

**Dans les pages suivantes vous trouverez quelques articles sur la série documentaire réalisée par Jean-Louis Comolli « Marseille contre Marseille » dont fait partie « Nos deux marseillaises »**

**1) Article à lire également:**

- ["Un film sobre et cruel sur la politique" / Jean-Louis Comolli ; Nadia Tazi ; Fethi Benslama in : Cahiers du cinéma n° 585, décembre 2003 p 34 35](#)
- [Les aventures en couleurs du politique / Jean-Michel Frodon in : Cahiers du cinéma n° 585, décembre 2003 p33 34](#)

**2) En cliquant sur le lien suivant vous accéderez à plusieurs entretiens radiophoniques de Jean-Louis Comolli :**

Interview radio libertaire *Rêves de France à Marseille* :

[http://www.arkepix.com/kinok/Jean-Louis%20COMOLLI/comolli\\_interview.html](http://www.arkepix.com/kinok/Jean-Louis%20COMOLLI/comolli_interview.html)

## MARSEILLE CONTRE MARSEILLE

### de Jean-Louis COMOLLI & Michel SAMSON

Marseille, ville frontière entre l'Europe et l'Orient, grand port de commerce et de voyageurs, mosaïque de communautés venues du monde entier, creuset unique de cultures qui préfigure la France du XXI<sup>ème</sup> siècle. Lieux communs mille fois repris, entre mythe et réalité, rêve et cauchemar, qui dans un même mouvement, révèlent et dissimulent. Depuis 13 ans, Jean-Louis Comolli et Michel Samson scrutent la vie politique de la cité phocéenne et de sa région, sans jamais perdre de vue les réalités sociales et culturelles avec lesquelles elle s'articule. Entamée avec les Municipales en 1989 (*Marseille de Père en fils 1&2*), leur chronique compte aujourd'hui 7 films tournés à l'occasion des plus importantes échéances électorales locales.

13 ans et 7 films qui permettent de mesurer les transformations du champ politique local, les formes que revêt la crise de la représentation politique et ceux qui les filment; les jeux d'interférences qui en résultent; la surdétermination de chacun des épisodes par l'oeuvre dans laquelle ils s'inscrivent.

Confronter les deux premiers films et les deux derniers, 1989 et 2001, tel est l'enjeu de ce coffret-rétrospective. Comment ces deux moments se composent-ils, s'opposent-ils ? Quelles logiques profondes cette confrontation fait-elle apercevoir ? Comment le documentaire politique a-t-il pris la mesure de ces changements ?

#### POINT DE VUE

Ce qui différencie ces 7 documentaires des nombreux reportages télévisés sur le milieu politique, c'est le rapport que Jean-Louis Comolli et Michel Samson ont à la politique.

En terme de cinéma, c'est la relation de celui qui filme à celui qui est filmé. Comment filmer un homme politique sans tomber dans le piège de lui tendre simplement un micro ou une caméra et devenir le réceptacle de son discours bien huilé ? Le journaliste Michel Samson, omniprésent à l'image, ne se contente pas de poser des questions mais cherche à discuter, d'égal à égal, modifiant la relation habituelle entre journaliste et politique. Car c'est bien là l'ambition de cette série, que de restaurer quelque chose d'un cinéma citoyen et démocratique en privilégiant le dialogue au discours. Certains résistent comme Jean-Claude Gaudin, maire UMP de Marseille ou Jean-Noël Guérini du Parti Socialiste. Ils tentent de s'accaparer l'image en s'adressant face caméra à un électeur fictif, mais cette attitude maniérée et manipulatrice agit contre eux dans un tel film. Ils sont pris en flagrant délit de langue de bois. C'est là que l'on peut mesurer l'efficacité du dispositif des deux auteurs.

Lorsque Jean-Louis Comolli arrive à Marseille en 1989 pour filmer la population immigrée et les communautés religieuses de la ville (maghrébins, italiens, arméniens), il ne sait pas encore qu'un autre film va petit à petit s'imposer à lui, celui de la bataille politique qui anime la cité phocéenne pour l'élection du nouveau maire. Il fait alors appel à un spécialiste de la vie politique française pour le seconder, Michel Samson, journaliste au quotidien *Libération*.



