherche à être montré : ici il s'agit de la matérialité de l'écriture plus que de son contenu, un contenu qui est laissé à la lecture. C'est le regard porté sur les objets qui est interrogé : les mouvements de caméra permettent d'approcher au plus près de l'écriture, plus certainement que l'œil. La figure de l'observateur revient à plusieurs reprises dans le documentaire : les ouvriers cartographes qui scrutent les cartes à l'aide de compte-fils, la jeune femme qui regarde un plan dans le hall d'accueil de l'IGN, les retraitées qui regardent les plans, les ouvriers actuels de l'IGN face à leur ordinateur¹. L'instrument de travail permet un regard qui va toujours vers le plus petit, le minime. Entre l'observateur et la chose observée, un outil ou une technique s'insèrent le plus souvent : la loupe, l'ordinateur ou encore la télévision. Qu'est-ce que cette dernière sinon un écran entre l'individu et le réel ? L'outil est à la fois ce qui magnifie la vision tout en la déformant. Bien sûr l'écriture de Monsieur M rappelle l'écriture des toponymes sur les cartes, une image tirée de *La Naissance d'une carte* (50 :34) dans laquelle un ouvrier-

¹ Cf. annexe K

cartographe écrit sur une carte. L'écriture du carnet en gros plan permet sa netteté, elle aussi extraite de son contexte, elle perd sa signification. Dès lors l'écriture n'est plus qu'un trait. Le trait comme motif se retrouve tout au long du documentaire. La carte sert de transfert entre l'écrit et l'image. La carte propose un tracé entre l'écriture des lettres et le dessin des pictogrammes. « L'interlude Takis » reprend les thèmes de la signalétique tout en ouvrant sur les questions de la place de l'art contemporain – plastique et musical - dans la société, et notamment de ses relations avec le médium télévisuel. Les images présentées sont comprises sous le titre d' « Interlude Takis »¹. Il s'agit de prises de vue d'une exposition de V. Takis réalisée à Paris en 1968. Les images sont montées avec une musique de Pierre Schaeffer. La démarche artistique de Takis se caractérise par ses sculptures cinématiques. Il crée notamment des sculptures télémagnétiques à la fin des années 1950. Ces sculptures sont réalisées à partir d'aiguilles métalliques agglomérées les unes aux autres grâce à la force magnétique. En 1968, il crée ses premières sculptures hydrodynamiques. La sculpture ne se restreint plus à un seul médium, mais s'efforce de mêler les catégories artistiques, lumière et musique notamment. Les œuvres présentées dans l'Interlude Takis sont intitulées *1968*. Il s'agit de grandes tiges métalliques surmontées de lumières qui ondulent avec le vent. Elles rappellent les signaux et les transmissions électroniques. Ces sculptures font partie de la série des *Signaux* de Takis. Champ magnétique et radar font partie des nouvelles technologies et des moyens de communication mis peu à peu en place au XX^e siècle. Le mouvement introduit dans les sculptures est aussi un mouvement sauvage, sans contrôle, sans sujet pour le maîtriser. L'Interlude témoigne de la volonté de fusion des arts. D'une part, le mouvement est responsable d'un son réel, par opposition à une composition musicale, un son produit à partir de la sculpture. Le son est dans l'œuvre de Takis une donnée essentielle, et constitutif de l'espace qui pour lui est un « champ de rencontre de tous les possibles.² ». Le son produit par les sculptures dépend alors de l'espace dans lequel les sculptures évoluent à la manière de la musique concrète. Le son et le mouvement réels donnent une nouvelle définition de la sculpture dans les années 1960 à 1970. Ces sculptures appellent le spectateur à s'interroger sur sa propre expérience. D'autre part, les

¹ 1968 *Takis* 35mm, 3'27" sonore, couleur réalisation : Caroline Laure production : service de la Recherche de l'ORTF diffusion : INA. Déjà en 1960, les œuvres de Takis avaient été le support d'un film destiné à un Interlude pour l'ORTF : *Takis* 16 mm, 30' sonore, noir et blanc réalisation : Jean-Marie Drot production : ORTF diffusion : INA.

² Takis, entretien avec Jean-Yves BOSSEUR, Paris, le 18 mars 1992, J.Y. Bosseur *Le sonore et le visuel, intersections musique/ arts plastiques aujourd'hui*, Paris, éditions Dis Voir, 1992, p. 69

images des œuvres de Takis sont mises en relation avec la musique concrète de Pierre Schaeffer.

L'agenda sert de fil conducteur pour l'ensemble du film. Il maintient un ordre classique, celui de la discursivité et de la linéarité. L'espace, quant à lui, introduit une nouvelle forme de l'ordre, donc d'une certaine manière un désordre. Il n'est pas un fil d'Ariane pour le spectateur, mais un réseau qui permet de relier des points hétérogènes. Ces points sont aussi bien spatiaux qu'iconiques. L'espace est le vide relié entre deux points. Ainsi révélé, l'espace induit le mouvement pour passer d'un point à un autre. C'est ainsi que le documentaire est dépassé, ou nécessite, une autre production. Le spectateur de *Monsieur M, 1968* se voit présenté le mouvement tout en restant immobile, le projet Maléko incite l'individu à pratiquer la marche, si ce n'est de façon réelle au moins le déplacement dans l'espace virtuel.

C- La musique

La musique est un élément constitutif de la narration du documentaire. Elle sert de liant entre les différents types d'images. À ce titre, elle a les mêmes fonctions que la lecture de l'agenda. D'ailleurs, la distinction entre la musique, les sons et la lecture n'est pas clairement marquée. La musique a été entièrement composée et interprétée par I. Berteletti. Le choix de la musique permet de manipuler les images et de se les approprier. La plupart des images d'archives sont des images qui ne sont pas accompagnées de bande sonore en raison des conditions de filmage. Le carnet est aussi dans le cas de la musique au fondement de la création de cette musique. I. Berteletti en parle comme d'une musique du silence¹. Le silence est autant celui de la vie de Monsieur M que de son écriture. La musique créée entend réunir cet aspect silencieux et l'environnement médiatique du monde, le brouhaha de la vie quotidienne et du monde extérieur. Le bourdonnement de l'extérieur surgit plusieurs fois au cours du documentaire, d'abord par des enregistrements radiophoniques de l'année 1968, puis par la capture de bruits contemporains de la rue². En termes d'occupation de la bande son, l'oreille ne rencontre quasiment aucun silence, elle est constamment sollicitée. Pourtant à l'instar des images, le son est toujours changeant et en mouvement. La

¹ Cf. annexe E

² Une hypothèse qui se confirme dans la collaboration entre la monteuse de son et I. Bertelletti.

musique est souvent jouée en même temps que la lecture. Les voix ne se limitent pas à celle de F. Leidgens. Les voix sont souvent celles d'un témoignage : la voix du voisin, les voix des anciennes collègues de Monsieur M. Seulement, la superposition de la voix avec la musique rend inopérant la valeur de témoignage que pourrait revendiquer cette voix. L'ensemble de la bande-son nivelle les sons et les met sur un même plan. L'environnement sonore fait écho à l'environnement iconique présent à l'écran. C'est dans la jonction de ces deux environnements qui surgit la matérialité et l'efficacité de l'environnement médiatique. La bande-son crée, tout comme les images, un labyrinthe dans lequel le spectateur peut tracer un parcours. La musique rythme la vie de Monsieur M de façon parfois angoissante, notamment dans la première partie du documentaire. La lenteur adoptée pour la musique crée un fond qui modèle un temps lent, quasiment statique. Dans la seconde partie du film, au contraire, la musique accélère, se détachant du rythme du carnet. Elle permet ainsi le surgissement d'une temporalité autre.

QUATRIÈME PARTIE, LE FILM DOCUMENTAIRE, L'ARCHIVE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose « un récit vrai » et non une fiction. La question est ainsi posée de savoir comment, et jusqu'à quel point, ce pacte tacite de lecture peut être honoré par l'écriture de l'histoire¹.

Paul Ricœur, 2000

L'écriture de l'histoire, classiquement fait signe vers l'écrit académique qui possède une forme codifiée. Le documentaire, comme dispositif du réel s'accorde le droit de traiter de l'histoire et de participer à son écriture. Il y a là un décalage entre le cinéma comme technique qui permet de produire des documents d'archives et le cinéma comme mode d'écriture, déployant son propre langage. Le cinéma documentaire nous intéresse en relation avec cette dernière détermination. Un des obstacles théoriques repose dans l'utilisation indifférenciée du terme d'écriture et de langage. Parler de langage cinématographique fait penser que son système de référence fonctionne comme le langage écrit.

1- MESURER L'ÉCONOMIE DU DOCUMENTAIRE

Qu'est-ce que signifie réaliser un documentaire, aujourd'hui, dans le secteur cinématographique ? Cette question implique d'examiner la filière cinématographique et ses aspects économiques. Le documentaire suit en effet des circuits différents de ceux du film de fiction. Faire un documentaire, c'est à la fois le penser, l'écrire, le tourner et le monter, mais aussi le financer, le promouvoir et le diffuser. L'augmentation de documentaires produits n'est pas le synonyme d'une meilleure diffusion de ceux-ci. Le cinéma documentaire se trouve, en effet, entre le circuit de diffusion du cinéma de fiction et celui des productions

¹ P. RICŒUR, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55e année, n°. 4, 2000 p. 731-747.

télévisées. La diversification des circuits de production ne parvient pas à étendre son influence sur les circuits de diffusion. Les documentaires se retrouvent dès lors noyés dans un ensemble de productions non-différenciées. Cependant, le cinéma documentaire connaît depuis les années 1990 une expansion. Cette augmentation de la production semble s'accompagner d'un renouveau du débat sur la définition du documentaire – dont la fragmentation en sous-genres n'est qu'un des signes. Festivals spécialisés et études universitaires sont les symptômes de ce regain d'intérêt.

A- État des lieux du documentaire en France

a- Les sources pour un état de la situation du documentaire de 2002 à 2012 : le CNC

Les données, en France, concernant le documentaire proviennent en majeure partie du Centre national du cinéma et de l'image animée. Existant depuis 1946, le CNC est une structure qui associe professionnels de l'audiovisuel et du cinéma aux pouvoirs publics. Son action se dirige vers le développement du milieu cinématographique, autant par rapport à la production des films qu'à leur diffusion. Le CNC ne se limite pas uniquement au cinéma, il étend son action à la télévision, aux films d'animation et aux jeux vidéo. Il a aussi une vocation patrimoniale dans le domaine cinématographique. Cette institution fournit deux types de renseignements. D'une part, en tant qu'institution d'aide à la production et à la diffusion, elle impulse ou non un développement pour certaines filières du cinéma et de l'audiovisuel. D'autre part, le CNC joue le rôle d'observatoire des évolutions de la sphère cinématographique et audiovisuelle, à travers une série de rapports, de bilans et d'études. Nous avons choisi de prendre en compte les données s'étalant sur dix ans, de 2002 à 2012. Cette fourchette laisse la possibilité d'appréhender les évolutions tout en permettant de traiter les données dans le cadre de notre mémoire. La présence du terme « documentaire » dans le titre du rapport ou dans un de ses chapitres est le critère principal de sélection. Le principal avantage des documents proposés par le CNC est leur intégration dans une volonté d'observation sur la longue durée : les mêmes types d'études sont donc renouvelés tous les ans. Parmi les études types, courant de 2002 à 2012, et concernant la production, se remarquent « La production cinématographique par année », « La

production audiovisuelle aidée ». Les statistiques portent sur les films agréés par le CNC¹. Ces documents permettent d'avoir une vue d'ensemble de l'évolution du documentaire, puisque chaque étude consacre une entrée au documentaire. Enfin en termes de production, il faut noter avec intérêt l'apparition d'une nouvelle étude depuis 2009 : « Le marché documentaire ». Cette nouvelle étude en elle-même fait signe vers une expansion du documentaire – assez importante pour qu'une étude particulière lui soit consacrée en particulier. (22 documents). Les systèmes d'aide à la production sont eux aussi intéressants.

