



Les Ateliers Varan cinéma et témoignage

Roger Odin

► To cite this version:

| Roger Odin. Les Ateliers Varan cinéma et témoignage. 2013. hal-04070186

HAL Id: hal-04070186

<https://hal.science/hal-04070186>

Preprint submitted on 15 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Roger Odin

(IRCAV, Sorbonne nouvelle)

Les Ateliers Varan : cinéma et témoignage

Dans cet article, je me propose de mobiliser la notion de témoignage comme un outil heuristique pour interroger le fonctionnement des films des Ateliers Varan. J'appelle témoignage, un récit fonctionnant avec un énonciateur personnel réel pouvant être interrogé en termes d'identité, de faire et de vérité¹. Cette définition demanderait sans aucun doute à être précisée, mais elle peut suffire à lancer la réflexion. Fondés dans l'esprit du cinéma direct et sur l'idée de former des documentaristes capables de rendre compte « de la condition de l'homme dans la société »², les films des Ateliers Varan semblent de bons candidats à la catégorie du témoignage. Explorer la diversité, l'inventivité, la richesse dans la façon dont ces films mettent en œuvre ce contrat énonciatif dépasse de beaucoup les limites de cet article ; je voudrais toutefois en donner une idée à travers l'examen de deux points qui sont centraux pour le témoignage : la question de l'énonciation personnelle et celle du contrat de vérité. Je m'intéresserai, ensuite, à la caractérisation du positionnement de ce type particulier de témoin qu'est le témoin documentariste, et plus spécifiquement le documentariste Varan. Enfin, je consacrerai une dernière partie à l'analyse du film *La Commission de la Vérité* (André Van In, 1999) qui place la question du témoignage au cœur de sa problématique.

1. La question de l'énonciation personnelle

« J'ai quitté la Colombie en 1984. Vu d'Europe, c'est le pays de la drogue, c'est aussi un pays en guerre depuis si longtemps qu'on ne s'en préoccupe plus ». La façon la plus simple et la plus directe, de mettre en œuvre le contrat énonciatif personnel³ est le recours à un

¹ Ce n'est pas la première fois que je suis amené à m'intéresser à la notion de témoignage ; dans *Les espaces de communication* (Grenoble, PUG, 2011, p. 96-98), j'avais ainsi été conduit, pour rendre compte du passage du film de famille à la vidéo, à construire le « mode du témoignage » comme un mode spécifique de production de sens. Sur la notion d' « énonciateur réel », voir dans ce même ouvrage, p.56.

² Bertrand Lira, « Cinéma direct en Paraíba : bref récit d'une expérience », in *Varan un monde visible*, Juliana Araujo et Michel Marie dir., Balafon, 2016, p.81.

³ Dans *Mise en « JE »*, *Autobiographie et film documentaire* (Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 57-63), Juliette Goursat rappelle les grandes lignes du débat qui a eu lieu autour de cette question, notamment après la publication par Christian Metz de *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1991). J'ai personnellement été partie prenante de ce débat et proposé, dans le cadre de la sémio-pragmatique, de construire un nouveau modèle énonciatif posant que voir un film présuppose toujours (quel que soit le statut de ce film : film de fiction, documentaire, film expérimental, film de famille, etc., peu importe) la construction d'un énonciateur humain prenant en charge le discours du film (*De la fiction*, éd.cit.,

commentaire en voix off, la langue permettant d'inclure dans le langage cinématographique qui en est dépourvu, des déictiques et, notamment, le pronom personnel JE. Michel Chion a proposé de dénommer « voix JE » cette structure énonciative⁴. Dans *Bienvenue en Colombie* (2002), comme le JE intervient immédiatement après le générique où l'on a pu lire « un film de Catalina Villar », le spectateur comprend que c'est à ce nom propre que renvoie le JE. A la différence de ce qui se passe dans le témoignage oral ou dans le témoignage écrit, un film peut jouer sur deux niveaux de subjectivité : le niveau de la parole et celui de l'image. Ici, seule la parole affiche le contrat de lecture subjectif : non seulement ce n'est pas Catalina Villar qui filme (le générique donne les noms de Carlos Sanchez et de Wilmar Quintero) mais les images qui défilent pendant qu'elle parle (des mains, des bouts de corps, des têtes de militaires, une bombe qu'un jeune homme est en train de peindre en bleu, le tout en carton-pâte : il s'agit de la préparation d'un défilé pour dénoncer la politique du gouvernement) ne portent aucune marque de subjectivité (elles ne nous sont pas données à voir comme ce que voit l'auteur de cette voix JE). En revanche, le spectateur comprend que ces images ont pour fonction de symboliser ce qui est dit par ce JE ; à ce titre, elles sont partie intégrante du discours du film et relèvent donc de l'énonciation personnelle. Dans un film énoncé par une voix JE, tout est énoncé par le JE. Quelques plans plus loin, ce JE donne à voir un Je filmé ; en gros plan, un homme explique face à la caméra : « En Colombie personne n'est tranquille, ni le paysan, ni l'enfant, ni le vieillard. On ne peut pas travailler en paix ni même se promener les balles perdues ça ne prévient pas. C'est ça la guérilla ... Je ne m'en mêle pas ». *Bienvenue en Colombie*, comme beaucoup de film Varan, est un *film témoignage* qui donne à voir des *témoignages filmés*. On est dans une énonciation à deux niveaux. On notera que si les *films témoignages* fonctionnent à l'énonciation personnelle, les *films de témoignage filmés* peuvent, eux, fonctionner à l'énonciation impersonnelle : dans ce cas, ce sont les témoignages énoncés qui ont une énonciation personnelle, pas le film. Ces deux types peuvent bien évidemment se combiner, comme c'est le cas ici.

A l'inverse de *Bienvenue en Colombie*, *El impenetrable* (Daniele Incalcaterra et Fausta Quattrini, 2012) s'ouvre d'emblée sur une image subjective, un plan de route tiré à travers le pare-brise avec, bien centrée, la bande blanche qui défile ; le plan suivant donne un référent au point de vue subjectif du premier plan : on voit, de profil, le conducteur de la voiture. Le contrat est posé : on est dans la *vision avec*. Puis une voix off dit : « Vingt ans après sa mort,

p. 57-58). Cette présupposition permet de comprendre qu'un film puisse, sous certaines conditions, être vu comme le résultat d'une énonciation personnelle.

⁴ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, éditions de l'étoile, 1982, p.47-53.

il continue à m'empoisonner la vie ». On notera l'habileté qui consiste à ne pas nous donner tout de suite un JE et à faire commencer le film par une énigme : certes, on a compris que celui qu'on voit à l'écran est celui qui parle en voix off, mais on ne sait pas à qui renvoie le « il ». La suite de la phrase lève l'ambiguïté et introduit la voix JE : « mon père a acheté 5000 hectares de terre dans le Chaco paraguayen quand j'avais 27 ans. Je lui disais : ne compte pas sur moi pour m'occuper de cette terre ». Même si on ne le voit pas parler, le JE énonciateur est désormais ancré dans le monde du film. Bientôt, sa parole se fera alors diégétique. On suivra ensuite ce JE, pas à pas, tout au long du film, dans son incroyable parcours pour tenter de rendre aux indigènes la terre que son père a achetée, un parcours qui le conduit à donner la parole à toute une série d'autres Je filmés : Jota Escobar, l'ami ornithologue, des gardiens, des propriétaires, des paysans, de multiples responsables administratifs, jusqu'au président de la république. On passe à une énonciation à trois niveaux.