Après 33 ans de règne, Gaston Deferre s'est éteint et laisse Marseille orpheline. C'est la mort du père, l'heure de la succession et du difficile héritage. Un point zéro idéal pour le commencement d'une série qui va suivre les différentes mutations politiques de la ville et de la région PACA: de la montée du Front national (*La campagne de Provence*) à la division du parti socialiste (*Marseille en Mars*); de la conquête de Marseille par Bernard Tapie (*Marseille contre Marseille*) au flirt malsain entre la droite et l'extrême-droite (*La question des alliances*); de l'émergence d'acteurs politiques issus de l'immigration (*Nos deux marseillaises*) à leur difficile représentativité (*Rêves de France à Marseille*).

La qualité de cette série est d'aller au-delà d'un vaste journal de bord des événements politiques de Marseille. Le binôme Comolli-Samson interroge la politique dans son essence, sa raison d'être: de l'image politique, le sens des mots à la définition des partis, la victoire des idées. Dans *Coup de mistral*, le second volet de *Marseille de père en fils*, Michel Samson s'interroge: "Est-ce en jouant sur l'image d'une ville qu'on change son image ? Comment faire passer ses idées au-delà de l'image d'un parti ?". *La campagne de Provence* montre comment un langage communément de droite peut aussi être un vocabulaire de gauche, quand par exemple, le terme d'identité est repris au compte des Verts et que l'écologie devient aussi le cheval de bataille du Front National. Ou quand c'est Giscard qui entend substituer le "droit du sang" au "droit du sol". Au cours d'une séquence dans un stade de foot, les fumigènes des supporters semblent alors paraphraser le brouillard du discours politique.

Dans *Marseille en Mars*, le médecin Jean-François Mattéi (devenu ministre de la Santé du premier gouvernement Raffarin) résume dans une analyse tout à fait pertinente, la confusion de la situation politique d'aujourd'hui (nous sommes alors en 1993): "*Je crois que nous traversons une crise parce que nous vivons une mutation politique. On est à la fin d'un siècle qui aura été un siècle de dupe. D'abord, il n'aura duré que 70 ans, il a commencé en 1917 avec la révolution soviétique, l'avènement du communisme, il s'est arrêté avec la chute du mur de Berlin, l'explosion de l'empire soviétique et pendant ces 70 ans, on nous a fait vivre le débat politique sous forme d'affrontement brutal entre deux idéologies: le collectivisme et le capitalisme. Et tout d'un coup, on vient de s'apercevoir que le collectivisme n'était pas capable d'organiser une société à la mesure de l'homme et dans le même temps, la campagne des présidentielles aux États-Unis vient de révéler qu'un pays capitaliste pouvait laisser 37 millions d'américains sur le bas côté de la route, vivant au-dessous du seuil de pauvreté et n'accédant même pas aux soins médicaux essentiels. Ca veut dire que les grandes références politiques ont fait la preuve de leur impuissance. Et quand vous n'avez plus vos références politiques, vous êtes perdu !*".

Il est agréable et presque inédit de voir une caméra se faufiler dans les coulisses de tous les meetings, qu'ils soient de gauche ou de droite. Du Parti socialiste au RPR, de l'UDF au Parti communiste, des Verts au Front national, Comolli et Samson ont leurs entrées partout. Leur regard n'est pas neutre pour autant. Quand ils filment les discours de l'extrême-droite, la caméra se fait plus inquisitrice, elle dévisage les partisans assis dans la salle, et les élus sont filmés bord cadre, comme dans l'attente de leur chute prochaine.

Au fur et à mesure des épisodes, la mise en scène évolue, s'affine. Samson a pris cette habitude d'engager son interlocuteur dans une marche circulaire lorsqu'ils discutent. C'est aussi le défi de cette série que de mettre en mouance le corps politique, au propre comme au figuré.