Les soutiens à la production cinématographique sont diversifiés et passent aussi bien par des subventions d'institutions différentes (CNC, collectivités territoriales, institutions) que de mesures fiscales. Ce qui nous intéresse particulièrement sont les aides sélectives dispensées par le CNC. Le CNC propose un ensemble de subventions très particulières, allant de l'écriture du scénario de fiction aux aides à la diffusion à l'étranger. Les aides consacrées à la production documentaire (cinéma et télévision) sont récentes. Le dispositif d'aide à l'écriture et à la préparation de documentaire de création, créé en 1984, change de nom et rejoint le nouveau Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (FAIA) pour la fiction et l'animation². Il devient le Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle pour le documentaire de création. Cette refonte s'accompagne d'un doublement des subventions. Celles-ci sont divisées entre « l'aide à l'écriture » (forfait de 7000 €) et « l'aide au développement » (plafond de 20 000 €). Le premier bilan de ce fonds paraît en 2011 et concerne la période 2005-2007. Le choix de mener une étude globale sur le marché du documentaire à partir de 2009 et la création de ce nouveau fonds indiquent une volonté de la part du CNC de promouvoir le documentaire. Cette étude tend à montrer que si les financements ont augmenté – le financement d'un documentaire en 2007 connaît une hausse de 129,6% par rapport à 1999. Cependant cette brusque flambée à partir de 2005 est à tempérer puisque corrélativement de moins en moins de documentaires sont aidés : un recul de 22,2% de 1999 à 2007³. Dans tous les cas, l'aide se focalise sur l'aspect de « création » du documentaire sans faire apparaître de préférence pour un genre ou un autre.

¹ Ce critère exclut deux types de films : les films qui ne font appel à aucun financement encadré – ils sont dits « sauvages » et les films qui ne peuvent pas être qualifiés « d'œuvres européennes ». ??

² *Bilan du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle : aide au développement de documentaires de création*, Paris, CNC, juin 2011, p.7

³ *Ibid.* p.9

Enfin un dernier aspect que permettent d'aborder les rapports du CNC est le volet de la diffusion des documentaires – notamment grâce à la nouvelle étude sur le marché documentaire – mais aussi grâce à des études ponctuelles sur les aides à la diffusion, la diffusion des films cinématographiques à la télévision, le marché de la distribution des films ou encore « les performances du documentaire français dans le monde » qui ouvrent le sujet à l'international¹.

b- Panorama de l'évolution de la situation du documentaire de 2002 à 2012

Quantitativement, de 2002 à 2012, le nombre de films agréés passe de 163 à 209 (films d'initiative française), respectivement de 10 à 37 documentaires pour ces années. *Le Bilan de la production cinématographique 2012* explique ainsi que « Le nombre de films documentaires n'a jamais été aussi important depuis le début de la décennie. La progression du nombre de films agréés en 2012 s'explique notamment par la hausse du nombre de documentaires.² ». Après une baisse des heures documentaires produites en 2007 (1832 heures), la production augmente jusqu'à atteindre 2649 heures en 2011. En 2011, les longs métrages documentaires représentent 11,6% des films agréés. Cette hausse est principalement le résultat d'une commande de documentaires par les chaînes privées et publiques. Cette augmentation qui concerne les documentaires télévisuels se constate aussi dans les sorties en salle : de 2002 à 2011, 625 documentaires inédits sont parus dans les salles françaises, dont 389 films français, soit une augmentation de 11,1% en moyenne par an.

Le documentaire historique est le second sous-genre du documentaire à être produit après les documentaires de société. Il représente en 2011, 186 heures de film. Il est aussi intéressant de constater que si la production est importante, une seule chaîne - Arte – condense la majorité des heures (41 %)³. Dans l'ensemble, ce qui caractérise le documentaire historique est sa permanence.

¹ *Ibid.* p.13.

² *Ibid.* p.26.

³ *Le marché du documentaire en 2011*, Paris, CNC, juin 2012, p. 22

c- 20 ans de recherche sur le cinéma documentaire en France.

Cette partie ne prétend pas faire une liste exhaustive de toutes les recherches effectuées sur le sujet, mais plutôt dresser un panorama de l'état de la recherche universitaire française. Il s'agit là d'un autre angle d'approche que celui de l'analyse des données chiffrées de la production et de la diffusion du film documentaire. Prendre en compte les travaux universitaires a deux avantages. Les travaux universitaires se situent sur le plan de la réception des documentaires. Leur existence témoigne autant de la présence quantifiable du documentaire dans la société française actuelle que d'un intérêt intellectuel pour celui-ci qui peut à son tour participer à sa diffusion comme objet de culture légitime. Deux questions principales se posent, à savoir qui pratique l'étude du film documentaire et quels sont les thèmes abordés. Prendre une durée d'une vingtaine d'années permet sur un temps relativement court d'observer l'émergence ou le bouleversement de tendances. L'analyse se fait notamment à travers le dépouillement du Sudoc, le catalogue des bibliothèques universitaires françaises, ce qui paraît le plus adapté à la démarche puisqu'il propose à la fois les monographies et les thèses – élément qui nous intéresse ici particulièrement. Outre, l'analyse des monographies et des thèses publiées en France de 1992 à 2012, il est aussi fructueux de se pencher sur les colloques organisés en France sur le sujet. L'ouvrage de J.P. Colleyn, *Le Regard documentaire*, paru en 1993 fait office de repère sur le sujet. Il est un des premiers ouvrages de synthèse, et non pas un article, à proposer une réflexion qui mêle à la fois l'histoire du cinéma documentaire et son esthétique. De plus, il participe d'un élan de l'intérêt pour le documentaire, puisqu'un autre ouvrage important dans la sphère française est publié en 1999 par F. Niney. Ces deux ouvrages offrent l'avantage de proposer une réflexion globale sur le cinéma documentaire. Le Sudoc fait état de 323 ouvrages dont le sujet est le film documentaire¹. Le plus ancien ouvrage répertorié est paru dans les années vingt. De 1920 à 1980 exclu, le nombre de parution se monte à 18. À la suite de cela le nombre d'ouvrages publiés ne cesse d'augmenter : 1980-1990 : 32 ouvrages, 1991-2000 : 109 et enfin 2001- 2013 : 157.

¹On compte dans l'ensemble six doublons, en revanche nous avons conservé les rééditions puisqu'elles témoignent d'une demande particulière et d'une continuité de la recherche.

Le nombre de thèses est plus restreint que celui des monographies : 39 dont la plus ancienne remonte à 1971¹. La concentration des thèses commence en 1999 - 2000 avec la soutenance de 10 thèses, puis de 2002 à 2004 avec 12 thèses, et en 2008 avec 8 thèses². Il est intéressant de mettre ces chiffres en relation avec les sujets déposés dans le réservoir Star – s’il ne donne pas avec certitude l’ensemble des sujets, il permet d’en faire une esquisse. 22 sujets répondent au mot-clé « film documentaire », avec une seule thèse sans lien avec le film documentaire³. Il convient d’examiner un peu plus en détail, la manière d’aborder le sujet du cinéma documentaire afin de voir quelles évolutions il a subi. Pour une vue d’ensemble, nous avons attribué à chaque thèse une ou plusieurs caractéristiques quant au choix du sujet⁴. Les sujets ayant trait à une thématique (par exemple la figure de l’artisan ou la représentation du corps qui revient à deux reprises) sont les plus nombreux (13). Ils regroupent aussi les sujets traitant de genre documentaire particulier (le documentaire de voyage, le documentaire géographique, institutionnel⁵). Le régionalisme, la théorie du documentaire et l’histoire sont présents au même niveau (8, 10 et 9). Enfin les sujets les moins traités sont ceux concernant la production/diffusion (6), et une œuvre ou un réalisateur en particulier (4). Dans l’ensemble, les tendances sont également réparties, avec toutefois le développement d’une approche historique – aussi bien dans la théorie du genre du film documentaire que sur des thématiques précises – (6 sujets à tendance historique sont soutenus après 2008). Dans l’ensemble, les sujets sont transdisciplinaires, en raison même du support cinématographique. Cependant, il est intéressant de noter la présence diffuse de travaux concernant la réception du documentaire (2 : 2008, 1 : 2003, 1 : 2000, 1 : 1997). Dans l’ensemble, les thèses sont soutenues sous l’égide des études cinématographiques ou des études artistiques et littéraires. C’est aussi dans ce domaine que les organismes doctoraux sont les plus proches du sujet avec notamment à Paris 3 (?), l’école doctorale du cinéma qui a constitué un laboratoire de recherche sur les problématiques du

¹ Cf. annexe L

² Depuis 2009 une baisse des thèses sur le sujet est notable, cependant les thèses en préparation sont importantes.

³ Référence, date de consultation, explication du système. Les dates de dépôt des sujets courent de 2003 à 2013. Pour les thèses soutenues dans les résultats, un seul doublon est présent. Nous n’avons retenu que les thèses qui place le film documentaire au cœur de leur problématique (par exemple nous ne retiendrons pas nécessairement une thèse sur Vertov si elle n’est pas explicitement liée au documentaire).

⁴ Histoire du film documentaire, théorie du documentaire, thématique ou genre documentaire, régionalisme, production/diffusion, œuvre/ réalisateur. Chaque thèse peut couvrir plusieurs thématiques.

⁵ Récemment l’enssib a vu la production d’un mémoire de fin d’études concernant le documentaire de montagne.

documentaire. Contrairement à la tendance des sujets, peu de thèses sont soutenues en histoire.

d- La diffusion des documentaires : sortie en salle et festivals.

La diffusion des documentaires fonctionne différemment de celles des films de fiction. En termes de diffusion, les réseaux parallèles, notamment les festivals et les rétrospectives, jouent un rôle important. Le CNC n'opère pas de distinction entre une projection en salle dans le cadre d'une projection classique et une projection dans le cadre d'un festival. Le critère sélectif est celui d'une sortie commerciale. Cependant toutes données confondues (pays de production notamment), la France voit sortir chaque année, en moyenne depuis une décennie, soixante-dix documentaires. La caractéristique des documentaires repose dans leur durée d'exploitation et leur vie en salle. En moyenne, très peu de documentaires sont distribués au-delà de 100 copies (2,8%)¹. Leur durée de vie en salle est supérieure à celle de l'ensemble des films : les documentaires réalisent en moyenne 90,8% de leur entrée après quatre mois.

