

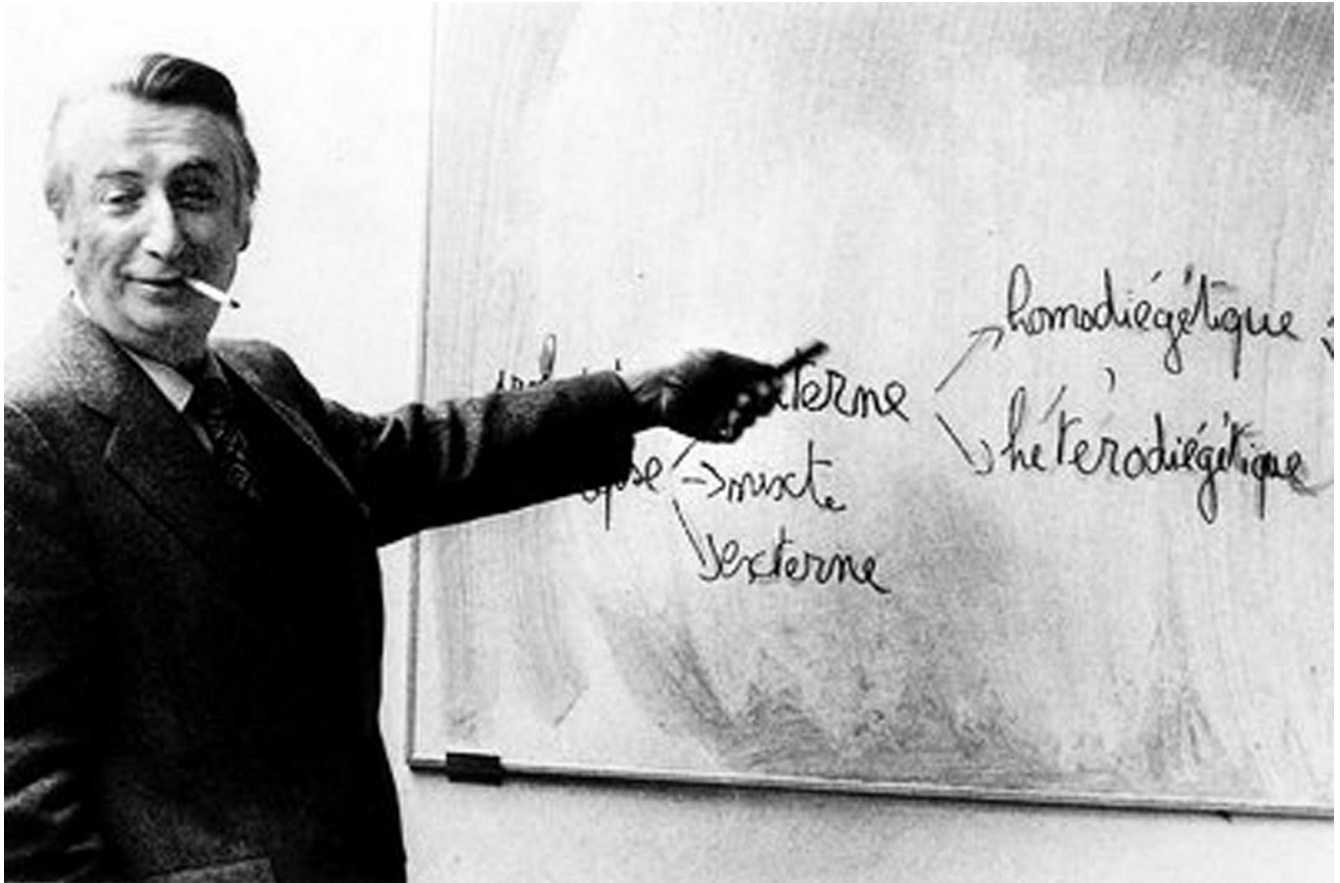
## Barthes praxéologue du cinéma-vérité

Tout comme Roland Barthes a influencé les théories du cinéma. Il s'agit de « La Lutte », film québécois de Michel Brault, Claude Jutra, Marcel Carrière, Claude Fournier, réalisé en 1961, au tournage duquel il a participé et dont il a inspiré et influencé la conception. Moins connu que « Le Sport et les hommes » réalisé avec les commentaires de Barthes par Hubert Aquin, la même année, « La Lutte » marque pourtant mieux l'influence barthesienne sur le nouveau cinéma-vérité. Pour Aquin, Barthes n'avait pu écrire qu'un commentaire, et il s'était vu contraint à un jeu d'équilibriste entre sa volonté de mytho-analyser le sport et la nouvelle opacité de la médiatisation du sport ; pour « La Lutte » l'ensemble du dispositif filmique, contenu et forme, sont sous influence barthésienne, et pour comble, il ne contient aucun commentaire. Habité de propositions formelles et de réévaluations idéologiques, il devra rester comme la contribution de Barthes en acte au Cinéma-direct.

Jusqu'à présent, « La Lutte » était seulement considéré comme un manifeste du nouveau cinéma documentaire qui se forme alors sous les noms de Cinéma-direct (version québécoise) et Cinéma-vérité (version française) .

L'article « Le Monde où l'on catche », en particulier, sert dans un premier temps à définir le catch comme phénomène social ; les problématiques du « Degré zéro de l'écriture », dans un second temps, servent à innover au niveau non pas du langage cinématographique, c'est-à-dire d'une systémique que refusait Barthes, mais d'un dépassement de la représentation. Ainsi, à côté des réflexions barthésiennes sur le mythe, se retrouvent l'idée d'un style conscientisateur fait de déconstruction-fragmentation de la communication comme de l'individu, de distanciation brechtienne et de réévaluation de la culture populaire.





## 1. Intentionnalités : les théories en présence

### 1.1 Le « vérisme » militant des cinéastes québécois

En réaction à l'ONF qui leur demandait de produire des films au style classique en faveur d'un Canada britannique, les Québécois vont chercher de nouvelles formes audiovisuelles pour faire valoir leur identité spécifique : le cinéma-direct et son ambition de montrer ce qu'est le peuple québécois sera l'une de ces formes.