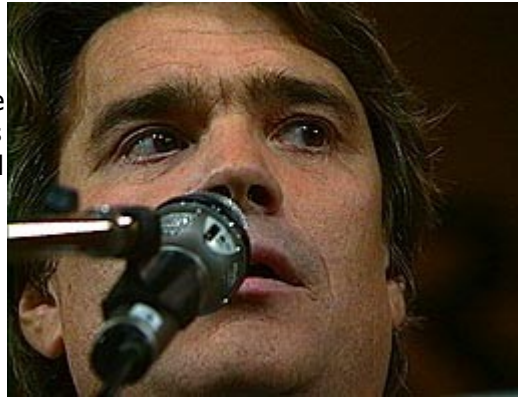
Laurent Devanne

## PRÉSENTATION PAR JEAN-LOUIS COMOLLI

"Maintenant que c'est fait, je peux m'étonner de ce que, 13 ans durant, Samson et moi ayons filmé les batailles électorales à Marseille et dans la région. Il



faut croire très fort en l'importance de la dimension politique de nos vies



"ensemble" pour filmer aussi longtemps ceux qu'on désigne (non sans mépris) comme "les politiciens". Sans doute. J'y crois toujours, je crois toujours que la parole publique dans son lien avec le corps qui l'énonce, les débats, les discussions, l'analyse des conflits et des rapports de force, le raisonnement,

la logique, la pensée, la résolution dans l'engagement, l'affirmation du point de vue sont les outils - politiques - qui nous sont plus que jamais nécessaires. Pour le dire d'un mot: filmer les responsables politiques à Marseille, c'était affirmer la chose politique (la chose publique: république) comme digne d'attention et essentiellement humaine, je veux dire: à notre portée; c'était aussi s'opposer à sa destruction en cours à la télévision depuis 15 ans. Je n'exclus pas que notre série (7 films) en ait à la longue sauvé quelque petite part."

Jean-Louis Comolli (in *Voir et pouvoir*, éditions Verdier, 2004)



## Jean-Louis Comolli : la politique à l'usage du temps

CÉLINE LECLÈRE

Spectateur assidu du ciné-club d'Alger à la fin des années cinquante, puis des séances de la Cinémathèque quelques années plus tard, critique de cinéma puis rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* au plus fort des combats politiques qui marquèrent la vie du titre – quand marxisme, structuralisme et psychanalyse participaient d'une nouvelle manière de penser et d'écrire le septième art –, le parcours en cinéma de Jean-Louis Comolli est tressé du fil solide des passions de jeunesse jamais démenties.

“Passé à la réalisation” en 1968 avec *Les Deux Marseillaises*, documentaire sur les élections législatives vues de Courbevoie, Jean-Louis Comolli se tourne vers la fiction en 1976 avec *La Cecilia*, sans cesser pour autant d'interroger les rapports qu'entretiennent les individus avec l'Histoire. Il écrit dans ce film la chronique d'une communauté anarchiste éphémère fondée par un groupe d'Italiens dans le Brésil du XIX<sup>e</sup>-siècle. Métaphore de l'expérience aux *Cahiers*, *La Cecilia* est une entrée en matière qui signe d'emblée le rapport au monde de son auteur: sous le triple signe de la politique, du collectif et de l'utopie.

Jean-Louis Comolli réalise ensuite plusieurs longs-métrages de fiction (dont *L'Ombre rouge* en 1981) avant de se consacrer presque exclusivement au documentaire à partir de 1983. Un genre dont il est devenu, chose rare, à la fois un praticien brillant et un théoricien rigoureux. Collaborateur régulier des revues *Trafic*, *Images documentaires* et *Jazz Magazine*, il enseigne également la théorie du cinéma à la FEMIS, et dans les universités de Paris-VIII et de Barcelone.