Le CNC note que : « Les festivals constituent le principal réseau de diffusion des documentaires bénéficiaires de l'aide au développement du FAIA. 57,8% des titres réalisés ont été projetés lors de festivals. Les plus fréquemment cités sont les *États généraux du film documentaire* (Lussas), *Le Cinéma du Réel* (Paris), et *Traces de Vies* (Clermont-Ferrand).² » Le développement des festivals est un bon indice de l'intérêt pour le documentaire, notamment quand ces festivals s'attachent à un sous-genre particulier (indiquant ainsi un corpus d'œuvre, mais aussi de spectateurs potentiels assez importants). Le plus ancien festival est *Le Cinéma du Réel* créé en 1979 par la Bibliothèque publique d'information au Centre Pompidou. Il s'inscrit à la suite des 3^{èmes} Rencontres internationales du cinéma direct « L'Homme regarde l'Homme ». Le festival en est aujourd'hui à sa trente-cinquième édition. *Les États généraux du film documentaire* se tiennent à Lussas en août 2013 pour la vingt-cinquième fois. Ce festival est particulièrement reconnu en raison de l'organisation de séminaires sur le cinéma documentaire, ainsi qu'une perspective historique vis-à-vis du documentaire à travers une sélection intitulée

¹ Les copies sont les copies éditées pour la première semaine d'exploitation en salles. Elles comprennent les copies sur pellicule argentique et les copies et fichiers pour une exploitation en projection numérique.

² *Bilan du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle*, Paris, CNC juin 2011, p.19.

« Histoire du doc ». Enfin, le festival Traces de vie a été créé en 1991 dans une filiation de formation avant de s'ouvrir à tous les publics. La particularité de ces festivals est de proposer une réflexion globale sur le documentaire (séminaires, ateliers) et non pas seulement une projection. Au-delà de ces trois festivals, les plus importants, notamment en raison de leur ancienneté, la base du film documentaire recense 176 festivals du film documentaire se déroulant sur le territoire français, avec des festivals se concentrant sur des thématiques spécifiques, par exemple l'architecture, les revendications sociales.

Dans l'ensemble, le documentaire est un secteur en expansion qui gagne du terrain en reconnaissance comme objet d'études. Mais, il provoque aussi un engouement de la part des publics.

B- Production et diffusion de *Monsieur M*, 1968

a- Le processus de production : les acteurs en jeu

Les acteurs en jeu dans la production d'un film ne se résument pas aux réalisateurs. Si ceux-ci sont au fondement artistique du projet, il est important de prendre en compte tous les maillons dans le processus de production. Un des éléments les plus importants est le producteur. La société de production permet la mise en place concrète du film, notamment en ce qui concerne les aspects techniques et financiers, ainsi que le lancement du film. La société de production est Lardux Film. Cette société de production montée en 1992 par Christian Pfohl et Isabelle Chesneau se distingue particulièrement par une production de court-métrages – 66 sur 70 films courts et longs confondus¹. Le collectif – du moins en termes de fonctionnement – est donc reconnu pour son travail sur le court métrage, et au-delà de ça par un attrait pour les films engagés. Choisir une société de production est un acte significatif pour la vie du film en devenir. En effet, chaque société de production, tout comme une maison d'édition possède une ligne éditoriale. La société de production balance à la fois du côté de la gestion et du côté de la création. La maison de production dit déjà quelque chose du film aux futurs acheteurs. Dès lors, il ne s'agit pas seulement d'un choix des réalisateurs, mais d'une compatibilité entre la société de production et les réalisateurs. Lardux

¹ M. Boyer (propos recueillis par X. Gourdet) (2012, février), *Format court* : « En 20 ans, on a produit plus de 70 courts et moyens métrages, quatre longs, cinq séries, mais aussi quelques installations multimédia pour des musées. »

Film revendique la production de films aux « univers originaux et forts qui sortent toujours des sentiers battus. », c'est-à-dire le croisement entre une démarche à « l'écriture assez poétique », tout en étant engagé sur des sujets de société¹. Il ressort aussi de son fonctionnement une très grande attention dans le choix des sujets – qui se fait beaucoup par connaissance². Lardux Film connaît un regain d'intérêt pour le cinéma documentaire vers 2006 avec une série de documentaires dont *Monsieur M, 1968* fait partie³. Un des aspects de cette société de production est sa localisation géographique, située à Montreuil : il est difficile de ne pas établir un lien – ne serait-ce que de sympathie – entre le sujet de *Monsieur M, 1968* et la société de production.

b- Le financement⁴

Le choix de la production conduit aux questions de financement du documentaire. Il convient de différencier les aides financières de la répartition des financements. Le documentaire a été aidé, dans un premier temps grâce à l'aide à l'écriture du CNC en 2007. Ce premier financement correspond à moment où la société de production n'est pas encore en jeu. Une seconde aide du CNC est accordée au projet en tant qu'aide au développement. Il est intéressant de constater que le documentaire est coproduit avec l'Ina, alors même que comme les documentaristes le soulignent – il ne rentrait pas dans les critères strictement définis par cette institution⁵. 24, 63 % du film est financé par les producteurs, tandis que l'Ina apporte 53, 95% du financement. Le reste du financement est partagé entre Arte – Lucarne et la PROCIREP/ANGOA⁶. Le processus de financement de *Monsieur M, 1968* s'inscrit conjointement avec celui de son écriture. Le moment de la présentation du documentaire aux États généraux du film documentaire à Lussas en 2008 constitue un point catalyseur. En effet, un premier financement ayant déjà été obtenu, le projet a pu prendre de la consistance. La présentation aux États généraux joue comme un premier test, et

¹ *Ibid.* Toutefois, si l'on observe les différentes déclarations concernant la boîte de production, on note un inflexionnement dans le choix des scénarios et des films produits : en 1999 Yves Le Yaouanq affirme « Et puis on évire les conventions : on sort du schéma classique. Nous ne produisons pas de drames ou de films sociaux. » (« Une boîte de prod atypique »).

² Ce qui s'inscrit en continuité avec la création de la société se fonde sur un groupe d'amis, et un collectif.

³ Dans l'ensemble de ces documentaires, on distingue les documentaires qui suivent des chorégraphes dans leur travail – 4 productions- des autres documentaires.

⁴ Cf. annexe M

⁵ Cf. annexe E

⁶ Le montant globale du film s'élève à 126 036 €- ce qui est très peu.

active une réflexion au sein d'un milieu au courant des problématiques du documentaire. Il donne alors une visibilité au projet.

c- Diffuser un documentaire

Le financement pose aussi la question de la diffusion du documentaire. Si, le documentaire n'est pas un projet destiné à produire un bénéfice pécuniaire, il n'en demeure pas moins qu'un de ses objectifs est d'être vu par le plus de spectateurs possibles¹. Deux types de diffusion entrent en ligne de compte pour n'importe quel film : la diffusion en projection publique et la diffusion auprès des particuliers. Le documentaire est sorti en septembre 2011, il est accessible en vidéo à la demande sur le site de l'INA et en DVD sur le site de Lardux Film par le biais de la commande. Cependant ce qui a le plus contribué à sa diffusion consiste en deux parties. D'une part, le passage du documentaire dans les festivals, d'autre part sa programmation lors du Mois du film documentaire en 2012. Les deux événements entretiennent une relation dynamique puisque la promotion à l'un des événements entraîne sa diffusion à l'autre. Si l'on étudie quelque peu le passage du documentaire dans les festivals puis la programmation du Mois du Film documentaire, on constate un an d'écart entre la sortie du film et sa diffusion. Ceci s'explique en partie en raison des dates du Mois du Film documentaire qui se déroule au mois de novembre.

Le Mois du film documentaire est une programmation organisée depuis 1999 par l'association Images en bibliothèque. L'idée de la manifestation est de valoriser les collections audiovisuelles et documentaires des bibliothèques tout en donnant une visibilité à des œuvres souvent négligées. Si la manifestation est nationale, la programmation n'est pas uniforme et chaque région choisit une programmation spécifique qui correspond à ses choix et ses collections. Afin de pouvoir se faire une idée de la programmation de *Monsieur M, 1968* nous avons choisi d'examiner la programmation de cinq régions en 2012.

¹ On notera les propos des deux réalisateurs : « Dès le début, il était assez évident pour nous, que 1) il y avait fort peu de chance pour que nous arrivions à faire ce film [...] si nous y arrivions ce serait avec peu d'argent. » Interview

C- Quelle réception pour *Monsieur M*, 1968 ?

a- La presse

La sortie de *Monsieur M* a suscité plusieurs articles dans la presse. On comptabilise six articles dans la presse en écho à deux moments de sa diffusion. La première vague d'articles commence lors de la diffusion du film dans les festivals spécialisés. C'est le cas notamment du premier article paru sur *Monsieur M*, 1968 dans *Politis* en février 2012 qui fait le compte-rendu du festival des Visions du réel. Les autres articles annoncent la diffusion du documentaire à la télévision sur Arte en février 2012. Que nous disent ces articles de presse ? Le plus intéressant est certainement celui de *Politis*. En effet, il montre la distance creusée entre les intentions des cinéastes et la réception du film. L'article s'attarde sur les dimensions anecdotiques du documentaire : le nom et prénom de *Monsieur M*, orientant l'interprétation du documentaire vers une reconstitution nostalgique du passé. Le journaliste parle de fait à son propos de documentaire sur le mode du « Il était une fois ». Le « Il était une fois » n'ouvre pas vers la fiction, mais vers une plongée dans le passé qui se concentre sur tous les aspects de la vie d'un personnage. Chaque archive dès lors n'est pas considérée comme faisant partie d'un ensemble médiatique, mais bien plutôt comme un support de la nostalgie : « [le passé] trouve une résurrection au fil des pages dans le montage subtil d'archives et d'images actuelles, revêtant alors des allures de « je me souviens ». Avec ses anecdotes, sa géographie des lieux, ses consignes, ses actualités. ¹»

La relation avec le temps présent, le questionnement sur le vécu de la société contemporaine, avec son accélération temporelle se trouvent mis de côté au profit des particularismes de *Monsieur M*. d'appuyer sur cette lecture du documentaire en réduit considérablement le potentiel et même l'intérêt. Elle fait perdre au film sa capacité d'universalité, menant à se demander pourquoi, si l'anecdotique est le but des cinéastes, *Monsieur M* n'a pas été incarné par un acteur. L'article des *Inrocks* semble lui aussi passer à côté de ce qui fait la spécificité du documentaire en le qualifiant « d'illustration » de la vie d'un individu, illustration certes « expérimentale », mais illustration tout de même. L'article de *Télérama* témoigne de l'effacement du nom et du prénom de *Monsieur M*, effacement qui semble

¹ J.C. RENAUD, « Le marché aux trésors », *Politis*, 21 avril 2011, p.27-28.

immédiatement rediriger le documentaire en direction de la portée universelle que les cinéastes avaient voulu lui apporter. Cet article met aussi en valeur la possibilité offerte au spectateur des différentes interprétations du documentaire et de la personnalité de Monsieur M. Enfin l'article du Monde est celui qui détaille le plus les racines et les références esthétiques au situationnisme. Dans l'ensemble les articles insistent plus sur les aspects anecdotiques du documentaire que sur sa dimension critique et sa représentation temporelle. Cette dernière dimension est surtout soulignée par les festivals.

b- La réception aux festivals : les prix

Monsieur M, 1968 a remporté quatre prix successifs. L'étude des modalités d'attribution des différents prix permet de mettre en exergue l'originalité du documentaire, ainsi que de comprendre la diversité des approches que le documentaire rend possible.