En France, en 1961, Edgar Morin et Jean Rouch viennent de mettre en valeur la technique de la caméra-micro ses interviews au son synchrone. Brault, est le cameraman du film. Il avait déjà de son côté dans « Les Raquetteurs » (1958) fait de la « caméra participative », c'est-à-dire objectivement mêlée aux événements. Libérer la parole est une étape pour le sociologue Edgar Morin qui distingue déjà deux cas possibles : « soit montrer le réel (direct) et la vérité, soit poser la question du réel et de la vérité. » Ces deux pôles : le réel et la vérité, sont au cœur de la démarche des Québécois quand ils imaginent « La Lutte ».

Une alliance objective entre Barthes et les cinéastes Québécois était possible autour

de la nécessité de renouveler les formes de la critique sociale, et justifie la participation de Barthes au film. Cependant, les divergences étaient aussi clairement visibles.

On sait que, sur une idée de Fournier, Brault, Jutra et les autres voulaient faire un film de cinéastes canadien-français tout en dénonçant la fausseté du catch, le mensonge qu'il représente pour le public québécois, fanatique de ce sport. Dans le contexte canadien, pour la mouvance indépendantiste québécoise de l'époque, il s'agissait de dévoiler une sous-culture mensongère mise en scène par les autorités coloniales britanniques. En ce sens, ils s'inscrivaient aussi dans la démarche anti-colonialiste théorisée par Frantz Fanon quelques années auparavant<sup>1</sup>. Fanon dénonce l'acculturation et la déculturation du peuple colonisé, l'abrutissement du peuple par une fausse culture imposée par les colons, comme Zola dénonçait la déchéance de la classe ouvrière livrée à l'alcoolisme par le patronat.

S'érigeant en donneurs de leçons au peuple, intellectuels et peu familiers avec le catch, ils voulaient montrer le soleil de la vérité aux spectateurs ligotés dans la caverne de Platon devant leur écran aux ombres mensongères. Cette démarche présentait deux aspects qui seront contestés et bouleversés par l'entrée en jeu de Barthes : la position hautaine d'intellectuels méprisant la culture prolétarienne, d'abord, puis l'idée de faire du « vrai » l'enjeu social essentiel. La vérité dévoilée, le peuple cesserait d'y croire et d'y participer-collaborer.