Parfois le JE se fait attendre. Les premières images de *Prove de estado (En quête d'état*, Leonardo di Costanzo, 1999) nous plongent dans la retransmission par la télévision de l'enterrement de l'ancien maire d'Herculanum vraisemblablement assassiné par la mafia, un début d'une violence extrême : une foule se presse autour d'un cercueil porté à dos d'hommes avec de grands gestes de lamentation, tandis que s'élèvent les hurlements des femmes et que les cloches sonnent à la volée ; l'image elle-même est à gros grains, les couleurs saturées. Suit un silence impressionnant : un carton explique la situation qui a conduit à l'élection du nouveau maire, Luisa Bossa. La force de ce début de film est indéniable, mais jusque-là on est dans le documentaire : on ne saurait parler de témoignage. C'est seulement après ce prologue que la voix JE intervient : « J'ai connu Luisa Bossa à l'époque où elle militait dans les mouvements associatifs ... Après son élection, je suis allé la voir et elle m'a dit : une des premières choses que j'ai faite en tant que maire ça a été d'acheter un drapeau italien et de le mettre dans mon bureau et ce n'est pas par excès de nationalisme mais pour montrer qu'ici, maintenant, il y a l'Etat ». Ainsi mis en condition, le spectateur s'attend à voir immédiatement Luisa Bossa et à l'entendre s'exprimer sur son rôle de maire, mais il n'en est rien. Pendant une très longue séquence, cadré de face, un autre Je filmé s'impose, un homme venu demander au maire du travail pour son fils et qui argumente interminablement : « je suis un honnête travailleur, j'ai toujours travaillé ; ... tout le monde ne veut pas travailler ; ... je viens de perdre ma femme, il ne me reste que lui, un fils de travailleur ... ». Luisa, elle, reste silencieuse et quasiment invisible à l'image (on l'entrevoit seulement au début en amorce) ; sa place énonciative de destinataire est néanmoins marquée par les adresses du plaignant : « vous pouvez vérifier ». Ce n'est qu'à la toute fin de la séquence qu'on la voit intervenir et dire cette

seule phrase : « je ne peux rien faire ». On ne peut qu'admirer le travail cinématographique déployé pour créer chez le spectateur un système d'attente conduisant à mettre en relief cet énoncé qui pose toute la problématique du film : Luisa a décidé de résister aux pressions. A la fin du film, la voix JE se manifeste à nouveau pour un énoncé de conclusion à la fois lapidaire et énigmatique : « Luisa m'avait dit : il faut que l'état montre son visage, celui de l'état légal, de l'état de droit ». Façon de boucler le film en rappelant que le JE de la voix JE est bien le maître de l'énonciation (Luisa, filmée à sa table de travail, lui rend d'ailleurs hommage d'un rapide coup d'œil à la caméra) ; façon aussi de nous impliquer : en refusant d'en dire plus, l'auteur du film nous contraint à décider nous-même de la réussite ou de l'échec de Luisa dans sa tentative de restaurer l'autorité de l'état.

Un dernier exemple, pour montrer la grande variété de forme que peut prendre la manifestation de la voix JE. « Ici *tu* es à Gala e Wahid, une ruelle étroite de 3 kms de long. C'est là que les charrettes restant dans Kaboul se heurtent aux moyens de transport d'aujourd'hui. Cette ruelle est un Afghanistan en miniature avec tous ses conflits, ses contradictions telle une pelote aux mille bouts enchevêtrés, et *toi* tu veux commencer par un bout pour la dénouer, mais c'est impossible ». Ainsi commence *Petite Afghanistan*, un film de Basir Seerat (2011) dans la série *Rues de Kaboul*. Le spectateur hésitera sans doute un bref instant avant de se rendre compte que ce TU ne s'adresse pas à lui et de comprendre que c'est le réalisateur qui s'interroge lui-même. Ce TU est donc, en fait, une voix JE, une voix JE au statut un peu particulier puisque c'est à la fois, classiquement, une voix narrative qui nous présente le sujet du film, mais aussi, une voix réflexive questionnant le projet même du film, un projet déclaré « impossible ». Comme le JE de *Prove de stato*, ce TU reviendra à la fin du film, sur des images tirées à la main (façon de nous faire sentir la présence du corps du témoin énonciateur) suivant un chien errant au milieu des flaques d'eau et de la boue créées par la fonte des neiges : « Tu filmes les chiens ou quoi ? ». Phrase étrange que le réalisateur, jouant avec le spectateur, laisse quelque temps en suspens, avant de conclure en dépliant sa signification symbolique dans une formule à l'énonciation généralisante : « Depuis que *nous* avons ouvert les yeux, nous sommes des chiens errants qui protestons sans cesse et la sempiternelle réponse à nos protestations est la pierre que l'on nous jette ». Une histoire de charrettes s'achève ainsi en réflexion philosophique.

D'autres films construisent une énonciation sur le mode du JE, sans convoquer la « voix JE ». *Rêves d'ouvrières* (Tran Phuong Thao, 2006) commence par toute une série de plans accompagnant une jeune femme depuis la sortie de chez elle jusque vers ce qu'on peut penser être son lieu de travail. Certains plans sont tirés en caméra semi-subjective : on suit la jeune

femme de profil ou de trois quart dos ; la caméra étant sans doute tenue à la main, on ressent le mouvement de marche, la présence du corps de la personne qui filme ; on est ainsi invité à *voir avec* ce Sujet filmant, mais on ignore tout de lui. Puis on passe en intérieur ; la jeune femme est assise sur un canapé ; s'ouvre alors une séquence désopilante dans laquelle le Sujet filmé interpelle le Sujet filmant pour contester le dispositif de témoignage qu'il a prévu : « Cette machine enregistre la parole ? – Bien sûr – Parce que je vais te raconter ma vie, tout ce que je vis ; ma parole suffit. Tu n'as pas besoin d'images ; ensuite tu illustreras ma parole de façon symbolique ». Comme tout TU, ce TU pose un JE, un JE qui appartient au même monde que lui puisqu'il peut l'interpeller, mais qui, ici, correspond aussi à l'énonciateur du film ; le Je filmé le désigne d'ailleurs expressément comme le JE responsable du discours du film : « les images, tu les choisiras en fonction de ton film ; ... C'est possible n'est-ce pas ? ». On notera le renversement opéré par cette séquence : ce sont les énoncés du Je filmé qui nous conduisent à construire le JE énonciateur.