Festival *À nous de voir* Oullins 2011

Le prix décerné par le festival *À nous de voir* est très intéressant en raison de l'appareil critique développé autour de l'événement. Existant depuis 1986, le festival *À nous de voir* s'intéresse aux relations entre documentaire et science. Les sciences abordées sont aussi bien les sciences exactes que les sciences humaines, comme l'histoire ou l'anthropologie. Le documentaire n'est pas considéré comme un instrument de présentation de la science, mais de questionnement de la constitution de la celle-ci. Le cinéma en se ménageant une place dans les émotions permet aussi de proposer un autre angle d'approche que celui des sciences classiques. Sept films étaient en compétition pour l'édition de 2011 dont les principales caractéristiques étaient « de venir interroger la science par des passerelles inhabituelles, sur des domaines incongrus. Ceci pour valoriser des manières d'aborder la science sans user uniquement de procédés didactiques et pédagogiques, mais bien par le truchement d'un regard subjectif et d'un acte d'écriture et de création.¹ » Deux prix sont décernés au festival *À nous de voir* : celui du Jury professionnel et celui du jury jeune. Le jury est composé aussi bien de scientifiques que de chercheurs en sciences humaines. Il est intéressant de se pencher sur la répartition des documentaires selon des catégories spécifiques. Il

¹ *À nous de voir, festival science et cinéma. Programme, 25^{ème} édition, 17-27 nov. 2011, Oullins, 2011, p. 9.*

existe six catégories : la santé, l'histoire, l'économie, la société, la politique et les sciences. L'histoire, la société et la santé sont les trois premières catégories en termes d'importance quantitative. *Monsieur M, 1968* est intégré à la catégorie Histoire. C'est l'écriture, la jonction entre l'histoire classique et l'histoire personnelle, sous la forme d'une enquête, qui est mise en valeur par le jury, et son lien avec la modernité : il s'agit « d'un essai qui nous décadre de l'histoire officielle et nous permet de questionner notre modernité ¹ ». *Monsieur M, 1968* remporte le prix du Jury professionnel. L'attribution de ce prix tire le documentaire vers sa dimension historique, témoignant en même temps d'un intérêt actuel pour le documentaire historique, conduisant à une modification de sa définition classique.

Festival *Traces de Vies*, 2011

Le festival *Traces de Vies* de 2011 s'est déroulé du 21 au 27 novembre. Ce festival propose un ensemble de plusieurs prix : celui de la Création associative, celui du « Regard social », « de la diversité », des Formations Audiovisuelles, du Premier film professionnel, de la Création, Hors-Frontières et le Grand Prix. Ces huit prix entendent récompenser des films documentaires orientés vers l'anthropologie, le sociologique ou le politique. Il met aussi l'accent sur les formes originales du documentaire, en essayant de gommer l'image négative d'un cinéma documentaire didactique. Les prix sont décernés par trois jurys différents. Les jurys 1 et 2 sont composés de professionnels du monde du cinéma et des journalistes. Alors que le jury 3 est orienté par des professionnels de l'enseignement et de l'action sociale. L'édition de 2011 s'intéresse à la façon dont le documentaire peut rendre compte des événements dans un monde saturé par le flux en continu des images médiatiques. L'année 2011 comprend une sélection de cinquante-quatre films en compétition. *Monsieur M, 1968* gagne le Prix de la Création en raison de ses choix esthétiques et « pour son approche historique et contre-historique ² »

¹ *Ibid.* p. 21

² *Palmarès Traces de Vies*, 2011, Clermont-Ferrand, 2011, p.1.

Les Rendez-vous de l'Histoire du Festival de Blois

Les Rendez-vous de l'Histoire du 18 au 21 octobre 2012, ne sont pas un festival spécifiquement cinématographique. Il s'agit pour ce festival de l'histoire de faire se rencontrer des historiens spécialistes avec le grand public tout en présentant l'état de la recherche actuelle en histoire. Dans les faits, le festival suit chaque année un thème général autour duquel la manifestation se déroule. Il n'entend pas seulement présenter l'état de la recherche, mais à travers un ensemble de débats, provoquer la réflexion. Le festival se répartit entre un salon du livre d'histoire, un cycle de cinéma, des débats et conférences, et un axe appelé « Histoire autrement ». En relation avec ces quatre axes du festival de prix sont décernés aux romans, essais et films. Le cinéma est couvert par trois prix : Le Prix du film de fiction pour l'Histoire du présent, le Prix du projet du Documentaire historique et le Prix du documentaire historique. Les deux derniers prix sont les plus récents : ils indiquent une volonté de mettre en avant le documentaire comme médium et possible écriture de l'histoire notamment dans ses possibilités novatrices et auprès du grand public. Le jury qui décerne le Prix du documentaire historique est composé de professionnels du cinéma et d'historiens de formation. Les modalités de décernement du prix sont la constitution d'une problématique historique forte couplée à des qualités esthétiques. Le thème des Rendez-Vous de l'Histoire de 2012 étaient les Paysans. Il peut sembler étonnant que *Monsieur M, 1968* ait trouvé sa place au sein d'une programmation sur ce thème. Le documentaire a été sélectionné parmi vingt-trois autres documentaires.

L'Étoile de la Scam

La Société civile des Auteurs Multimédia décerne depuis 2005, des étoiles de la Scam afin de promouvoir des œuvres documentaires déjà inscrites dans leur répertoire. La remise des Etoiles de la Scam a eu lieu en juin 2013 pour le 8^e palmarès. Ce prix, à la hauteur de 4000 €, entend donner une nouvelle visibilité à des œuvres qui ne bénéficient pas du champ d'action offert au cinéma de fiction. Trente réalisations, sélectionnées sur quatre-cents, se sont vues décernées ce prix. La particularité de cette manifestation, organisée par des professionnels de l'audiovisuel, est de s'intéresser uniquement aux documentaires diffusés à la télévision. *L'Etoile de la Scam* permet ainsi d'aborder un autre angle du documentaire *Monsieur M, 1968* : celui de sa place dans le champ audiovisuel. Ce

prix permet de dynamiser des réalisations qui ne bénéficient que d'un seul passage à l'écran.

Le documentaire occupe une position de retrait dans la sphère du cinéma. Le film de fiction continue d'être prédominant, autant en termes de moyens de financement que dans ses possibilités de diffusion. Cette particularité tient en partie à l'hybridité du documentaire dans le paysage audiovisuel en termes de diffusion : entre salles obscures et télévision, le documentaire souffre d'une production importante. Les documentaires les plus intéressants sont noyés au sein d'une production trop importante. Le terme générique de documentaire ne permet pas d'opérer une réelle distinction sur la qualité des productions. En ce sens, les festivals jouent le rôle de passeur et de diffuseur de ces œuvres. La difficulté de mesurer la réception de *Monsieur M, 1968* auprès du grand public est palliée par sa réception dans les différents festivals. Cette réception témoigne, d'une part des qualités du film, mais aussi d'autre part de la tendance des festivals, notamment dans le domaine historique. En effet, une distance s'instaure entre l'intention des réalisateurs et la réception historique qui en est faite. Dès lors, la dimension historique est à examiner dans sa relation avec la dimension créatrice afin de mieux comprendre ce qui ne cesse de se manifester comme une tension – presque une opposition – entre ces deux axes de la réflexion.

2- L'ESTHÉTIQUE DE L'ARCHIVE

Certaines œuvres figuratives laissent penser que ce que l'on voit à l'intérieur du cadre n'est pas un tout, mais un échantillon d'une totalité difficilement dénombrable¹.

Umberto Eco, *Vertige de la liste*

La pratique développée dans *Monsieur M, 1968* n'est pas sans évoquer la démarche du collage et de la récupération. Ces deux gestes font partie de l'histoire de l'art et plus particulièrement de ses évolutions au XX^e siècle. Le collage se définit tout d'abord comme l'action de réunir des éléments hétérogènes sur un

¹ U. ECO, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 7.

même support. L'exemple le plus simple consiste dans le collage de papiers, développé par les dadaïstes et les surréalistes ou encore les futuristes, et avant cela chez les cubistes. Le terme de collage renvoie dans un premier temps à la technique employée. Dans l'extension de sa définition, et notamment avec les surréalistes, le collage devient « collage poétique » : l'effet recherché n'est plus seulement plastique, mais aussi poétique et onirique. En ce sens, le terme de collage est appliqué à d'autres champs esthétiques, comme la poésie, la musique ou encore le cinéma. Ce dernier, dans la partie de la post-production, apparaît comme particulièrement enclin à s'intégrer dans cette mouvance grâce à l'opération de montage¹. Le collage correspond alors au geste de juxtaposer des éléments hétérogènes dans le but de créer une émotion esthétique. En ce sens, le geste de récupération lui est souvent associé : les éléments hétérogènes sont des éléments qui se situent en dehors de la production de l'artiste – c'est-à-dire des images déjà créées, des images premières². Comme le rappelle J.P. Aubert :

C'est, en réalité, la production culturelle contemporaine qui se caractérise, dans son ensemble, par les croisements constants des médias et des supports. Elle ne cesse d'interroger les limites et les frontières entre les disciplines artistiques et de travailler les effets de transformations, d'adaptations, de fusions. L'hybridation et la fragmentation sont devenues les traits fondamentaux de l'art contemporain.³

La notion d'intermédialité développée et appliquée dans le champ de la discipline historique trouve son écho dans le champ artistique. Dans le collage et la récupération, le statut de ces images, tout comme de l'œuvre finale, n'est pas certain. De la même façon que pour les images récupérées dans un documentaire ou dans une étude historique, il faut poser un principe unificateur de l'œuvre. La co-présence d'éléments hétérogènes trace les enjeux du principe du collage : Les œuvres qui reposent sur les principes de juxtaposition et de mélange de supports et de médiums appellent à l'étude des rapports de leurs composants. La particularité de ces œuvres repose dans les rapports intersémiotiques de leurs composants. Comme l'explique J.P. Aubert, un des éléments essentiels de ce type d'études est

¹ A propos des différents collages des avant-gardes on parle de montages ou encore de photomontages.

² Cependant, rien dans le principe du collage n'implique une récupération d'éléments extérieurs : cf. Matisse par exemple.

³ J.P. AUBERT, « Images et récits. Les limites du récit. Prolégomènes », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°16, 2009.

de mesurer les effets liés « à la déterritorialisation des éléments issus d'un ensemble préexistant et à leur reterritorialisation dans un nouvel ensemble.¹ »

Avant de s'avancer plus dans la réflexion il paraît pertinent de faire une différence entre les termes de récupération, recyclage et détournement. Les trois termes ont en commun l'idée d'une répétition à partir d'objets déjà créés : une réutilisation. La principale différence s'opère entre détournement et recyclage. Le recyclage implique que ce qui est réutilisé a acquis le statut de déchet ou de rebut : il ne peut plus accomplir sa finalité. Dans le cas, du détournement, l'élément utilisé est soustrait, par un acte volontaire, de son contexte. L'extraction elle-même comporte une signification : un lien peut être établi entre le contexte d'origine et la nouvelle place qui lui est accordée. Dans les deux cas, cependant il s'agit d'une récupération qui se donne comme le terme générique et qui insiste sur le geste de collecte.