Ce projet « vériste » devait étrangement prendre la forme d'un film militant utilisant des ralentis et d'autres effets musicaux visant à ridiculiser le catch. Plus un film militant que du cinéma-direct à la manière de Rouch, il y avait donc une contraction dans leurs intentions formelles : pourquoi capter le réel en direct pour ensuite le manipuler au montage si ce n'est pour lui faire dire ce qu'on veut lui faire dire, idéologiser le réel en prétextant le « naturaliser », c'est-à-dire exactement ce que Barthes demande à la critique sociale de l'époque de ne pas faire, comme nous allons le voir.

## 1.2 Positions de Barthes

---

<sup>1</sup> Peau noire, masque blanc, seuil, 1952



Barthes qui prépare alors le commentaire du film « Du Sport et des hommes » d'Aquin fait une proposition qui va dans le sens d'une rhétorique de l'image qu'il mettra mettre par écrit plus tard<sup>2</sup>. Deux idées fortes de Barthes sont déjà là qui vont agir sur « La Lutte »: premièrement, la culture prolétarienne est une culture de la jouissance mais détournée par une pratique aliénante (cénesthésie), dans son article il solutionnait provisoirement le problème en séparant le catch spectaculaire du catch amateur ; deuxièmement, voir un au-delà du signe et de la communication dans l'image (jouissance visuelle, esthétique) ; une liberté intrinsèque qui échapperait au contrôle de l'auteur et à toutes les intentionnalités revendiquées, un dépassement de la représentation. Ces idées, déjà à l'œuvre dans ses analyses littéraires du « Degré zéro de l'écriture », affleurent dès avant son périple québécois, en 1960, au niveau visuel cette fois, dans des articles de la revue Internationale de Filmologie où il pose « Le problème de la signification au cinéma » et de ses « Unités traumatiques ». Plus tard, en 1963, probablement nourri de son expérience sur ces deux films québécois, il y reviendra dans les « Cahiers du Cinéma » en parlant de « sens suspendu » de l'image cinématographique et d'un « sens obtus » à côté du niveau informationnel (communication) et du niveau symbolique (la signification intentionnelle).

A côté de la jouissance déjà vue, viennent les problèmes de la culture prolétarienne et du Vrai.

Les cinéastes se font les tenants de la culture pour tous, celle qu'il fallait voler dans les librairies disait Godard à l'époque ; la position de Barthes est autre. Dans les mythologies, il dénonce l'embourgeoisement invisible car naturalisé de la vie quotidienne.

---

<sup>2</sup> Communication, pp.40-51, vol 4, 1964

Sans dire son nom, la culture bourgeoise est érigée en modèle aux dépens de toutes autres. Au nom de quelle culture les cinéastes voudraient-ils se moquer du catch ? Dans « Le Monde... » Barthes rétorque, par avance, aux cinéastes qu'il ne s'agit pas d'une fausse culture, mais d'un jeu provoquant un réel plaisir, celui de devenir maître du Bien et du Mal, celui de donner un sens à sa vie face à la fatalité à la fois sociétale (la condition prolétarienne) et existentielle (la condition humaine). Un exorcisme des frustrations occasionnées par la société moderne, certes, mais un exorcisme au potentiel révolutionnaire nié ou mis sous contrôle. Car en effet, le catch est, dans la société moderne, érigé en spectacle, un spectacle qui en soi ne serait ni bon ni mauvais s'il n'émanait des dominants. C'est à cette étape de l'analyse que le dépassement dialectique de Barthes s'opère, car une troisième étape existe : les prolétaires-spectateurs de ce spectacle, d'une certaine manière, se le réapproprient spontanément. Il faut donc se servir à la fois de cette jouissance réelle et de la réappropriation spontanée qui en découle pour lutter contre l'oppression culturelle bourgeoise. Après coup, dans la préface des *Mythologies* de 1970, Barthes précise clairement : « sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte en détail de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle. (...) Pas de dénonciations sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une sémioclastie ». Guy Debord synthétisera cela en une formule : « Il ne faut pas organiser le spectacle de la contestation mais la contestation du spectacle<sup>3</sup> ».



**Roland Barthes' Last Lectures.**

Collège de France, 1976-1980. A Workshop.

Led by Philippe Roger (UVA, NYU, EHESS)  
and Adrienne Ghalay (NYU).

Information and readings downloadable  
through 'Barthes Workshop', COLLAB.