Comme *El impenetrable, Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2003) s'ouvre par un plan où l'on voit la route à travers le parebrise d'une voiture (nombre de films Varan ont recours à cette figure qui permet une entrée dynamique dans le monde du film) ; il pleut à verse et les voitures ont allumé leurs phares. L'atmosphère est assez dramatique. Au plan suivant, on aperçoit la conductrice en reflet dans le rétroviseur. C'est alors qu'intervient un carton : « Un film de Mariana Otero. Histoire d'un secret » ; on se doute que c'est elle qui conduit, mais rien ne le prouve vraiment ; jusque-là, on pourrait tout aussi bien être dans une fiction et la jeune femme être une actrice qui joue le rôle de la conductrice, d'autant que la scène qui suit est filmée comme dans un policier. La nuit est tombée, le temps est à la tempête (les arbres sont agités par le vent) ; dans une villa, on voit la même femme décrocher à la lampe de poche toute une série de tableaux, les mettre dans le coffre et repartir. Quels sont les motifs qui animent cette femme ? Aurait-on à faire à une voleuse ? Puis elle arrive vers une autre villa, monte les marches de l'escalier extérieur, frappe à la porte ; on se congratule. Dans la cuisine, une femme plus âgée s'affaire ; en dehors des bruits de vaisselle et de friture, le silence est pesant ; un homme tourne en rond. La femme se met alors à parler, s'adressant à la jeune femme : « est ce que tu te rappelles, à ce moment-là, quand ça s'est passé, en mars, que tu étais déjà à Tribehou ? » – « non, j'étais à ... » – « alors ... tu étais à Tribehou depuis une dizaine de jours, parce que Clotilde faisait une exposition à Rennes et donc pour avoir moins de travail ... quand ça s'est passé, on ne savait même pas que ta maman avait été opérée de l'appendice ; parce que ça c'est passé pendant son exposition. C'est ça Jean Jacques ? ». Peu à peu, au fil du dialogue, les relations entre les personnages s'éclaircissent : ici, ce sont les JE

filmés qui par leurs interactions permettent au spectateur de comprendre que la jeune femme est aussi le JE filmant et qu'elle mène l'enquête auprès des membres de sa famille sur le décès de sa mère morte d'un avortement clandestin.

Ce ne sont que quelques exemples, mais j'ai tenu à les présenter de façon assez détaillée, en espérant qu'ils permettront de se faire une idée de la virtuosité avec laquelle les films Varan mobilisent les figures de l'énonciation personnelle : interactions entre les sujets filmés et le sujet filmant, construction du JE énonciateur par les JE filmés, inscription de l'énonciateur dans le monde du film, jeu sur les niveaux d'énonciation, voir avec, Voix JE. Mais fonctionner à l'énonciation personnelle ne suffit pas à faire de l'énonciateur d'un film, un témoin, et du film, un témoignage : le témoignage suppose un énonciateur personnel questionnable en termes de vérité.

2. La question du contrat de vérité

Dans *Logique des genres littéraires*, Kate Hamburger montre que dire JE engage dans un processus énonciatif qui peut prendre deux directions : le JE historique et le JE lyrique. Si le JE historique est questionnable en termes de vérité et entre donc sans problème dans la logique du témoignage, avec le JE lyrique, les choses se compliquent ; avec le JE lyrique, en effet, « il cesse [...] d'être possible et légitime de se demander si le contenu d'un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non – nous ne sommes plus concernés que par le champ d'expérience du JE s'énonçant lui-même »⁵. Juste un exemple pour mieux faire comprendre la différence entre les deux JE : si quelqu'un me dit « je pense que Picasso est né le 25 octobre 1881 », je peux le questionner en termes de vérité, on est dans le JE historique, mais s'il me dit « j'aime Picasso », cela n'est plus possible : on est dans le JE lyrique⁶.

Le problème, comme le note Renaud Dulong, est qu'un témoignage ne saurait échapper au JE lyrique : « Lorsque nous offrons un témoignage, nous en disons toujours plus que ce que nous avons perçu, nous ne cherchons pas à être objectifs [...], les détails perçus sont moins essentiels que les affects ressentis. Dans la forme ordinaire du témoignage, l'expression de l'état affectif du témoin est une composante primordiale de la communication »⁷. Mais il y a plus, cette présence du JE lyrique qui risque de menacer le contrat de lecture sur le mode du témoignage et qui fait sa faiblesse aux yeux de l'Histoire, est aussi le meilleur facteur pour

⁵ Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p.242 (1^{ère} éd. 1977).

⁶ Si je le fais, ce n'est pas l'énoncé que je conteste, mais l'énonciateur, la personne elle-même, et cela sera ressenti comme très agressif.

⁷ Dulong Renaud, « Le témoignage historique : document ou monument ? », *Hypothèses* 1/2000 (3), p. 115-119
URL : www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-115.htm

asseoir la crédibilité du témoignage (témoigner ce n'est pas seulement dire la vérité, c'est aussi vouloir être cru). Non seulement le JE lyrique donne au témoignage sa force affective, mais il met en évidence la relation personnelle, parfois intime, existant entre le JE énonciateur et ce dont il parle (entre le Sujet et son sujet) : dès lors, on ne peut pas ne pas le croire. Tout témoignage doit donc respecter cet équilibre délicat entre JE lyrique et JE historique : d'une part, il ne saurait être question d'éradiquer le JE lyrique qui est un élément essentiel de crédibilisation du témoignage en termes communicationnel, en même temps, il ne faut pas se laisser submerger par lui sous peine de sortir du contrat de témoignage.

Il est intéressant de noter que les Ateliers Varan intègrent cette réflexion dans leurs formations : « On tente d'éviter que l'étudiant se prenne pour un jeune auteur ayant son monde intérieur bien à lui, et qui n'a de compte à rendre à personne. Nous enseignons que la subjectivité d'un cinéaste ne s'affirme pas dans une telle attitude, mais plutôt dans un maximum de curiosité sur le terrain, d'intelligence dans l'approche des réalités, d'inventivité et de rigueur dans les méthodes de travail »⁸. En bref, dans les ateliers Varan, on apprend à articuler Je historique et Je lyrique, une position difficile mais indispensable pour bien fonctionner en termes de témoignage.

L'analyse des films Varan montre qu'ils sont très attentifs à poser cette articulation énonciative. Cela se fait, en général, en début de film, car c'est là que se met en place le contrat de lecture avec le spectateur. Je me contenterai de trois exemples.

Kantri bilong Yumi. La Papouasie de la famille Maden (Severin Blanchet, 2003) commence par une scène de partage : à l'image, Martin explique à son fils comment on coupe une noix de coco avec une machette et la tend, tout souriant, au cameraman hors champ, façon de désigner *le témoin*, le responsable de l'énonciation, mais aussi façon de poser par l'image elle-même une énonciation sur la modalité du JE lyrique : l'image nous dit que le Je filmé est en termes amicaux avec le JE filmant. Ce que confirme immédiatement la voix JE : « Mon ami Martin est Papou ; il aurait pu devenir sorcier, il est devenu cinéaste ». Puis la voix poursuit sur le mode du Je historique, nous donnant des informations sur les rencontres qui ont conduit à l'amitié entre les deux hommes : « nos chemins se sont croisés souvent à l'école des cinéastes de Papouasie, à Paris, dans les stages de documentaire, ou sur le tournage de *Tinpis Run*, premier road-movie de la jeune histoire du cinéma papou »⁹. C'est un ami proche de ma famille, je découvre la sienne ». Ainsi est créé un climat de confiance entre le

⁸ Pierre Baudry, « Une expérience unique au monde : les ateliers Varan », in *Varan, un mode visible*, éd.cit., p.93 (1^{ère} édition in *CinémAction* n°. 64, « Demain, le cinéma ethnographique ? », 3^{ème} trimestre 1972, p.128 - 133). Merci à Michel Marie de m'avoir rappelé ce texte.

⁹ *Tinpis Run*, film de Pengau Nengo, 1990.

spectateur et le réalisateur du film : le réalisateur a de bonnes raisons de s'intéresser à la famille Maden. Dès lors, on est prêt à reconnaître la validité de son témoignage.