A- L'archive et ses relations à l'art

Nous posons comme hypothèse que ces principes, pleinement en jeu, dans *Monsieur M, 1968*, sont cependant doublés d'une autre préoccupation qui est celle de l'histoire et plus particulièrement du rapport avec les images du passé. Cela rejoint donc plutôt l'aspect de la récupération. Or dans le cadre des collages des avant-gardes, les éléments récupérés en eux-mêmes ne sont pas interrogés et l'œuvre finale en elle-même n'appelle pas le spectateur à se poser la question de leur origine. Seul l'historien de l'art peut s'en préoccuper. Le centre de l'hypothèse que nous posons est que l'œuvre d'art, le produit fini, interroge les éléments qui la composent. Cette idée repose en grande partie sur la pratique de l'archivage – ce qui fait que ce geste artistique appelle à une redéfinition du rapport avec l'histoire. Après avoir détaillé les grandes lignes de l'archivage comme pratique artistique, nous verrons en quoi ce concept peut s'appliquer à *Monsieur M, 1968* et les écarts qu'il prend par rapport à ce modèle. Aborder le documentaire sous cette perspective permet de donner une autre dimension aux archives. Afin d'aborder la question des archives sur le plan artistique, il convient d'en donner une définition et d'opérer une distinction entre l'utilisation d'archives au sein d'un travail artistique et la constitution d'un processus d'archivage comme

¹ *Ibid.*

processus artistique. Christophe Kihm appelle à une utilisation pondérée du concept d'archives dans le cadre des arts plastiques, concept qui selon lui tend à coloniser des pratiques qui touchent à d'autres démarches :

[...] l'instabilité de la notion même d'archive dans un tel contexte : toute collecte de documents, quel que soit le nom qu'elle se donne ou l'ensemble qu'elle réunit, semble pouvoir être désignée comme archive. Les commissaires, les critiques et les théoriciens de l'art s'accordent ici de grandes libertés, brouillant les frontières entre l'archivistique et la mnémotechnique ; l'atlas, la collection et l'archive ; les dimensions archivistiques d'un travail artistique et les pratiques artistiques de l'archive.¹

D'un point de vue légal « [...] les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.² » Les archives définitives, contrairement aux archives courantes, ont vocation à ne pas être détruites en raison de leur valeur historique. De plus l'archive, dans le cadre de la discipline, n'est jamais constituée pour elle-même : elle est le point de départ de la recherche et non pas son point d'arrivée. Face à cette définition juridique de l'archive, la question se pose de savoir où commence et où s'arrête la valeur historique. Les archives, dans une acception plus étendue, répondent à un besoin de mémoire. Elles sont les traces du passé et en constituent l'épaisseur face à l'oubli. Cependant, d'un point de vue technique, les archives correspondent aussi à un mode de collecte et de classement spécifique issu des sciences de la communication et de l'information. L'intérêt des arts pour l'archive connaît deux courants non exclusifs: l'archivage comme pratique artistique et l'utilisation d'archives – collectées ou non – au sein d'une œuvre d'art. Ce second axe a comme particularité d'appeler une réflexion sur les images utilisées, et de ne pas les considérer comme acquises ou immuables. Les deux angles d'approche sont pertinents dans le cadre de *Monsieur M*, 1968, même si la seconde est plus prégnante.

Le film comprend une pratique de l'archive – si celle-ci est comprise comme une marque du temps. Les réalisateurs ont pris comme décision de filmer depuis la

¹ C. KIHM « Ce que l'art fait à l'archive », Critique, n°8-9, 2010, p. 708.

² Livre II du Code du patrimoine.

fenêtre de la maison de Monsieur M, le cerisier du jardin de la maison voisine. Le cerisier apparaît à plusieurs reprises, intercalé entre d'autres plans. Les différents états de sa floraison marquent le passage du temps. Les images du cerisier sont dites « volontairement illustratives » par les réalisateurs¹. Elles font écho à la fonction de preuve des images des documentaires classiques : le cerisier serait une preuve de ce que Monsieur M aurait pu voir dans le courant de l'année 1968 : lente transformation dans l'immuable. Comment comprendre que ces images puissent dès lors être considérées comme des archives ? Le cerisier est aussi le signe du passage du temps dans l'espace extra-diégétique :

Depuis le début de l'année 2008, nous photographions, chaque jour, le cerisier qui est en face de la maison. Cette succession de photos constitue *notre propre agenda*. Il y a, tout au long du film, des images de cet arbre – parfois en écho au texte, parfois pas. Au mois de mai, au temps des cerises, le dispositif se perturbe, l'image s'anime au moment où le voisin à qui appartient l'arbre installe à son sommet des épouvantails et des filets pour décourager les oiseaux. Puis l'image se fixe à nouveau, l'arbre perd ses feuilles et repart pour un nouveau cycle.²

Les prises de vue du cerisier ne sont pas seulement destinées à être intégrées au sein du documentaire et à marquer le passage du temps pour Monsieur M. Elles sont une carte icono-temporelle du processus de tournage, de l'aventure même qu'implique le documentaire. La photographie répétitive de l'arbre se conçoit comme un agenda – marqueur du temps, mais aussi, en acceptant que cet agenda renvoie à celui de Monsieur M, une prise de vue qui se veut méthodique et régulière sans apparat à l'instar de l'écriture concise de Monsieur M. Le cerisier photographié est une archive personnelle du projet du documentaire. Leur intégration dans le produit fini n'est donc pas une simple image illustrative – telle que veut nous le faire croire le propos du synopsis. Les réalisateurs créent une archive qui vient nécessairement nourrir le projet du documentaire en créant un lien sensible entre le passé et le présent. Archiver le présent donne ici accès au passé. Les images se donnent d'autant plus comme des archives qu'elles ne sont pas utilisées dans leur totalité : l'effet de fragmentation permet de jouer sur l'idée d'une mémoire recomposée. Paradoxalement alors que l'image est utilisée au sein

¹ I. BERTELETTI, L. CIBIEN, *Monsieur M*, [1968], *projet documentaire, op.cit.*, p. 12.

² *Ibid.* p.14, nous soulignons.

du documentaire quasiment au second degré par rapport aux stratégies du documentaire, elle acquiert un statut de preuve. Cette preuve cependant n'est pas à destination du spectateur du documentaire, mais est preuve de la réalisation du documentaire dans sa durée pour les réalisateurs. La pratique artistique de l'archive doit pour répondre pertinemment à la définition artistique de l'archive doit pour C. Kihm : « En approfondissant cette dimension réflexive liée à la coïncidence de la constitution et de la restitution, on serait tenté de dire que le mode d'existence de l'archive dans l'art contemporain induit presque toujours une réflexion sur les opérations en jeu dans la construction d'une archive. ¹»

Certains artistes fondent leur travail en interrogeant le statut de l'archive – qu'elle soit écrite, orale, photographique ou cinématographique. Il ne s'agit pas seulement de la création d'archives de toutes pièces, mais aussi de l'utilisation de documents anciens – les documents classiquement identifiés comme des archives par les historiens. D'une part, dès lors une dissension entre l'appellation normée d'archives et celle qu'en font les artistes se forme : semble être nommées archives tout ce qui porte la marque du passé comme le note C. Kihm². Cette inflation se note principalement à travers quelques exemples qui ont porté certains documents jusqu'alors négligés au rang d'archive : les photographies de famille ou d'amateur et les films de familles – ce qui est aussi appelé « *found footage* »³. L'intérêt par exemple pour les photos d'amateur reflète le réinvestissement d'images jugées sans valeur : des images qui sont produites à la chaîne sans volonté de geste artistique. Le plus souvent les artistes interrogent le rapport que nous avons avec ces images banales, mais aussi le rapport que leurs contemporains avaient avec elles. Ces photos ont constitué le sujet d'étude de P. Bourdieu. Images banales, elles constituent ce qu'il nomme un art moyen⁴. La photographie faisant partie des rituels de la vie, mémoire de l'événement et constitutif de ce dernier, il est normal qu'aujourd'hui, malgré leur nombre important, la diversité des sujets soit restreinte. Sur ces photos anonymes L'intérêt pour ces images, d'une part tient à la nostalgie et la possibilité d'imaginer un passé. D'autre part cet intérêt prend un aspect artistique quand il s'interroge sur ces images : que sont-elles à l'époque

¹ C. KIHM, « Ce que l'art fait à l'archive », *op.cit.* p.711.

² Dès lors, le statut d'archives se voit accordé pour tout.

³ On pourrait se demander dans quelle mesure l'intérêt artistique pour de tels documents à un impact sur les recherches historiques qui considèrent ou non ces sources : dans quel sens fonctionne la dynamique ?

⁴ P. Bourdieu, *Un art moyen*, Paris, Les Éditions de minuit, 1965.

contemporaine – au-delà d'une nostalgie pour la photographie argentique et les accidents sur la pellicule ?¹ Les attitudes artistiques face à cette photo amateur parcourent tout le spectre de l'invitation nostalgique d'un passé disparu à la posture ironique d'une photo banale².

Certains projets sont conduits selon une logique de l'extrême : Roy Arden a, par exemple, développé le projet *The World as Will and Representation – Archive 2007*, d'après le titre de l'ouvrage de Schopenhauer. L'artiste a choisi de façon toute à fait aléatoire des images trouvées sur internet qu'il a ensuite monté à la suite les unes des autres sur le principe du photomontage animé. Plus de vingt-huit milles images se succèdent ainsi pendant une heure et trente-sept minutes dans une volonté de garder une trace du monde à travers ses images. L'archive – terme revendiqué par Roy Arden – devient la trace du monde et le travail de l'artiste est quasiment archive de l'archive – les images sont elles-mêmes captées sur internet : dès lors de quoi l'archive est-elle la trace : du monde ou d'internet ? Dieter Roelstraete s'exprime ainsi à propos du travail de Roy Arden: « In “*The World as Will and Representation*”, his first online/Internet art project [...] Roy Arden returns to the archival tropes [...] »³ Si ces images, à travers la somme de l'œuvre vidéographique, ne sont pas identifiables individuellement, elles s'inscrivent dans le flux des images auquel tout un chacun est soumis quotidiennement à travers les réseaux de communication et les médias. Ce processus de reconnaissance – au fondement de la mémoire collective – s'inscrit à la base de l'ensemble des projets qui jouent avec la notion d'archive. L'archive, qu'elle soit détachée de son ensemble, qu'elle soit anonyme ou encore abîmée matériellement, en s'inscrivant dans le projet artistique parie sur son pouvoir de familiarité. Ce détour permet de constater la prééminence, non pas tant des archives à proprement parler dans le

¹ Il existe un nombre de sites internet assez important autour de la collecte de ces images trouvées, notamment anglo-saxons. Voici par exemple la déclaration d'intention du site Look at me (nous traduisons) : « Look at me » est un rassemblement de photos trouvées. Ces photos étaient soit perdues, oubliées ou encore jetées. Ces images sont désormais non-identifiables, sans aucune connexion avec les gens qu'elles représentent ou le photographe qui les a prises. Peut-être que quelqu'un est décédé et qu'un proche s'est débarrassé de ces photos ; peut-être que quelqu'un a pensé qu'il s'agissait de rebuts. Certaines photos ont été trouvées dans la rue. D'autres rangées dans une boîte, achetées pour rien sur un marché aux puces. Crâneurs, embarrassés, suffisant, parfois heureux, les gens sur ces photos sont pour nous des étrangers. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de nous intéresser à eux, comme à des histoires dont nous n'aurions que l'incipit. »

² On pense par exemple ici au travail de Boltanski avec *Les Vacances à Berck-Plage (Août 1975)*, 1995, dans lequel il récupère des photographies de vacances froides et presque industrielles en le mettant dans un écrin soigné, comme le signe d'une mémoire qui conserve les souvenirs même les moins plaisants.