En dehors du cinéma, les terres d'élection de Jean-Louis Comolli rassemblent le jazz, la grande cuisine et les mouvements révolutionnaires. Des inclinations éclectiques qu'illustre un des axes qui traversent sa filmographie, l'attention particulière portée au champ polymorphe de la création: portrait de l'architecte Michel Riboulet (*Naissance*

*d'un hôpital*, 1992), du cinéaste Youssef Chahine (*Chahine & Co*, 1992), du clarinettiste Michel Portal (*Le Concerto de Mozart*, 1997), de l'historien italien Carlo Ginzburg (*L'Affaire Sofri*, 2001) ou encore des plus grands noms de la gastronomie.

Mais l'axe premier, essentiel, du travail de documentariste de Jean-Louis Comolli pourrait être défini comme l'observation patiente et méthodique du fonctionnement de la vie de la cité. Reliés à cet axe, *Jeux de rôles à Carpentras* – réalisé en 1998, huit ans après la profanation du cimetière juif et un an après le verdict – est une enquête sobre, linéaire, presque austère, sur le phénomène de la rumeur et l'incroyable incurie des médias dans cette affaire; et surtout, la série de sept films réalisée avec Michel Samson<sup>1</sup> à Marseille entre-1989 et-2001. Véritable “odyssée cinématographique” sans précédent dans l'histoire du documentaire, cette saga marseillaise est la chronique filmée des plus importantes échéances électorales dans la cité phocéenne.

Premier opus, à l'occasion des municipales de 1989, *Marseille de père en fils* radiographie un paysage politique en pleine recomposition au lendemain de la mort de Gaston Deferre, une “ville expérimentale” où s'essayaient les pratiques politiques.

En 1992, *La Campagne de Provence* enregistre, au cours de la campagne pour les régionales, la montée en puissance du Front national et de ses idées. En 1993, *Marseille en mars* rend compte d'élections législatives marquées par le discrédit de la classe politique locale. En 1995, *Marseille contre Marseille*, fable tragi-comique, observe comment dans les quartiers nord, la candidature de Bernard Tapie aux municipales provoque une scission de la gauche. En 1997, *La Question des alliances* scrute, à l'occasion des législatives, les rapports de la droite traditionnelle avec le Front national. En 2001, *Nos deux Marseillaises* et *Rêves de France à Marseille* accompagnent les parcours aux fortunes diverses de Nadia Brya, Samia Ghali et Tahar Rahmani, jeunes militants socialistes

issus de l'immigration maghrébine et candidats aux élections municipales et cantonales.

Retour avec lui sur un de ses chevaux de bataille théoriques favoris, la question de la parole filmée...

**LA PENSÉE DE MIDI-:** Si votre attachement à Marseille est lié d'abord à des souvenirs de vacances heureux quand vous étiez enfant, vous semblez aussi fasciné par la qualité fictionnelle particulière de cette ville.

**JEAN-LOUIS COMOLLI-:** Marseille est une ville puissamment fictionnelle pour moi parce qu'elle est le point de croisement – de chute parfois – de destins individuels travaillés par l'Histoire, et en partie détruits par elle. C'est l'histoire d'un siècle qui est là, et de façon plus visible qu'ailleurs-: Marseille est un chantier permanent, qui recommence, reconstitue et "déconstitue" la ville en permanence... La vie de chaque personne qui passe sur le Vieux Port raconte plusieurs histoires intimement mêlées-: le XX<sup>e</sup>-siècle, la colonisation et une histoire singulière. Toute ville implique l'anonymat de l'autre, mais à Marseille il est moins bien protégé qu'ailleurs-: on identifie des parcours, des pans d'histoire, des drames... En filmant les Arméniens, les Italiens, les Espagnols, les Arabes ou les Sénégalais à Marseille, comment ne pas avoir en tête leur histoire et celle de leur arrivée-? Savoir que l'Autre porte en lui un bout de l'histoire du monde est ce qui me lie le plus fortement à cette ville. Je ressens moins cela à Paris. Tout se passe comme si Marseille était faite pour mettre en scène l'Histoire, pour la déployer, la rendre sensible, palpitante...