Immédiatement après nous avoir donné des informations qui relèvent du JE historique (« 3 millions de personnes déplacées, un million d'émigrés depuis 5 ans, 35 000 assassinats par an, un enlèvement toutes les dix minutes »), le commentaire de *Bienvenue en Colombie* change de registre : « mes amis m'interrogent souvent : qui ? pourquoi ? quand ? comment que faire ? je n'en sais rien, je ne vois pas la lumière au bout du tunnel ». On est dans le JE lyrique. Puis la voix JE ajoute : « J'ai besoin de comprendre pourquoi, *nous les colombiens*, nous n'arrivons plus à arriver à la paix ». L'incise, « nous les colombiens » marque la proximité de l'auteur avec son sujet : désormais, le spectateur sait que Catalina Villar est directement impliquée par la quête qu'elle entreprend ; on lui fera donc confiance.

On se souvient du début de *El impenetrable* : « Vingt ans après sa mort, il continue à m'empoisonner la vie » ; à l'évidence, on est dans le JE lyrique ; puis on passe aussitôt au JE historique : « mon père a acheté 5000 hectares de terre dans le Chaco paraguayen quand j'avais 27 ans » ; en même temps, la référence donnée au pronom « il », « mon père », montre que la quête dans laquelle se lance l'auteur s'enracine dans une longue histoire familiale, une histoire que la suite du commentaire précise : « C'était pendant la dictature de Stroessner. Les terres vierges étaient livrées en pâture aux amis du régime et aux affairistes étrangers. Mon père aussi rêvait de faire une affaire : acquérir des milliers d'hectares pour une poignée de dollars. A cause de ça, on ne s'est plus parlé pendant des années. Je vis en Argentine à 2400 kms de là, j'ai exactement l'âge de mon père au moment où il a acheté sa terre et attends mon premier enfant. Mon frère et moi avons décidé de rendre la terre aux Guaranis, les hommes qui vivent là depuis toujours ; rendre cette terre à la Terre ». Il est clair que l'enjeu, pour le réalisateur, n'est pas seulement de faire un film, mais un enjeu de vie : régler ses comptes avec son père. Dès lors comment ne pas le croire ? Ce qui fait la force de conviction des meilleurs films Varan est qu'ils partent de cette nécessité intérieure.

Je conclurai ce rapide parcours dans les modalités énonciatives des films Varan, en situant ces films par rapport à deux grands pôles qui structurent la catégorie du film de témoignage, d'une part, le témoignage autobiographique, dans la lignée de la définition du témoignage donnée par Renaud Dulong : « un récit autobiographique certifié d'un événement passé »¹⁰,

¹⁰ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHSS, 1998, p. 43.

d'autre part, le documentaire de témoignage : un film évaluable en termes de vérité, mais qui fonctionne sur le mode subjectif. Notons que JE lyrique et JE historique interviennent dans ces deux catégories de films. L'opposition posée ici est autre : le film de témoignage autobiographique est « le récit qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (selon la définition donnée par Philippe LeJeune de l'autobiographie¹¹), il est donc centré sur un individu dont il vise à nous faire connaître la vie ; *Tarnation* de Jonathan Caouette en est l'exemple type. Le film de témoignage documentaire, lui, est centré sur une situation (souvent incarnée par une personne) qui pose une question sociale ou politique, et nous donne à voir le point de vue de l'énonciateur du film sur cette question. Les films Varan se situent nettement du côté du documentaire de témoignage : réflexion sur le pouvoir et le citoyen (*En quête d'état*), sur l'Afrique du Sud pendant et après l'Apartheid (*Chroniques sud-africaines*, *La Commission de la Vérité*, *Mon Vote est mon secret*), sur la situation des enfants en Afghanistan (la série *Enfants de Kaboul*), etc. Même si le film porte directement sur la vie de l'auteur, il a toujours une portée qui la dépasse : *Histoire d'un secret* pointe les conséquences de l'emprise de la religion catholique sur la société ; *El impenetrable* est une réflexion sur le pouvoir des grands propriétaires face à l'état. Les films Varan appartiennent à la grande catégorie des *témoignages historiques*.

3. Tentative de caractérisation du témoin documentariste Varan

Je vais maintenant me servir des notions de témoin oculaire et de témoin instrumentaire tel que les définit Renaud Dulong, pour tenter de mieux comprendre comment fonctionne le témoin documentariste Varan : le témoin oculaire énonce « un récit certifié par la présence à l'événement raconté »¹² (on peut résumer sa position par la formule : « J'y étais, je l'ai vu, croyez-moi ») ; le témoin instrumentaire est un agent qui exécute une tâche pour une institution et qui doit en rendre compte par écrit (greffiers, conservateurs des registres ou des pièces à conviction, policiers ou gendarmes)¹³. On voit bien que le témoin documentariste a quelque chose à faire à la fois avec le témoin oculaire (comme lui, il peut dire « J'y étais, je l'ai vu, croyez-moi ») et avec le témoin instrumentaire (il n'écrit pas, mais enregistre des images et des sons pour faire un film), en même temps, il est certain que le témoin

¹¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14 (1^{ère} éd. 1975).

¹² Renaud Dulong, *Le témoin oculaire*, éd.cit., p. 11.

¹³ Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique? », <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>

documentarisant ne saurait être confondu avec ces deux types de témoins. Je mènerai la comparaison sur trois axes¹⁴.

Le premier axe est celui du rapport à la compétence. Les témoins oculaires n'ont pas de compétences spécifiques qui les conduiraient à devenir témoin : n'importe qui peut devenir témoin oculaire. Le témoin instrumentaire est, au contraire, un témoin professionnel qui a appris son métier. Le témoin documentariste, lui aussi, a très souvent (pas toujours) appris à faire son travail de documentariste, mais les Ateliers Varan veulent aller au-delà et revendiquent de lui apprendre également à faire son travail de témoin : « Richard Leacock, un des cinéastes que nous admirons, a dit qu'on peut apprendre aux étudiants-cinéastes à devenir de bons techniciens, mais pas des êtres humains. Nous espérons qu'il a tort, et que parfois nous faisons comprendre aux stagiaires que la curiosité n'est pas affaire d'emprise, mais d'écoute »¹⁵. Il est dans la vocation des Ateliers Varan de développer à la fois la compétence technique et la dimension humaine des stagiaires. « Varan est très important dans ma vie, je l'avoue. Autant professionnelle qu'humaine, reconnaît ainsi Catalina Villar qui est entrée aux Ateliers à l'âge de 23 ans ; Varan plus qu'une famille cinématographique, est un partage d'une certaine vision du monde et une manière de vivre le cinéma documentaire »¹⁶. « Je suis tenté d'avancer qu'il n'y a pas de différence substantielle entre école de vie et école de cinéma », note de son côté Jean-Louis Comolli dans un texte consacré aux Ateliers Varan¹⁷.

Le second axe est celui de la relation à l'événement. Le témoin oculaire est frappé et saisi par l'événement et décide de s'auto-instituer en témoin sur les lieux même de l'événement ; le témoin instrumentaire est désigné comme témoin par une institution pour rendre compte d'un événement, et observe ce pour quoi il est mandaté. Le témoin documentariste, lui, à la fois s'auto-institue en témoin et *construit* l'événement sur lequel il va témoigner : l'élection d'un nouveau maire est l'occasion d'une réflexion sur le rapport entre citoyens et état en Italie ; une rue de Kaboul où circulent encore des charrettes est vu comme un Afghanistan en miniature ; une interrogation personnelle sur la mort de sa mère, conduit Mariana Otero à s'interroger sur l'emprise de la religion catholique sur la société. Avec *El impenetrable*, on assiste au fil du film aux fluctuations de la construction de l'événement ; parti avec pour objectif de rendre aux indigènes la terre achetée par son père et d'en rendre compte par le

¹⁴ Cette méthodologie comparative est inspirée de Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique? », *éd.cit.*

¹⁵ Pierre Baudry, *art.cit.*, in *Varan, un mode visible*, *ed. cit.*, p.93.