³ D. ROELSTRAETE « Les mots et les choses, alternating currents in Roy Arden's Net.art », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n°71, 2006, p.1 « Dans le Monde comme volonté et représentation, son premier projet artistique en ligne/Internet, Roy Arden réutilise les tropes de l'archive. »

domaine artistique, mais de son utilisation comme schéma paradigmatique, générateur de l'œuvre.

Monsieur M, 1968 ne fait clairement pas partie d'une volonté de constituer une archive visuelle totale, cependant elle entretient un rapport ambigu avec l'archive. Le documentaire se constitue avec des images d'archives – dont nous avons examiné les principes dans la partie précédente – en leur niant la possibilité de remplir leur rôle d'archive tout en jouant sur leur capacité à faire appel à une mémoire collective. L'image dans le documentaire fait appel à un aspect non exploité de l'archive dans le champ de l'histoire, celle de sa force émotive ou remémorative. Ce rapport à l'archive est d'autant plus marqué quand l'analyse prend en compte les indices extra-génétiques, notamment la nature des producteurs et les reconnaissances qu'a reçues le documentaire. L'INA est devenu coproducteur du film alors que ce n'était pas prévu, et que, comme nous l'avons souligné le documentaire n'entrait pas dans leurs critères. Il paraît évident que l'intérêt qu'a porté l'INA au documentaire tient en partie à l'utilisation d'archives provenant de son site et de l'interrogation des archives par le documentaire. Pour en revenir à la citation d'Umberto Eco mise en exergue, le documentaire joue, non pas avec ce qui n'est pas dénombrable, mais avec ce qui ne peut pas être démontrable. L'œuvre de Roy Arden fonctionne de la même façon. Elle pose la question de savoir ce que serait la mémoire collective visuelle étalée, mise en-dehors d'elle-même. S'il est possible d'affirmer que l'image du CRS de mai 1968 fait partie de la mémoire collective, qu'en est-il des autres images ? La question de ce qu'il est humainement possible de compter entre en jeu, mais aussi ce qu'il est possible de regarder, sans tomber dans l'absurde (l'exemple des archives de mai 1968 en ligne). *The World as Will and Representation*, en exploitant le système aléatoire de sélection des images de Google donne l'impression d'une œuvre sans créateur. Elle serait comme un miroir de la société actuelle, produisant toujours plus d'images. En effet, les images sont aléatoirement sélectionnées par le moteur de recherche. Il donne ainsi un semblant de neutralité. Ce semblant de neutralité a déjà été observé dans les stratégies du documentaire – effacement des auteurs, emploi de la voix-off. Il se retrouve selon nous dans la présentation actuelle des archives audiovisuelles. En 2008, lors de l'anniversaire de mai 1968, l'INA a mis en ligne plus de trois cents heures d'archives audiovisuelles, et les responsables du projet expliquaient lors d'un colloque que les DVD publiés à cette occasion

n'étaient pas des documentaires sur mai 1968, mais des archives non modifiées¹. L'invocation des archives se place comme production sans filtre de la vérité historique. Or, il est possible de s'interroger sur le devenir d'une telle quantité d'archives en ligne : comment sont-elles appréhendées ? qu'en est-il fait ?

L'archivage comme pratique artistique consiste schématiquement en la récupération de la méthodologie documentaire et scientifique d'archivage conçu comme un projet artistique. L'archivage peut porter sur les objets les plus divers : le passé tout comme le présent est le sujet de l'archivage. Le fondement du principe artistique repose dans la délimitation de ce qui est archivé : un objet, une représentation. L'intérêt repose autant dans le document archivé que dans le geste d'archiver. Ce dernier permet la création d'un ensemble et d'un sens. Il est ce qui crée une cohérence, et plus encore, grâce au rapport privilégié de l'archive et de l'histoire, il est la garantie d'une histoire et d'une présence. En ce sens, l'archivage peut porter sur des archives fictives. Ce dernier aspect prend deux formes : objets créés, objets qui existent.

B- Écriture de l'histoire et démarche artistique

Plus spécifiquement, le rapport de l'archive et de la démarche artistique pose la question de la possibilité d'une écriture de l'histoire alternative. Quelle légitimité une œuvre plastique peut-elle acquérir dans le domaine historique ? L'œuvre d'art peut s'autoriser des libertés avec le réel que l'histoire semble ne pas pouvoir s'offrir, mais surtout les deux disciplines n'ont pas la même finalité. L'histoire a pour but la compréhension du passé alors que l'art peut se détacher complètement de ce but. Bruno Ramirez évoque la question des limites de l'écrit académique dans le cadre de l'histoire : « Les contraintes de l'écrit académique ne permettent guère à l'historien que je suis de transmettre à un large public l'expérience intime de son passé. C'est pourquoi, j'ai senti la nécessité d'un autre langage, et le cinéma me l'apporte.² » Il s'agit pour l'historien de s'affronter à un autre langage que celui de l'écrit académique tout en conservant une contrainte non négociable : la vérité historique. Cependant, les perspectives de cette vérité historique sont distordues par le changement de discours qui comme nous l'avons

¹ G. FROMANGER, D. DAENINCKX, S. LAYERLE et al. *Table ronde- mai 68 : images, écrits*, Paris, Cinémathèque, 2008.

² B. RAMIREZ, « Histoire et médias. Témoignage d'un historien en deux pratiques d'écriture », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.10, n°2-3, printemps 2000, p.136.

vu précédemment est en partie un changement de média. Dans le cadre de l'écrit académique, la vérité historique suit la ligne du temps causal. Le temps de l'histoire s'inscrit dans la discursivité du discours qui se pense nécessairement comme un discours de la raison et de l'explication (ce qui n'est pas exactement la même chose que la compréhension). Comme le souligne Bruno Ramirez, l'écrit académique s'adresse à un public au courant de cette conception de l'histoire et de cette temporalité unique. Au contraire, le cinéma – dont Bruno Ramirez fait l'expérience – promet et permet plusieurs temporalités, ainsi « [...] le langage filmique a le pouvoir de montrer [l'] espace affectif et de nous le faire sentir comme un élément essentiel de l'expérience humaine. ¹ » La rupture entre les deux langages se situe entre deux conceptions de la connaissance : la première rationnelle fondée sur un discours académique normé – dont la vérité est nécessairement la finalité, le second propose une connaissance qui se fonde plutôt sur un rapport empathique, passant par une émotion². Il serait mal venu de vouloir mettre sur le même plan les deux approches qui ne sont pas comparables. Cette ambiguïté d'une forme de la connaissance en passant par un médium sensible trouve écho dans les choix lexicaux des deux réalisateurs : *Monsieur M*, 1968 est un « essai poétique », mais « 100% documentaire ». Il n'est pas revendiqué comme un documentaire historique, mais il gagne le prix du documentaire historique des Rendez-vous de l'histoire à Blois. Cette contradiction n'a de sens que dans le cadre de la conception d'une écriture de l'histoire sur le modèle de l'écrit académique.

S'il n'est pas question d'établir une équivalence entre art et histoire, il convient d'analyser les possibilités d'un principe esthétique dans l'écriture de l'histoire. L'idée d'une histoire expérimentale peut intervenir comme principe justifiant dans ce cadre. Daniel S. Milo rappelle la définition de l'expérience donnée par Claude Bernard : « On donne le nom d'expérimentateur à celui qui emploie les procédés d'investigation simples ou complexes pour varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou des conditions dans lesquelles la nature ne les présenterait pas. ³ » L'idée de l'histoire expérimentale consiste ainsi à penser les principes de l'expérience scientifique et ceux de l'art expérimental qui tient dans la

¹ *Ibid.*, p.138.

² La vérité historique est ici comprise comme l'adéquation de la chose et du récit

³ Claude Bernard, Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Paris, Flammarion, « Champs », 1984 (1865), p.45.

notion de défamiliarisation. Dans *Monsieur M*, 1968, tous les éléments présents dans un discours historique sont présents. Pourtant, ce qui crée une distance entre les documentaires historiques classiques et ce documentaire est l'absence dans ce dernier d'un métalangage. Le métalangage dans les documentaires est celui qui fait le lien entre les différents éléments et qui les identifie. Les documentaristes ont fait le choix de lier autrement les images et les sons dans leur production, brouillant ainsi les codes historiques.

CONCLUSION

Monsieur M, 1968 n'est pas nécessairement un documentaire historique. Ses aspects historiques ressortent particulièrement en raison des modes actuels de diffusion des documentaires. Il serait plus exact de dire que ce documentaire s'inscrit dans un regain d'intérêt pour les images audiovisuelles, intérêt permis en grande partie en raison du développement des nouveaux médias et de leur mélange. Mai 1968 prend un nouvel éclairage, et brille plus par son absence que par la présentation des événements. En choisissant de se concentrer sur une source personnelle – l'agenda – le documentaire court, à chaque instant, le risque du factuel et du fait divers. Or, la dimension d'universalité du documentaire est atteinte principalement par le jeu d'intermédialité. Par l'utilisation des archives audiovisuelles, et le jeu sur la notion d'archives, les documentaristes font ressurgir l'univers médiatique des années soixante en France. La position d'intermédialité prise par le documentaire est induite par l'agenda de Monsieur M. L'hétérogénéité des images cinématographiques et audiovisuelles présentes dans *Monsieur M, 1968* est la garantie de son succès, qui a été, dans sa réception décrit comme historique. L'intermédialité permet la création d'un temps modulable à l'écran. La plasticité de ce temps représenté permet au documentaire de ne pas se limiter à une simple illustration des événements de l'année 1968 ou de la vie d'un individu. Grâce à cette malléabilité, possible par le jeu de montage et le mélange des médiums, le documentaire développe plutôt une réflexion sur les métamorphoses de la société que sur l'année 1968. L'année 1968 se présente comme un point de départ connu de tous, qui, au fil du documentaire, est remise en cause dans son importance, pour finir par s'effacer.

La question à laquelle nous avons essayé d'apporter une réponse est de savoir si le passage par le filtre artistique et esthétique déforme ces notions au point de les dépouiller de tout caractère historique. L'analyse précise des sources utilisées révèle que le processus créateur procède par associations plutôt qu'en tenant compte d'une ligne historique stricte. En jouant avec les codes du documentaire classique, le documentaire didactique, *Monsieur M, 1968* trouve un équilibre entre les images. La construction d'un récit cinématographique résulte de l'équilibre entre les différents médias. Cette démarche n'est pas une particularité propre au

film *Monsieur M*, 1968. Dans le sillage de cinéastes tels que Dziga Vertov, Joris Ivens, Artavaz Pelechian ou encore plus récemment Jordi Colomer, de plus en plus de films jouent avec les codes classiques du documentaire. La différenciation entre film documentaire et film de fiction ne suffit plus à désigner ces productions. Ainsi d'autres termes sont-ils utilisés pour échapper à ces étiquettes comme « essai poétique » ou « essai cinématographique ». Cependant, les productions filmiques demeurent prisonnières des circuits de production et de diffusion.