**LPM-:** La parole politique a une très grande place dans votre travail.

**J.-L.-C-:** A la fin des années cinquante, avec des réalisateurs comme Jean Rouch, Chris Marker en France, Michel Brault au Canada ou Richard Leacock, Albert Maysles et D.-A. Pennebaker aux Etats-Unis, le cinéma vérité ou cinéma direct a fait apparaître un nouvel objet esthétique-: le *Corps-Parlant-Filmé*. Le fait de pouvoir filmer, grâce à la mise au point de caméras légères, le corps d'un homme ou d'une femme *et* sa propre parole (plus celle d'un(e) autre, d'un scénariste par exemple) est un apax.

Depuis, le cinéma n'a cessé de rendre visible à quel point sont indissolubles le corps, la parole et l'inconscient du sujet. Ce qui est créé là existait déjà bien sûr, mais n'était pas visible en tant qu'unité. La prise de ces trois éléments à l'intérieur d'un même syntagme permet de les référer les uns aux autres et de poser des questions qui ont trait précisément à la relation entre Parole, Corps et Subjectivité. Ce *Corps-Parlant-Filmé*, objet esthétique nouveau, est aussi un objet puissant. Des questions qui n'apparaissent pas dans la relation du spectateur à la représentation surgissent-: qui est qui-? L'individu filmé pense-t-il ce qu'il dit-? Avec la naissance de ce cinéma, toute une problématique de la sincérité et de l'inconscient émerge

Aujourd'hui, évidemment, on vit dans l'écho, dans la généralisation, voire dans l'empire de cette question puisque toute l'information télévisée est fondée là-dessus. La confrontation *Corps/Parole* est un point très important pour moi-: elle donne un sens et une valeur à la parole et légitime absolument la nécessité que je ressens de filmer les *Corps parlants*. Elle produit quelque chose qui est de l'ordre d'une leçon pour le spectateur.

**LPM-:** A plus forte raison quand il s'agit de filmer un homme politique...

**J.-L.-C-:** Filmer un homme politique est un geste politique en soi, indépendamment de toute prise de parti. Quand c'est fait de manière conséquente, avec tout le sérieux et l'engagement nécessaires, le cinéaste constitue cet objet nouveau où la relation entre *Corps* et *Parole* devient perceptible pour le spectateur. Celui-ci pourra alors l'analyser, le juger, savoir s'il a affaire à un discours consistant ou inconsistant, à une force ou à une faiblesse, un subterfuge ou une vérité.

**LPM-:** Pour les films que vous avez réalisés sur la vie politique marseillaise, vous avez eu recours à des dispositifs différents mais la notion de durée semble être toujours au centre de votre pensée.

---

1 Michel Samson, journaliste politique à *Libération* de 1983 à 1995, correspondant au quotidien *Le Monde* pour la région PACA depuis 1996, est l'auteur du *Front national aux affaires, deux ans d'enquête sur la vie municipale à Toulon*, Calmann-Lévy, 1997.

**J.-L.-C.:** L'usage du temps est un élément discriminant dans nos sociétés. C'est un lieu commun: le temps marchand, celui du supermarché, de l'achat, de la télévision, est un temps accéléré, comprimé, comptabilisé. Evidemment, au cinéma on ne compte pas le temps de la même façon. La plus grande force du documentaire, c'est de pouvoir travailler avec le temps: la possibilité de faire sept films sur Marseille en treize ans par exemple ne sera jamais donnée au cinéma de fiction.

Ensuite, à l'intérieur même d'une séance de tournage, la notion de durée est essentielle. La durée à travers laquelle la personne filmée éprouve l'expérience d'une scène produit des effets directement cinématographiques: fatigue, tension, épuisement parfois. Il y a là un enjeu expérimental: durer pour voir ce que la durée va produire.