¹⁶ Catalina Villar, « Ma rencontre avec Varan et les ateliers de Colombie », in *Varan, un mode visible*, *éd.cit.*, p. 61.

¹⁷ Jean-Louis Comolli, « Les Ateliers Varan, 30 ans de résistance », in *Varan, un mode visible*, *éd.cit.*, p.104.

film, le réalisateur sera conduit à raconter d'autres histoires : ses difficultés à localiser son terrain, ses déboires pour accéder à son terrain fermé par les clôtures de son voisin Favero, la découverte des magouilles administratives qui ont conduit à ce que le terrain a été vendu deux fois, ses démêlés avec les diverses administrations concernées, enfin sa décision de transformer la parcelle en une réserve naturelle. P. Baudry y insiste : le documentariste doit prendre le « risque de découvrir que les réalités sont différentes des idées préconçues, que le "terrain" résiste, que le profil du film à venir en vienne à être modifié. L'aléa devient une dimension productive et dynamique du travail au lieu d'y apporter une contrainte gênante. La théorie prend le risque du terrain »¹⁸.

Même s'il s'agit d'une commande ou d'un événement historique, c'est encore le réalisateur qui décide de sa position de témoin et de ce sur quoi il va témoigner : un événement n'est pas un donné, mais toujours le résultat d'un travail de construction (Eliseo Veron le notait déjà pour les médias de masse dans son livre : *Construire l'événement ; à propos de l'accident de three mile island* ¹⁹). On en aura un exemple avec l'analyse de la *Commission de la Vérité*.

Cette relation à l'événement a des conséquences sur la façon dont travaille le témoin documentariste : alors que le temps d'observation du témoin oculaire est limité au temps de l'événement, le témoin documentariste, comme le témoin instrumentaire (qui intervient souvent après l'événement), peut prendre son temps, puisque c'est lui qui définit son cadre de travail. Les réalisateurs de chez Varan passent souvent plusieurs mois, parfois plusieurs années à faire le film. P. Baudry explique que Varan prône le tournage fractionné : « Notre méthode est celle du tournage fractionné, qui permet, dans une série de rushes, de trouver les prises imprévues qu'il s'agira de suivre lors du tournage suivant. [...]. Il donne le temps de vérifier les hypothèses et de les prolonger. L'enquête, alors, se fait avec et par les moyens du cinéma, et le film, en ce sens, raconte une progression vers le concret d'une découverte »²⁰. D'autre part, si le témoin oculaire est d'abord un spectateur voire un acteur de l'événement, le témoin instrumentaire et le témoin documentariste ont par rapport à l'événement une certaine distance critique : ils sont dans une position réflexive, une position méta-. Mariana Otero, par exemple, nous fait comprendre que nombre de témoignages qu'elle donne à voir sont mensongers (on lui cache l'avortement qui a tué sa mère). Dans *Prove di stato*, le film fait apparaître le statut illégitime d'un certain nombre de témoignages, comme celui qui intervient en tout début de film. On verra que cette dimension réflexive est au cœur même du film la

¹⁸ Pierre Baudry, *art. cit.*, p. 95.

¹⁹ Eliseo Veron, *Construire l'événement à propos de l'accident de three mile island*, Paris, éd. de Minuit, 1981.

²⁰ Pierre Baudry, *art. cit.*, p. 95.

Commission de la Vérité. Enfin, si le témoin oculaire ne sait pas qu'il va témoigner, le témoin instrumentaire et le témoin documentariste, au contraire, savent qu'ils devront rendre des comptes : c'est leur travail. C'est la question de ce que Renaud Dulong appelle « l'anticipation de restitution »²¹. Pour le témoin documentariste, on peut même dire que le projet se confond avec l'anticipation de restitution : l'objectif est faire un film ; c'est dans cette perspective qu'il construit l'événement.

Le troisième axe concerne la relation à la mise en forme du témoignage. Pour le témoin oculaire, on est dans le discours (plus ou moins) spontané ; pour le témoin instrumentaire, la forme est fixée par l'institution qui le mandate : rapport, notes, mémoire ; pour le témoin documentariste la forme est à trouver. A ce titre, il est dans la même situation que le témoin littéraire. Le risque pour ce type de témoin, bien vu par Norton Cru, est qu'il peut arriver que la recherche d'une forme joue contre le témoignage, comme il le montre chez Henri Barbusse, Roland Dorgelès et bien d'autres, « ces sensitifs qui s'inspirent plutôt de la sensibilité que de la raison »²² et dont il dénonce les outrances. Et pourtant, comment échapper à la mise en forme ? Comme le remarque Grégoire Leménager : « si la volonté de témoigner se définit *a priori* par une relation d'immédiateté aux faits, dans une quête d'authenticité et de transparence, cette volonté ne doit pas moins composer avec l'inévitable opération de *mise en forme* que requiert, de manière plus ou moins délibérée, tout processus de communication pour toucher son but »²³. Les Ateliers Varan ne disent pas autre chose à leurs stagiaires : « nous encourageons nos étudiants à prendre en compte la nécessité d'une dimension dramaturgique de leur travail : que le film ne dise pas tout depuis le début, qu'il ménage des mystères, des suspenses, des surprises, des renversements, qu'il laisse place à l'émotion »²⁴.

A cette raison communicationnelle, s'ajoute une seconde raison liée à une spécificité du témoignage mise en évidence par Renaud Dulong : « le témoignage est un processus qui n'assujettit pas une intelligence à un énoncé mais une personne à une personne » ; dans ces conditions, il tend « à engendrer une docilité paralysant les facultés critiques »²⁵. Face à un témoignage, il y a ainsi un risque de remplacement de la communication et de la réflexion par la communion ou la fusion. Il semble donc bien nécessaire de créer une forme capable de

²¹ Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique? », <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html>

²² Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, éd. Les étincelles, 1929, p. 431 (réédité par les Presses universitaires de Nancy en facsimilé en 1994).

²³ Grégoire Leménager, « Esthétique du témoignage », in *Labyrinthe*, 18 | 2004 (2), mis en ligne le 24 juin 2008 ; URL : <http://labyrinthe.revues.org/221>.

²⁴ Pierre Baudry, *art. cit.*, p.97.

²⁵ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. éd.cit.*, p. 160.

produire une distance, « la distance nécessaire au jugement »²⁶. On le voit, le film de témoignage doit faire face à des exigences a priori contradictoires : séduire, émouvoir et produire de la distance. Les films Varan sont soucieux de l'équilibre entre ces deux types de mise en forme, ou plutôt, comme je vais tenter de le montrer, sont soucieux de dépasser ces contradictions apparentes et de faire que l'émotion contribue à la réflexion.

4. *La Commission de la vérité*, André Van In, 1999

Il m'a semblé qu'il s'imposait de terminer cet article par une analyse du film *La Commission de la Vérité* ; outre que son réalisateur est l'un des fondateurs et des piliers des Ateliers Varan, voilà, en effet, un film qui, de par son sujet, porte de bout en bout sur la question du témoignage : mise en place par Nelson Mandela, la Commission de la vérité et de la réconciliation consiste, on le sait, à demander aux bourreaux et aux victimes de l'Apartheid, de venir témoigner.