L'étude de *Monsieur M*, 1968 permet de nuancer les affirmations d'historicité du documentaire, en faisant ressortir l'importance de la démarche esthétique. L'agenda de Monsieur M occupe une place centrale particulière, celle d'un point aveugle qui n'a de cesse de générer une réflexion. Ultimement, le carnet se révèle un « objet à réaction poétique¹ ». Le carnet, remis dans le contexte des études biographiques, n'apparaît pas comme un objet hors normes. À notre sens, le documentaire utilise des notions historiques et les intègre dans un ensemble artistique, plutôt que d'en faire sa ligne directrice. En réfléchissant dans cette direction, les notions scientifiques telles que le récit historique, l'archive, ou encore l'authenticité historique ne renvoient plus aux mêmes standards que lors de leur emploi dans la discipline historique.

¹ L'expression est de Le Corbusier qui développe cette théorie notamment à propos d'éléments trouvés dans la nature, caillou, bouts de bois. Ceux-ci sont les catalyseurs pour une production artistique.

Sources

1-1 Objet de recherche

BERTELETTI, Isabelle, CIBIEN, Laurent, *Monsieur M*, 1968, Lardux Films, Ina, 2011, 55 min.

1-2 Archives audiovisuelles et cinématographiques présentes dans le documentaire

DEMOY, Guy, *Zoom: la révolte des étudiants*. Documentaire, 1968, 98 min.

DREYER, Carl T., *La Passion de Jeanne D'Arc*. Gaumont, 1928, 82 min.

GÉNOT, Robert. *La naissance d'une carte*, 1956, 75 min (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=AjhXMLji3Uk&feature=youtube_gdata_player) (consulté en novembre 2012).

JT 20h, « Allocution du président de Gaulle », 24 mai 1968, 7 min, <http://www.ina.fr/economie-et-societe/education-et-enseignement/video/CAF87002486/allocution-du-president-de-gaulle.fr.html>

ORTF, « De Gaulle interviewé par Michel Droit », 7 juin 1968, 55 min (disponible sur <http://www.ina.fr/economie-et-societe/education-et-enseignement/video/CAF87002401/de-gaulle-interviewe-par-michel-droit.fr.html>) (consulté en novembre 2012).

PERRIN, Marc, « Monsieur M, 14 mars 2009 », *Dixit*, n°7, avril 2009.

1-3 Dossier de production

BERTELETTI, Isabelle, CIBIEN, Laurent, Lardux Films, *Projet documentaire Monsieur M (1968)*, pour la demande au Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle du CNC, novembre 2008, 55 p.

CNC [en ligne], rubrique « Aides et commissions » : <http://www.cnc.fr/web/fr/365>

Entretien avec Isabelle Bertelli par Nicolas Charrol, réalisé le 13 septembre 2011: (consultable sur <http://www.librespace.com/Monsieur-M> >).

Lardux Film : dossier de presse

- Lardux Films [en ligne]: <http://www.lardux.com/>
- Interview de Marc Boyer de Xavier Gontraud, 7 juin 2012 (disponible sur <http://www.formatcourt.com/>) (consulté en juin 2013)
- BAK, Mikhal, « Portrait Lardux Films », *AFCA*
- « Lardux Films », *Tournage*, p.8-9
- COLPART, Gilles, *Dura Lex, Libre propos*
- « Lardux, une boîte de prod atypique » Clermont-Ferrand, 5 février 1999

LARDUX FILMS, *Devis pour le documentaire Monsieur M, 1968*, 15 avril 2011, fichier Excel.

1-4 Promotion et réception

- Presse

BODMAN, Flore de, « Monsieur M, 1968 », *Téléobs*, 27 février 2012, p. 38.

CONSTANT, Alain, « Monsieur, M ; 1968 », *Le Monde Télévision*, 27 février 2012, p. 9.

ECHAJZER, François, « On a tous quelque chose de Monsieur M », *Télérama*, février 2012, n° 3241 (consultable sur <http://television.telarama.fr/television/on-a-tous-quelque-chose-de-monsieur-m,78252.php>).

OSTRIA, Vincent, « Monsieur M, 1968 », *Inrockuptibles*, 22 février 2012, n° 846, p. 116.

RENAUD, Jean-Claude, « Le marché aux trésors », *Politis*, 21 avril 2011, p.27-28.

- Festivals

À nous de voir, édition 2011 [en ligne] : <http://www. nousdevoir.com/>

- Rubrique 25^e édition du 17 au 27 novembre 2011.

Les Écrans documentaires, rubrique 2011 [en ligne] : <http://www.lesecransdocumentaires.org>

- Dossier de presse édition 2011

Les Rendez-Vous de l'histoire, festival de Blois [en ligne]: <http://www.rdv-histoire.com/>

- [Entretien avec Annette Becker]

Traces de Vies [en ligne] : <http://www.itsra.net/tdv/spip.php?article1>

- 21^e festival du film documentaire – Traces de Vies – plaquette informative pour la presse (disponible sur http://www.tdv.itsra.net/IMG/pdf/DP_TDV2011.pdf)
- Palmarès argumenté *Traces de Vies* 2011 (disponible sur http://www.tdv.itsra.net/IMG/pdf/TDV_palmares2011.pdf)

Visions du réel, site web : <http://www.visionsdureel.ch/>

- **Les suites données à *Monsieur M*, 1968**

Maison populaire de Montreuil, résidence Maléko, site web : <http://www.maisonpop.fr/spip.php?article1524>

Mission Maléko, site web : <http://www.maleko2013.org/>

Bibliographie

1- Ouvrages généraux et méthodologiques

a- Monographies

ARCHONDOULIS-JACCARD, Nelly, BERTHIER, Nancy, BEURIER, Joëlle et al. *L'événement : images, représentation, mémoire*, Paris : Créaphis, 2003, 265 p.

FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris: Hachette, 1976, 135 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris : Seuil, 1991, 3 vol. 404, 298, 533 p.

VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Futuroscope: SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011, 315 p.

b- Articles

FARGE, Arlette, « Penser et définir l'évènement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux. », *Terrain*, 38, mars 2002, p. 67-78 (disponible sur < <http://terrain.revues.org/1929> > (consulté en novembre 2012).

- Micro histoire et écriture biographique

a- Monographie

LEJEUNE, Philippe, *Le journal intime – Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, 506 p.

b- Articles

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* 62, 1, 1986, p. 69-72.

BRAUD, Michel, « Le journal intime est-il un récit ? », *Poétique*, 160, novembre 2009, p. 387-396.

HEINICH, Nathalie, « Pour en finir avec l' "illusion biographique" », *L'Homme*, 195-196, 3 novembre 1, 2010, p. 421-430.

LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme antifiction », *Poétique*, 149, février 2007, p. 3-14.

SZIJARTO, István, « Puzzle, fractale, mosaïque. Pensées sur la micro-histoire », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 9, 2012 (disponible sur < <http://acrh.revues.org/4241> >).

2- Mai 1968

DAMAMME, Dominique, GOBILLE, Boris, MATONTI, Frédérique, et al. dir. *Mai-juin 68*, Ivry-sur-Seine : Les éd. de l'Atelier : Les éd. ouvrières, 2008, 445 p.

DELPORTE, Christian, MARÉCHAL, Dominique, MOINE Caroline et al., *Images et sons de mai 68, 1968-2008*, Paris : Nouveau monde éd., 2011, 424 p.

LAYERLE, Sébastien, BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme... »* Paris: Nouveau monde éd., 2008, 633 p.

NORA, Pierre, (dir), *Les lieux de mémoire*, « La génération », III, Les France, Paris : Gallimard, 1992, 988 p.

PASTRE, Béatrice de, FAROULT, David, FLECKINGER, Hélène. *Mai 1968 : tactiques politiques et esthétiques du documentaire*, Paris : Association La Revue Documentaires, 2010, 246 p.

SIRINELLI, Jean-François, *Mai 68. L'événement Janus*, Paris, Fayard, 2008, 324 p.

3- Le documentaire

a- Monographies

BARNOUW, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford

University Press, 1993, 400 p.

COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1993, 160 p.

GUYNN, William, *Un cinéma de Non-Fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001, 267 p.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2nd éd. Bruxelles: De Boeck, 2002, 347 p.

b- Périodiques

Cinémaction, Le documentaire français, 41, 1987, p. 208.

Les Nouveaux Dossiers de l'Audiovisuel « Le documentaire du grand aux petits écrans », 72, mars 1997, 67 p.

- Le documentaire historique

a- Périodique

Les Dossiers de l'audiovisuel, Les archives télévisuelles à l'heure du numérique, 93, septembre 2000, 81 p.

b- Articles

AMIEL, Vincent, « Les écrans multiples. Une esthétique de la situation », *Esprit*, 3-4, mars 2003, p. 35-42.

BAECQUE, Antoine de, « Ce qu'on fait dire aux images. L'historien, le cinéphile et les querelles du visuel. (Entretien) », *Esprit*, 3-4, mars 2003, p.18-34.

BRETON, Stéphane, « Un doigt qui pointe maladroitement. Cinéma documentaire et reportage télévisuel », *Esprit*, 3-4, mars 2003, p.189-206.

GARCON, François, « Le documentaire historique au péril du "docufiction" », *Vingtième siècle*, 88, octobre-décembre 2005, p. 95-108.

4- Esthétique et théories cinématographiques

a- Monographies

DUMONT, Renaud, *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographique : recherches, applications et propositions*, Paris: L'Harmattan, 2007, 150 p.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris : Armand Colin, 1999, 193 p.

GERSTENKORN, Jacques, GARDIES, André, ESQUENAZI, Jean-Pierre (dir.), *Le Je à l'écran : actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : l'Harmattan, 2006, 340 p.

LOLLO, Caroline, *Art et Internet : appropriation, accumulation et recyclage du matériau photographique en ligne*, Mémoire de fin d'études, Paris, École nationale supérieure Louis-Lumière, 2012, 82 p.

ODIN, Roger, « Du film de famille au journal filmé », dans *Le JE filmé*, éd. Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Paris : Scratch Production, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 1943 à 1952.

SOHET, Philippe, *Images du récit*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 349 p.

VISWANATHAN, Jacqueline, « L'écriture cinématographique », *Études littéraires*, vol. 26, n°2, 1993, p.9-18.

b- Ressource cinématographique

DEBORD, Guy Ernest, *Critique de la séparation*, 1961, (disponible sur http://www.ubu.com/film/debord_critique.html) (consulté en janvier 2013).

5- Économie du documentaire

a- Monographie

CRÉTON, Laurent, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris: CNRS éd., 2002, 314 p.

b- Périodiques

Les Dossiers de l'audiovisuel, Production indépendant et création télévisuelle, 105, septembre 2002, 76 p.

Les Nouveaux Dossiers de l'Audiovisuel « Le documentaire du grand aux petits écrans », 72, mars 1997, 67 p.

c- Articles

GROUSSARD, Véronique, « Producteurs et diffuseurs, quel rapport de force? », *Esprit*, 3-4, mars 2003, p.76-84.

KESSLER, David, « La politique du CNC, une stratégie adaptée à la société des écrans ? (entretien) », *Esprit*, 3-4, mars 2003, p.85-103.

d- Études

Le marché du documentaire en 2011, télévision et cinéma, production, diffusion, audience, Paris : CNC, juin 2012, 123 p.