Enfin, confronter des hommes politiques à une autre temporalité que la leur constitue un enjeu esthétique et politique. Alors qu'ils sont très souvent sur le court terme, notamment à la télévision, Michel Samson et moi leur demandons de nous consacrer deux, trois ou même quatre heures. Nous perturbons leur emploi du temps, surtout en période électorale. Ceux qui se prêtent au jeu, sortis du registre obligé des petites phrases, entrent dans un autre usage du temps. Brusquement, même s'ils l'appellent "télévision", c'est du cinéma qu'ils ont en face d'eux. Et le cinéma invite celui qui est filmé à penser en termes de relative éternité: ce qui est dit là va durer. Ces changements de terrain et de conception du temps induisent des effets directement politiques.

**LPM.:** Ce qui me frappe dans ces films, ce sont les effets produits par la confrontation, l'interaction entre la mise en scène que vous élaborez avec Michel Samson et celle de l'homme politique.

**J.-L.-C.:** Filmer l'homme politique, c'est filmer une particule de pouvoir. Comme tout pouvoir met en scène et se met en scène, une manière pour le cinéma de traiter avec lui est de rendre perceptibles ses rituels et ses parades. La façon dont l'homme politique entre dans une pièce, s'assoit, serre des mains, regarde les gens, leur parle... constitue sa mise en scène, consciente ou inconsciente. A

celle-ci, nous opposons la nôtre. Ce rapport de forces n'est pas nécessairement celui d'un conflit, mais nous imposons quelque chose: par exemple la durée d'un entretien. Il arrive aussi que nous nous effacions le plus possible pour que le rapport *Corps/Parole/Mise en scène* d'un pouvoir politique apparaisse: comme dans une figure de danse ou de judo où le corps de l'un bascule pour laisser passer le corps de l'autre.

**LPM.:** S'il y a rapport de forces au moment du tournage, c'est vous pourtant qui avez le dernier mot au montage?

**J.-L.-C.:** Une partie de la bataille du cinéaste, notamment au montage, consiste à faire *voir* ce qu'il a lui-même filmé, et qui n'est pas nécessairement perceptible. Il doit se battre pour que la forme cinématographique mette en relief l'*Autre filmé*. *Jeux de rôles à Carpentras* par exemple, consistait à faire voir ce qui n'avait pas été vu, à faire entendre ce qui n'avait pas été entendu. Le principe était de n'utiliser que des éléments publics, diffusés à la télévision, publiés dans la presse, ou des archives rendues publiques. En déplaçant l'objet-archive de son lieu de production initial à un autre lieu qui est celui d'un film, le même *énoncé* prend une tout autre force, pour reprendre le terme de Michel Foucault. Semaine après semaine, de 1991 à 1993, des centaines, voire des milliers de téléspectateurs ont vu maître Gilbert Collard<sup>2</sup> dans l'émission *Témoign n°-1*. Pourtant, soudain, dans *Jeux de rôles...*, on le *voit*.

Faire voir ce qu'on montre, voilà l'ambition du cinéma! Grâce au montage on *associe* les éléments les uns aux autres. Cette opération de mise en relation de paroles, de mots, de silences, rend les choses intelligibles. C'est un travail laborieux, long et complexe, qui, dans l'information et la plupart des magazines ou émissions politiques télévisés, n'est pas fait. Le régime de croisière de la télévision est généralement celui de la vitesse, de la paresse, du laisser-aller... Il y a pour moi un enjeu immédiatement politique à redonner au spectateur sa capacité à voir et à entendre dans un monde saturé d'images, de sons, de brouillages permanents.

Enfin, étrangement, monter ce n'est pas avoir rai-



son contre l'autre. En ce moment, je monte un film tourné l'année dernière en Nouvelle-Calédonie, avec des Kanaks<sup>3</sup>. Je veux les faire apparaître avec toute la force qui est la leur, pour que le spectateur les entende. Cette force a été enregistrée au tournage mais elle peut être développée encore au montage. Chaque fois qu'on essaie d'aller dans le sens contraire de ce qui a été tourné, ça ne marche pas. Il y a une résistance des rushes. Donc, oui, on a le "dernier mot" au montage mais celui-ci ne doit pas être une destruction ni une altération de *l'Autre filmé*, mais plutôt la tentative d'exalter sa logique.