Après une introduction, le film présente le processus de la Commission en suivant son déroulement chronologique : préparation des participants, installation, explication du dispositif général, visites dans les familles pour les inciter à venir témoigner, description du travail journalier des membres de la Commission, mais surtout présentation de témoignages dans les trois dispositifs prévus pour cela : témoignage devant un membre de la Commission, témoignage sur le lieu des exactions et témoignage dans une séance publique. Le film se termine par la réaction des victimes après avoir témoigné et sur un rituel collectif sur le lieu d'un massacre d'enfants. Cette structure narrative très classique cache on va le voir une structure discursive beaucoup plus complexe.

Le film débute par un travelling en voiture (on a déjà trouvé cette figure dans d'autres films Varan) qui nous fait parcourir l'espace d'un township ; une voix over informative (neutre et sèche dans sa diction), nous présente le contexte historique et les objectifs de la Commission. En fond, on entend une mélodie africaine. Jusque-là on est dans le documentaire. Puis une rupture se produit : le chant s'arrête et l'on passe au son direct ; on est dans une salle de réunion de la Commission ; une femme arrive en retard et regarde vers l'équipe de tournage, fait un geste de la tête pour s'excuser et va s'asseoir à la table de réunion où les autres sont déjà installés. Par rapport aux films que j'ai analysés jusque-là, la personnalisation, ici, se fait de façon discrète ; non seulement il n'y a pas de voix JE, mais aucun JE n'est affiché comme énonciateur (il n'y en aura d'ailleurs aucun de tout le film), et pourtant on est bien dans

²⁶ *Id. ibid.*, p. 199.

l'énonciation personnelle : l'interaction entre le sujet filmé (la femme qui entre) et le sujet filmant marque la place d'au moins une *personne témoin*, l'opérateur (et sans doute aussi le preneur de son). Dans la suite du film, d'autres échanges de regards ou de paroles entre filmés et filmant viendront confirmer la permanence du contrat de lecture sur le mode du témoignage pour le spectateur. Il n'est pas sans importance de noter que ces interactions se font quasiment tout le temps entre l'équipe du film et les victimes ; on peut même relever des signes explicites de connivence, comme des sourires et des paroles gentilles (« mon ami ») adressés par les victimes à l'équipe du film.

Le film pose ensuite les trois grands types de témoins filmés que l'on va retrouver tout au long de son déroulement. D'abord, le témoin oral : en gros plans, deux femmes noires, très agitées ; l'une s'essuie les yeux (elle vient sans aucun doute de pleurer) ; l'autre parle dans une des langues africaines de l'Afrique du Sud ; on notera que ses paroles ne sont pas traduites, façon pour le réalisateur de nous mettre d'entrée face à l'expérience de l'altérité, précisément ce que refusait l'apartheid ; on comprend toutefois, à la façon dont elle s'exprime, qu'elle proteste, du moins qu'elle manifeste un désaccord. Vient ensuite, le témoin instrumentaire : gros plans sur une main qui prend des notes. Enfin, une femme intervient cadrée en plan serré face à la caméra ; certes, c'est aux autres membres de la Commission qu'elle s'adresse (le regard caméra est diégétisé), mais nous avons le sentiment que c'est à nous qu'elle parle. La question qu'elle pose fixe l'axe de pertinence qui sert à construire l'événement autour duquel tourne tout le film : « Je voudrais savoir pourquoi l'amnistie est un problème politique » ? ».

Avec le plan qui suit, une première réponse est donnée à cette question par un membre de la Commission ; une femme explique que Mandela a dû faire un compromis : les responsables d'exactions viendront témoigner, mais en échange ils seront amnistiés ; sans amnistie les violences auraient continué et il n'y aurait pas eu d'élections. On est dans le JE historique mais aussi dans l'espace politique : la réponse énonce les raisons politiques qui ont conduit à l'amnistie. Puis, cadrée en gros plan, une autre femme intervient : « Je suis d'accord pour l'amnistie, mais la question c'est : qui a tué mon fils ? Je n'ai retrouvé que des morceaux de lui. Jusqu'à aujourd'hui, il a été tué en 1988 et on est en 1995, je ne mange pas de viande ... ça me rappelle comment il était ; je n'ai rien contre l'amnistie, mais qui l'a tué ? ». Même si certains éléments relèvent du JE historique (notamment, les dates), l'ensemble de l'intervention contraste fortement avec l'intervention précédente : on est dans le JE lyrique et dans l'espace des victimes, un espace où l'amnistie a du mal à être acceptée (les énoncés du type « je suis d'accord pour l'amnistie » sonnent comme des dénégations) ; et ce ne sont pas

seulement ses paroles qui expriment pour nous la détresse de cette femme, elle se lit sur son visage, s'entend dans les intonations de sa voix, dans la façon dont elle bouge ses mains. Moment d'émotion intense auquel nous ne saurions échapper. La comparaison entre ces deux témoignages nous interpelle : comment nous positionner face à ces deux points de vue ?

Avec la séquence suivante, on reste dans l'espace des victimes, mais on passe du témoignage individuel au témoignage collectif. Le film nous fait plonger au cœur d'un rituel : un cortège défile en chantant devant un cercueil ; le chant est ample, prenant, poignant ; certains s'arrêtent pour déposer des bougies, pendant que d'autres écrivent le nom des victimes sur un immense drap blanc tendu dans la pièce ; des femmes pleurent. La caméra, tenue à la main, filme au plus près des visages, immergée au milieu de la foule. Nous sommes embarqués, pris par le mouvement et les émotions.

Après la densité de ces séquences, les plans qui suivent produisent un effet de vide et, de par leur longueur, laissent le temps à l'émotion de se calmer : une autoroute sans voiture, un pont où passe un train, un homme qui marche dans une rue. Puis, vient un très long plan fixe : un homme témoigne assis face à la caméra ; un sous-titre nous donne son nom, Thloki Mofokeng, et sa fonction : coordinateur des groupes Khulumani. Il nous explique l'origine de ces groupes : « leur idée était de pouvoir raconter tout ce qui n'avait pu être dit sans peur, d'où ce mot Khulumani qui signifie « exprimez-vous » ; ils voulaient dire, on a voté pour l'AMC, on a gagné, maintenant on peut parler ; or la Commission donne la parole aux bourreaux et aux victimes » ; le plan se fait plus rapproché : « en résumé l'idée du groupe Khulumani n'est pas de s'opposer à la Commission, mais plutôt de s'assurer qu'elle perçoit l'Afrique du sud du point de vue des victimes, qu'elle est centrée sur les victimes ». L'émotion ressentie dans les deux séquences précédentes prend dès lors tout son sens ; en nous faisant partager affectivement le point de vue des victimes, elle nous pousse à interroger le travail de la Commission sur cet axe.

Ce début de film met en place le dispositif qui sera développé tout au long du film. Outre les interactions avec les témoins filmés, l'intervention de l'énonciateur personnel se fait par le travail de structuration du discours. Il consiste à poser différents espaces de témoignage chacun éclairant à sa manière un aspect du fonctionnement de la Commission, puis à les mettre en relation de telle sorte que nous soyons conduits à nous poser des questions. Tentons de mettre en évidence les articulations majeures de ce dispositif.