6- Intermédialité

- Théories

ALTMAN, Rick, « De l'intermédialité au multimédia. Cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, 1, « Cinélekta 3 », 1999, p. 37 à 53.

ALTMAN, Rick, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés et Représentations*, 9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 11 à 20.

Cinémas, vol. 10, n° 2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000 (disponible sur < <http://www.erudit.org/revue/cine/2000/v10/n2-3/index.html>>) (consulté en décembre 2012)

DERUELLE, Aude et AUBERT, Jean-Paul « Récits et genres historiques », *Cahiers de narratologie*, n°15, 2008 (disponible sur <<http://narratologie.revues.org/676>>) (consulté en mai 2013)

FAROCKI, Harun, « Influences transversales », *Trafic*, n°43, automne 2002,

p. 19 - 24.

FAROCKI, Harun « Found footage, archéologie filmique, reprises, citations »
Cinergon, n°16, 2003

GAUDREULT, André, « Système du récit filmique », *Mana*, 7, « Texte et médialité », 1987, p. 267 à 277.

GAUDREULT, André, « Distance et historicité : problèmes et méthodes de la reconstitution historique », *La Valle dell'Eden*, année 1, 1, avril 1999, p. 23 à 36.

GAUDREULT, André, « Pour une approche narratologique intermédiaire », *Recherches en communication*, 11, « Un demi-siècle d'études en communications », 1999, p. 133 à 142. (disponible sur en ligne < <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/issue/view/221>>) (consulté en janvier 2013).

GAUDREULT, André, MARION, Philippe , « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédialité », dans *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault (dir.), Thierry Groensteen (dir.), Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 31-52.

MARION, Philippe « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n°7, 1997, p. 61-88

MÜLLER, J.E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire perspectives théorique et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision, *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000, p.106_134.

ODIN, Roger, « Approche sémio-pragmatique, approche historique. De l'intérêt du dialogue », *Kodikas/Code Ars Semeiotica*, vol. 17, 1-4, « Semiohistory and the Media : Linear and Holistic Structures in Various Sign Systems », 1994, p. 27 à 37.

7- Présence de l'archive dans le documentaire, films de montage, *found footages*

a- Monographies

AMIEL, Vincent, FARCY, Gérard-Denis, HERPE, Noël (dir.), *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, Vic la Gardiole : L'entretemps éditions, 2006, 205 p.

ARDEN, Roy, *The World as Will and Representation – Archive 2007*, site internet (disponible sur <http://www.royarden.com/pages/worldas.html>) (consulté en avril 2013)

MARTINEZ-MALER, Odette, VERAY, Laurent, *Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montages*, Nanterre : Association des amis de la BDIC et du Musée, 2008, 159 p.

WEES, William C, *Recycled images: the art and politics of found footage films*, Anthology Film Archives, New York City, 1993.

b- Périodique

Images documentaires, Regards sur les archives, 63, 1^{er} et 2^{ème} trimestres 2008, 112 p.

c- Articles

AMY DE LA BRETÈQUE François, « Cinq propositions sur les films de montage », *Les cahiers de la cinémathèque*, 18-19, printemps 1976, p.124-125.

CUGIER, Alphonse, « Films de montage, appellation incontrôlée », *Les cahiers de la cinémathèque*, 35-36, automne 1982, p.95-106.

GAUDREAULT, André, MARION, Philippe, « Dieu est l'auteur des documentaires », *Cinémas*, vol. 4, 2, « Le documentaire », 1994, p. 11 à 26.

GILI, Jean A, « Actualités et films de montage : la transcription en images de l'histoire de notre temps », *Études cinématographiques*, 1970, 32, p. 78-81.

RIAMBAU Esteve « Le film de montage : mémoire historique ou manipulation cinématographique », *Les cahiers de la cinémathèque* n° 35-36, automne

1982, p.87-94.

ZRYD, Michael, « Found footage as discursive metahistory », *The Moving Image*, volume 3, 2, automne 2003, p. 40-61 (disponible sur < http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_moving_image/v003/3.2zryd.html>) (consulté en janvier 2013).

8- Géographie urbaine, représentation de l'espace

a- Monographies

LASSERRE, Frédéric, LECHAUME, Aline, BUREAU, Luc, *Le territoire pensé: géographie des représentations territoriales*, Sainte-Foy (Québec): Presses de l'Université du Québec, 2003, 328 p.

LEFEVRE, Claude, *Le labyrinthe: un paradigme du monde de l'interconnexion applications à l'urbanisme, l'esthétique et l'épistémologie*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 200, 255 p.

LEPETIT, Bernard, et Denise, *Temporalités urbaines*, Paris : Anthropos, 1999, 317 p.

LYNCH, Kevin, VENARD, Marie Françoise, et Jean-Louis, *L'image de la Cité*. Paris: Dunod, 1998, 221 p.

PAULET, Jean-Pierre, *Les représentations mentales en géographie*, Paris: Anthropos, 2002, 152 p.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris: les Éd. de Minuit, 2007, 278 p.

b- Articles

ANTONI, Philippe, KLEIN, Olivier, MOISY, S « Cartographie interactive et multimédia : vers une aide à la réflexion géographique », *Cybergeog : European Journal of Geography* [En ligne], Systèmes, Modélisation, Géostatistiques, 2004, (disponible sur <<http://cybergeog.revues.org/2621>>) (consulté en mars 2013).

DEBORD, Guy Ernest, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, 9, décembre

1956. (disponible sur
<http://www.infokiosques.net/lire.php?id_article=357>) (consulté en
novembre 2012).

DEBORD, Guy Ernest, « Introduction à une critique de la géographie urbaine »,
Les Lèvres Nues, n° 6, septembre 1955 (disponible sur
<<http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine.033.html> >).

c- Sites web

Strabic.fr : un autre regard sur le design [en ligne]: <http://strabic.fr/>

Urbain : trop urbain [en ligne]: <http://www.urbain-trop-urbain.fr>

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| SIGLES ET ABRÉVIATIONS..... | 9 |
| INTRODUCTION..... | 10 |
| PREMIÈRE PARTIE : L'ÉVÈNEMENT QUI N'A PAS LIEU | 14 |
| 1- L'horizon 1968 | 14 |
| A- <i>1968 un sujet d'études historiques</i> | <i>14</i> |
| B- <i>Représenter mai 1968.....</i> | <i>19</i> |
| a- <i>La place des images dans l'événement 1968.....</i> | <i>19</i> |
| b- <i>Quelles images de mai 68 ?</i> | <i>21</i> |
| C- <i>L'attente de l'image</i> | <i>24</i> |
| Le rôle des seuils..... | 24 |
| Analyse du générique d'ouverture..... | 25 |
| Délimitation formelle | 26 |
| Description et analyse | 27 |
| 2- L'absence à l'écran | 30 |
| A- <i>Les images d'archives</i> | <i>30</i> |
| B- <i>Les images de mai 1968.....</i> | <i>34</i> |
| 3- La fragmentation des narrations | 37 |
| A- <i>Documentaire et fiction</i> | <i>38</i> |
| B- <i>Mise en récit</i> | <i>40</i> |
| DEUXIÈME PARTIE : ÉCRITS ET IMAGES : LA QUESTION DE L'INTERMÉDIALITÉ | 47 |
| 1- La question de l'intermédialité | 48 |
| A- <i>Problématiques et théories de l'intermédialité</i> | <i>48</i> |
| 2- Un film fondé sur un écrit..... | 51 |
| A- <i>Les écrits à l'écran.....</i> | <i>51</i> |
| B- <i>Les liens du carnet aux images</i> | <i>53</i> |
| C- <i>La voix de Monsieur M.....</i> | <i>54</i> |
| 3- L'écrit, moteur de la production cinématographique ?..... | 57 |

| | | |
|---|---|-----------|
| A- | <i>Le carnet producteur</i> | 57 |
| B- | <i>La production à partir de l'écrit</i> | 58 |
| C- | <i>Synopsis</i> | 60 |
| a- | L'écriture cinématographique..... | 60 |
| b- | Les images évoquées dans le scénario | 63 |
| c- | La réduction du synopsis à travers le médium cinématographique..... | 63 |
| | | |
| TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE ORGANISÉ : DE LA THÉMATIQUE AU PRINCIPE ESTHÉTIQUE ? | | 67 |
| 1- Comment vivre un espace ? | | 68 |
| A- | <i>La thématique de l'ordre et du chaos</i> | 69 |
| a- | La ville chaotique | 70 |
| b- | L'ordre physique : la géographie | 72 |
| c- | Histoire des techniques cartographiques | 72 |
| B- | <i>Filmer la ville</i> | 75 |
| C- | <i>Le parcours comme mesure du temps : de Monsieur M aux réalisateurs</i> | 77 |
| a- | Le temps historique et le temps subjectif | 77 |
| b- | Montreuil et l'histoire du temps présent : l'unification du documentaire | 79 |
| 2- La pensée situationniste comme principe esthétique | | 82 |
| A- | <i>La place du montage</i> | 82 |
| a- | Le montage comme principe d'écriture..... | 83 |
| B- | <i>La pensée situationniste</i> | 84 |
| C- | <i>La cinéplastie</i> | 88 |
| 3- Reconstituer un contexte : le choix des images à travers la dérive poétique | | 89 |
| A- | <i>Choix des images et typologie</i> | 90 |
| a- | La Naissance d'une carte, 1956 | 90 |
| B- | <i>Une poétique du tracé</i> | 93 |
| C- | <i>La musique</i> | 95 |

| | |
|---|------------|
| QUATRIÈME PARTIE, LE FILM DOCUMENTAIRE, L'ARCHIVE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE..... | 97 |
| 1- Mesurer l'économie du documentaire..... | 97 |
| A- <i>État des lieux du documentaire en France.....</i> | 98 |
| a- Les sources pour un état de la situation du documentaire de 2002 à 2012 : le CNC | 98 |
| b- Panorama de l'évolution de la situation du documentaire de 2002 à 2012..... | 100 |
| c- 20 ans de recherche sur le cinéma documentaire en France. .. | 101 |
| d- La diffusion des documentaires : sortie en salle et festivals... | 103 |
| B- <i>Production et diffusion de Monsieur M, 1968.....</i> | 104 |
| a- Le processus de production : les acteurs en jeu | 104 |
| b- Le financement | 105 |
| c- Diffuser un documentaire..... | 106 |
| C- <i>Quelle réception pour Monsieur M, 1968 ?</i> | 107 |
| a- La presse | 107 |
| b- La réception aux festivals : les prix | 108 |
| Festival <i>À nous de voir</i> Oullins 2011 | 108 |
| Festival <i>Traces de Vies</i> , 2011 | 109 |
| <i>Les Rendez-vous de l'Histoire</i> du Festival de Blois..... | 110 |
| <i>L'Étoile de la Scam</i> | 110 |
| 2- L'esthétique de l'archive..... | 111 |
| A- <i>L'archive et ses relations à l'art.....</i> | 113 |
| B- <i>Écriture de l'histoire et démarche artistique.....</i> | 119 |
| CONCLUSION..... | 123 |
| SOURCES | 125 |
| BIBLIOGRAPHIE | 128 |
| TABLE DES MATIÈRES | 137 |