**LPM-:** Tentative risquée dans le cas particulier d'hommes politiques appartenant au Front national... Vous avez pourtant déclaré: "Il faut filmer l'ennemi dans sa puissance et dans son intelligence, au risque, sinon de le légitimer, du moins d'être déstabilisé par lui<sup>4</sup>."

**J.-L.-C-:** Dans les films sur le Front national, les électeurs ou les cadres de ce parti apparaissent souvent stupides, ridicules... Or, si ses militants sont aussi bêtes, pourquoi ce parti est-il devenu aussi fort? Lutter contre un ennemi puissant en le caricaturant est une idée extrêmement faible. Cela revient à mettre tout le monde du bon côté et à faire comme s'il n'y avait pas de problème. Regarder l'ennemi avec la plus grande attention me semble beaucoup plus intéressant. Je trouve plus juste, plus dialectique et plus profond de le faire apparaître pour ce qu'il est, c'est-à-dire au meilleur de lui-même. Même si c'est le pire pour moi. Le danger vient du fait que le Front national représente une force dans la société française. C'est cette force qu'il faut montrer, pas une figure de cire grimaçante. Prendre l'ennemi au sérieux, c'est aussi prendre la lutte politique au sérieux. Sinon, il faut faire autre chose, du divertissement, du spectacle...

Pourtant, cette démarche, qui a été la mienne et celle de beaucoup d'autres, me paraît aujourd'hui insuffisante. Je pense qu'il ne faut plus filmer le Front national frontalement car on l'isole, on le met sur une scène où il est seul. Or, toute la question politique est: il n'est pas seul, il est un peu partout. Et il y a les "autres"-: alliés, amis, complices.

Dans *Jeux de rôles à Carpentras* je développais déjà

cette idée-: filmer le Front national de manière oblique, en suivant les tours et les détours du chemin qui mène à cette idéologie.

Avec Michel Samson, nous avons le projet d'un nouveau film qui sera tourné au moment des prochaines élections régionales en PACA [mars-2004, NDLR]. Nous filmerons à cette occasion l'effet du discours du Front national sur ceux qui sont censés le répercuter pendant cette campagne. Les médias notamment, français bien sûr, mais aussi européens, japonais... Je veux essayer de comprendre ce que ces journalistes, ces reporters, ces caméramen entendent, ce qui les intéresse, ce qu'ils répercutent. Et comment ils traduisent dans leur langue, mais aussi dans le langage journalistique, l'objet Front national. Le face-à-face avec ce parti n'est plus pour moi la manière juste d'aborder la question de l'extrême droite. Il me semble important désormais de filmer les ondes, plus le choc. De tourner le dos au FN pour aller voir ce qui se passe autour de lui, pour comprendre comment et pourquoi il y a, depuis le début, une utilisation réciproque de Le Pen par les médias et des médias par Le Pen.

**LPM-:** On rejoint de nouveau votre travail sur le langage...

**J.-L.-C-:** Parce que c'est le terrain sur lequel se mènent depuis toujours les batailles politiques, qu'il n'est jamais neutre. C'était le sujet de *La Campagne de Provence*-: raconter comment toute une partie du lexique a été annexée par le Front national, pour devenir ensuite le lexique dominant de la classe politique française. *Jeux de rôles à Carpentras* parlait aussi du langage. Mais j'y ai développé aussi un aspect qui me semble essentiel dans la réflexion autour de la *Parole filmée*-: la différence des régimes de parole. Sylvie Mottes, par

2 M<sup>e</sup> Gilbert Collard, avocat de Mme-Félix Germon et de son cousin Alain Germon. Grand défenseur de la "piste locale", il a largement contribué à répandre la rumeur et à semer le doute sur les plateaux de télévision.

3 *Les Esprits du Koniambo*, présenté en avant-première au Festival international cinéma du réel, au Centre Pompidou, Paris, en mars-2004.