Tout commence par l'espace politique, l'espace évoqué au début du film par la femme de la Commission, l'espace de Mandela. On ne le verra jamais (si ce n'est au détour d'une affiche), mais c'est lui qui fixe le cadre de fonctionnement de la Commission : il a accepté l'amnistie.

Dans cet espace, on croit à la vertu performative du témoignage oral : faire témoigner bourreaux et victimes doit contribuer à la réconciliation et permettre à l'état de se reconstruire sur de nouvelles bases. C'est le principe de la Commission. C'est aussi sur ce principe que le film veut nous faire réfléchir.

L'espace des membres de la Commission est un espace clivé. Institutionnellement, les membres de la Commission sont des témoins instrumentaires mandatés pour recueillir et enregistrer les témoignages et les coucher sur le papier. Le film nous les montre attentifs, concentrés, prévenants lorsqu'ils auditionnent une victime, soucieux de ne pas la brusquer tout en l'amenant à dire ce qu'elle a à dire (un « travail d'accoucheur », dit l'un d'eux) ; on les voit prendre des notes, rédiger, travailler à l'ordinateur, archiver ; on voit également les piles de dossier qui s'accumulent dans les locaux de la Commission. Leur mission est de produire à partir de ces témoignages, un témoignage qui reste, pour inscrire l'apartheid dans l'Histoire (transformer les témoignages oraux en témoignages historiques).

D'autre part, les membres de la Commission interviennent également dans le film en tant qu'individus témoignant de leur vécu dans leur travail, au jour le jour. Ils expliquent comment, à force d'entendre des horreurs, ils en viennent à perdre le sommeil (« on ne dort plus, on y pense, on ressasse »), à ne plus se faire une idée claire de ce qui est normal et ce qui ne l'est pas (« les meurtres, les blessures, la castration, c'est normal, et puis on tombe sur des yeux arrachés, ... ») ; pire, ils finissent pas se laisser prendre par les histoires racontées (« plus c'est horrible, plus c'est intéressant »). Tous disent combien cette expérience les a changés. La Commission fonctionne comme un *eye-opener* sur la vie et les humains.

Tout en ayant conscience de l'importance de leur mission, certains membres de la Commission en pointent les limites : « les notes, les statistiques, ce n'est pas assez, c'est sec, il faudrait rendre l'atmosphère, l'émotion qui va avec, toute la dimension humaine », et il ajoute « mais malheureusement, on ne peut pas ». Le film est précisément là pour nous faire accéder à cette dimension. Le grand privilège du film par rapport au témoignage écrit est de nous donner à voir les corps et de nous faire entendre les voix de ceux qui témoignent. Cette force communicationnelle du film éclate dans l'espace des victimes : une voix sourde, une élocution hésitante, hachée, l'impossibilité de continuer à parler, les larmes, parfois les convulsions, les silences, en disent plus que les paroles et sont les signes du drame qui se joue à l'intérieur des sujets filmés lorsqu'ils décrivent en détail les drames vécus. Avec ce type de témoignage, on est dans l'intime. Témoigner, pour les victimes, est assurément quelque chose de très difficile (« je ne pensais pas que j'y arriverais »). C'est aussi quelque chose de nécessaire, une sorte de thérapie qui peut aider à « faire sortir la douleur » : « *revealing is*

healing » voit-on écrit sur des dossiers. « Nous ne sommes pas heureux mais nous sommes soulagés », dit une victime. Les rituels collectifs comme celui que l'on a vu en ouverture, jusqu'à la séquence finale qui nous fait participer à une véritable scène d'exorcisme et de transe collective sur les lieux d'un massacre d'enfants, sont le versant collectif de cette thérapie. Ils affirment la solidarité du groupe, soudent la communauté et permettent aux individus de se reconstruire. Le son (le chant, les incantations) joue dans ces séquences un rôle essentiel, mais ce sont aussi les corps qui parlent, y compris le corps de celui qui filme dont on sent la présence à travers les mouvements de caméra. Jamais l'expression de Christian Lallier pour désigner un travail à la caméra dans laquelle le cameraman s'engage de tout son corps, « filmer avec le ventre », n'aura été mieux adaptée²⁷. C'est bien le cas de dire, avec Renaud Dulong, que « le corps du témoin est un morceau de l'événement »²⁸. Le film mobilise cette présence pour en faire un formidable opérateur de *mise en phases*²⁹ : nous ne pouvons faire autrement que de vibrer en empathie avec les victimes, des victimes qui se sentent flouées : l'amnistie leur apparaît comme un déni de justice qui les prive de toute possibilité de faire vraiment leur deuil en ne sanctionnant pas les bourreaux.

L'amnistie sape le fonctionnement de l'espace des accusés : alors que l'on devrait être dans le régime de l'aveu judiciaire, les accusés se sentent peu engagés par leur témoignage. Les corps manifestent la légèreté avec laquelle ils prennent la situation. On affiche sa décontraction, on plaisante, on rit entre soi, on se congratule ; on prête serment d'un vague signe de la main sans répéter la formule que la Commission a demandé de dire : « je jure de dire la vérité, ... ». Un membre des commandos de la mort compare, presque en se marrant, la machine à électrochocs utilisée pour la torture, aux anciens combinés téléphoniques : pour avoir les informations, on tourne la manivelle ... On déploie tout une rhétorique pour se dédouaner. L'intervention de De Klerk est un chef d'œuvre du genre : les yeux dans les yeux, il affirme qu'il n'était pas au courant et qu'il est aussi scandalisé que les membres de la Commission par les crimes commis par des « moutons noirs » (*maverick*) ; mais filmés en gros plan, son visage de donneur de leçon, son regard moqueur, presque insultant envers ceux qui l'interrogent, les mouvements de ses mains qui trahissent une nervosité mal maîtrisée, témoignent contre lui et discréditent ses paroles. L'effet de déphasage³⁰ est d'autant plus fort que, souvent, on voit l'espace des accusés du point de vue des victimes ; non seulement, on

²⁷ Christian Lallier *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, EAC, 2009, p. 49.

²⁸ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. éd.cit.*, p.192.

²⁹ Sur cette notion, cf. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p.37-46.

³⁰ Roger Odin, *De la fiction, éd. cit.*, p. 118-119.

est dans le *voir avec*, mais, on entend les victimes commenter ce que font les accusés : « Regarde celui-là avec les lunettes, comme il est calme ; celui qui a enlevé sa veste a tué mon mari ; ils nous observent, et ils rigolent nous ne leur pardonnerons jamais ». Pour le spectateur, la dissymétrie entre les deux espaces est nette. Entre le témoignage des victimes et celui des accusés, il y a un fossé irréductible que le film permet précisément de visualiser : celui qui sépare l'authenticité de l'hypocrisie et du cynisme.

Enfin, le film nous propose encore un autre regard sur la Commission, celui de ceux que j'appellerai les « grands témoins », les seuls à être identifiés par un sous-titre qui nous donne leur nom et au nom de quoi ils interviennent ; c'est le cas de Thloki Mofokeng (coordinateur des groupes Khulumani) que l'on a vu dans l'analyse de la séquence d'ouverture. En dehors d'un demandeur d'amnistie qui appartenait aux escadrons de la mort (Derik Rausel) et d'un autre coordinateur des groupes Khulumani (Rudi Mphela), ils sont membres de la Commission : un responsable du service informatique (Themba Kubheka), un historien (Russel Ally) et deux juristes (Paul Van Zyl, Yasmin Sooka). La façon dont ils sont filmés nous oblige à les regarder autrement que les autres témoignages : même si leurs interventions sont souvent sensibles, elles ne jouent jamais sur l'émotion ; primauté est donnée à la démonstration et à son contenu ; les choses sont dites avec clarté et avec un côté, parfois, presque didactique. Marques d'énonciation fortes, des images noires séparent de temps à autre les parties du discours, soulignant l'intervention de l'énonciateur dans sa structuration. Tout est fait pour que ces déclarations s'adressent à notre entendement ; c'est un moment de prise de recul, un moment d'analyse. Soulignons toutefois que ce moment ne prend toute sa force que parce qu'il est précédé et/ou suivi de moments d'intense émotion qui nous donnent le désir de comprendre comment les choses ont pu en arriver là.

Les interventions portent sur la position de la Commission (il faut veiller à ce qu'elle soit du côté des victimes), sur la question de l'amnistie donnée en échange de l'expression de la vérité (le sentiment est que l'on n'a entendu qu'une partie de cette vérité), sur les modalités de catégorisation des délits (assassinat, harcèlement, torture, enlèvement, disparition), sur leur répartition temporelle (un schéma montre un pic au moment de l'état d'urgence), sur la position de la communauté internationale qui a soutenu le régime au temps de la guerre froide, plus généralement, sur les responsabilités pour les crimes commis : ont-ils vraiment été le fait de « moutons noirs » comme l'a affirmé De Klerk ou de personnes en mission commandée ? L'intervention du membre des escadrons de la mort (Derik Rausel) ne laisse guère de doute sur la réponse à cette question. D'emblée le cadre est posé : une photo au mur filmée en gros plan montre un groupe fortement armé dans un décor de forêt ; suit un plan sur

une série impressionnante de couteaux d'attaque étalés sur une table ; puis la caméra panoramique jusqu'à un homme (petite moustache, cheveux courts, chemise kaki au col largement ouvert) qui parle dans une sorte de hangar militaire: « Il y avait ceux qui vivaient bien grâce à l'apartheid pendant que nous étions là dehors à opérer dans des conditions difficiles pour maintenir les politiciens au pouvoir et le système. Et ces gens-là nous tournent le dos maintenant ; ils disent qu'ils ne savaient pas, mais comment tous ces hommes pouvaient-ils agir sans avoir de compte à rendre à leur supérieurs ? d'où venaient les fonds ? Les escadrons de la mort étaient responsables devant le QG des services spéciaux ; cela n'intéressait-il pas le pouvoir ? pourquoi avons-nous été récompensés ? ». Tout est fait pour donner tout son poids à cette déclaration et la rendre crédible pour le spectateur. L'homme est filmé en contre plongée, un cadrage valorisant, et sa défense n'est pas sans argument : « je suis né ici ; je ne comprends pas les européens et leurs manières de vivre ; je n'ai jamais eu l'opportunité d'aller dans un autre pays » ; « on dit que notre façon d'opérer était illégale, mais il n'y a jamais eu de déclaration des droits de l'homme dans ce pays, nous n'avons jamais été éduqués sur ce sujet ; c'est étranger à notre façon de penser » ; « voici l'emblème des escadrons de la mort qui m'a été remis pour bons et loyaux services ». D'une façon générale d'ailleurs, le film n'accable pas les exécutants soulignant le poids des structures sociales, éducatives et religieuses : « on a été élevé dans l'apartheid, on nous a appris qu'il était approuvé par Dieu à travers l'Eglise, ... on nous a appris que les Noirs étaient inférieurs, ... », dit la déclaration préliminaire d'un responsable des Forces spéciales. Toutefois, le film montre également qu'aucun ne manifeste vraiment de regret.

Aux termes de ce parcours, le bilan de la Commission apparaît comme, au mieux, mitigé en termes de réconciliation et de justice. Face à ce constat, on comprend que plusieurs des grands témoins, manifestent une forte désillusion et reconnaissent être assez amers quand ils font retour sur leur participation. L'intervention de la juriste Yasmin Sooka, est la plus ferme de ce point de vue et il n'est pas anodin que ce soit la dernière du film (celle sur laquelle on veut que le spectateur reste) et qu'elle soit portée par une conviction communicative qui emporte l'adhésion : « les criminels s'en tirent à bon compte » ; « la générosité des victimes n'est pas partagée » ; « j'en suis venue à me dire qu'il aurait fallu une guerre pour que les gens puissent mesurer le prix payé pour la liberté » ; « je ne crois pas qu'il y ait un véritable engagement de la part des blancs à faire fonctionner la démocratie » ; long silence.

Ainsi considéré, le film est la fois une réflexion sur la notion de témoignage – il montre que le statut, la forme, la fonction, du témoignage changent suivant l'espace de communication dans

lequel il intervient, et qu'on ne saurait mettre tous les témoignages sur le même plan : il est des témoignages trompeurs – et une analyse qui, sans remettre en cause le rôle historique qu'elle a joué, nous invite à dépasser les positions convenues sur la Commission et à aller voir ce qu'il y a sous le consensus général. Témoignage sur des témoignages, *La Commission de la Vérité* est un vrai film politique.

Conclusion

J'ai proposé quelques outils, autour de la notion de témoignage, pouvant permettre d'interroger les films des Ateliers Varan et de mieux comprendre comment ils fonctionnent, mais je n'ai analysé qu'un nombre limité de ces productions (il y en a plus d'un millier). Il faudrait maintenant mettre ces outils à l'épreuve de l'ensemble de ce corpus. L'enjeu en vaudrait la peine. Une chose est certaine, Varan cette opération « unique au monde » (pour reprendre le titre de l'article de Pierre Baudry que j'ai beaucoup cité) apparue dans les années 80 et qui se poursuit aujourd'hui, appartient à *l'ère du témoin*³¹. En ces temps troublés, le monde réclame de plus en plus de témoignages, et il y a de plus en plus de témoins qui témoignent par le film, notamment grâce au téléphone portable. Il ne faut pas négliger l'importance de cette démocratisation : elle a montré son intérêt dans bien des situations, en Iran, en Tunisie, en Syrie, en Turquie, ... Des sites réunissent ces témoignages (par exemple, *Crowd voices*³²) contribuant à les relayer, à les faire entendre, à les diffuser, à les archiver. Toutefois, avec ces témoignages filmés, on est dans le tract, dans le cinéma d'action direct, dans le cinéma *performatif* : leur objectif est d'agir au présent. Si maintenant on se place dans une perspective plus large, il est alors essentiel de former les témoins. C'est là qu'interviennent les Ateliers Varan : il s'agit de former des témoins de qualité capables de produire des témoignages qui restent, des témoignages qui aient une forme telle qu'ils puissent intéresser un public dans le futur. Ainsi travaillé, le témoignage filmé prend une dimension *monumentaire*³³ : il s'adresse à qui voudra bien le recevoir ; il a potentiellement une portée universelle.

³¹ Pour reprendre le titre d'un livre d'Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, 2002.

³² Esra'a El Shafei, « *Crowdvoice*, Images et voix des protestations dans le monde », in L. Allard, L. Creton, R. Odin dir., *Téléphone portable et création*, Paris, A. Colin, 2014, p. 81-83.

³³ Renaud Dulong, « Le témoignage historique : document ou monument ? », *Hypothèses* 1/2000 (3), p. 115-119
URL : www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-115.htm.