4 Voir article "Filmer l'ennemi", in revue *Trafic*, 1997.

exemple, la juge chargée du dossier<sup>5</sup>, a refusé les entretiens pendant les six années de l'instruction. Elle parle pour la première fois dans le film. Et elle ne le fait pas n'importe comment, elle s'interrompt pour réfléchir, elle choisit ses mots avec soin. Son régime de parole s'oppose radicalement à celui de maître Collard dans les archives télévisées: il ne s'exprime que par allusions ou sous-entendus, ignore ce qu'est un silence et meuble avec des termes imprécis. En somme, il est un locuteur parfaitement adapté à la parole sans poids majoritaire à la télévision. Voilà un autre objet esthétique que le cinéma permet d'appréhender, le fait que le conflit politique entre des corps, des sujets, passe aussi par des régimes de paroles différents, déterminés idéologiquement.

**LPM-:** Vous avez souvent dit que vous viviez votre rapport au cinéma comme un rapport à l'utopie, en considérant le cinéma comme le foyer d'un monde meilleur.

**J.-L.-C-:** S'il y a un lieu où l'utopie se réalise, c'est bien au cinéma<sup>6</sup>. Par ce terme, j'entends aussi la tentative de passer par-dessus la mort. L'utopie de lancer un défi au temps à travers le cinéma est toujours très active pour moi. Dans "utopie", il y a aussi les conditions de vie, d'organisations sociales et de relations entre les individus. Sans être forcément présent dans les lieux où s'expérimentent d'autres formes d'échanges, je crois les utopies toujours vivantes. Il y a un an, j'étais en Argentine: des ouvriers reprennent des usines abandonnées par les patrons et finissent par reconstituer des circuits commerciaux différents de ceux d'avant, avec d'autres solidarités... Je continue de croire qu'un autre monde est possible, que d'autres formes de socialités sont réalisables. Ici et maintenant, sur cette terre. L'utopie, pour moi, c'est la question de la croyance. Et la croyance, c'est la question du cinéma.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR CÉLINE LECLÈRE, AVEC L'AIDE DE VINCENT THÉVAL, À PARIS LE 6-SEPTEMBRE 2003.

BIO-FILMOGRAPHIE-:

- 1941 Naissance en Algérie.
- 1959 Découvre le cinéma au ciné-club d'Alger.
- 1962 Entre au *Cahiers du Cinéma*.
- 1966-1971 Rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*.
- 1968 *Les Deux Marseillaises* (les législatives vues de Courbevoie).
- 1976 *La Cecilia*.
- 1981 *L'Ombre rouge*.
- 1988 *Tous pour un-!* (L'élection présidentielle vue des sections PS de Neuilly-sur-Marne et RPR de Bois-Colombes).
- 1989 *Marseille de père en fils 1 & 2*.
- 1992 *La Campagne de Provence*.
- 1993 *Marseille en mars*.
- 1995 *Marseille contre Marseille*.
- 1997 *La Question des alliances*.
- 1998 *Jeux de rôles à Carpentras*.
- 2000 *Buenaventura Durutti, anarchiste*.
- 2001 *Rêves de France à Marseille/Nos Deux Marseillaises*.

BIBLIOGRAPHIE-:

- Jean-Louis Comolli, Philippe Carles, *Free Jazz, Black Power*, Gallimard, coll. "Folio", 2000
- En collaboration avec Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997.
- Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue, télévision, cinéma, documentaire, fiction*, Verdier, 2004. Cet ouvrage qui vient de paraître regroupe l'essentiel des écrits de J.-L.-Comolli sur le cinéma depuis 1988: critiques, textes théoriques, interventions parues dans diverses revues ou catalogues, en France et hors de France, textes inédits.

A noter que Jean-Louis Comolli animera un séminaire sur ce thème *Voir et pouvoir* aux Ateliers Varan à Paris du samedi 23-mai au samedi 26-juin, de 10-heures à 13-h-30. Inscriptions: 01-43-56-64-04 ou varan@easynet.fr

<sup>5</sup> Sylvie Mottes, juge d'instruction, dessaisie du dossier "Carpentras" le 2-mai 1996.

<sup>6</sup> *Dictionnaire des utopies*, article "Cinéma", Larousse, 2002.