Wednesday, October 2nd at 4:30 pm  
English Department Faculty Lounge, Bryan Hall

Sponsored by the Institute of Humanities and Global Cultures and the Theory Group

Enfin, la dernière pierre d'achoppement, corollaire à celle de la « fausse culture », est celle de la vérité. Dénoncer l'abrutissement du peuple par le catch comme sous-culture sous prétexte de sa fausseté, de son « trucage » revenait à entrer dans l'idéalisme d'une recherche du vrai absolu.

3 La Société du spectacle, 1967.

Encore une fois, Barthes répondait déjà dans « Le Monde où l'on catche » en écrivant que si le catch ressemblait à la boxe (supposée être une vraie compétition), cela ne serait plus le catch. Ce n'est pas parce qu'il est basé sur le faux que le catch doit être critiqué. Car, comme le théâtre, le catch est au-delà du vrai et du faux, c'est une scénographie où tout est mimé, symbolisé, métaphorisé. Il ne s'agit pas de détruire la domination au nom d'une vérité absolue, cela reviendrait à substituer un système à un autre alors qu'il s'agit de libération. Il s'agit moins de savoir qui détient la « vraie Vérité » que de déterminer qui a le loisir de produire, créer des possibles et du devenir. En ce sens, avant d'avoir été spectacularisé par la culture dominante, le catch est un jeu ; et le ludique contient une force subversive, créative et libératoire qu'il ne s'agirait pas de réprimer. Il faut donc faire la part des choses, créer des « instruments d'analyse fine », en démontant le jeu-spectacle sans le condamner vainement en bloc.

Les cinéastes adoptèrent les analyses de Barthes et l'invitèrent au tournage. Brault témoigne des remises en question : « Avec Roland Barthes (...) nous avons appris à nous dépouiller de nos préjugés »<sup>4</sup>. Ce fut aussi une prise de conscience de facto comme en témoigne Fournier, seul fan sincère de catch, quand il dit « je pense qu'ils (l'équipe) ont un choc parce qu'il n'était pas possible d'aller à la lutte sans (...) penser que c'était le plus beau sujet de film »<sup>5</sup>. Plus qu'un alibi intellectuel comme le suggère Zéau, les idées de Barthes irradiant le film et se dépassent elles-mêmes en se confrontant à l'image bien que subsistent des intentions premières des cinéastes, comme nous allons le voir.

2- Scène introductive et entraînement collectif : le mythe barthésien

2-1 Scénarisation, instance narrative et exorcisme

2-2 Un nouveau dispositif en échos à la « Mort de l'auteur »

2-3 Mort du narrateur, déconnexions sonores et multilinguisme

2-4 Fragments, cinéma du vivant, dissolution du sujet

---

<sup>4</sup> Zéau, Caroline, L'ONF et le cinéma canadien, Peter Lang, p.298

<sup>5</sup> Lafrance, André, Cinéma d'Ici, 1973

2- 5 Dévoilement du dispositif, caméra participative et Brecht :

3 - Symbiose idéologique



### 3-1 Aliénation, enfant et ordre spectaculaire

Le point de vue est assumé en devenant métadiégétique : les cinéastes interviennent dans la diégèse de l'action tout en restant monteurs et montreurs du film extérieurs ; ils sont à la fois dans l'action et hors de l'action. Alors que les voix-over, extra-diégétiques, tout comme le montage du documentaire classique sont anonymes et représentent, par extension, la parole « savante », en tout cas légitimée de l'instance communicante officielle (le discours officiel), le dispositif de « La Lutte » identifie des « montrants », des « montrés » et des « récepteurs » et tente de les placer sur un pied d'égalité. On reconnaît ce que, plus tard, dans la « Chambre Claire », Barthes nommera « operator », « spectator » et « spectrum ».

A travers l'enfant, il s'agit du constat d'un état d'aliénation sociale, dans le sens d'auto-asservissement (aliénation que Fanon voyait seulement dans les classes dirigeantes autochtones et collaboratrices des pays colonisés). Les enfants sont ceux qui pourront constater et dépasser l'aliénation des adultes.

### 3-2 Conscientisation, fictionnalisation et contre-culture prolétarienne

La conscientisation, Barthes l'évoquait déjà avec Brecht « le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique ». On la retrouve dans les théories anti-racistes de

William Du Bois (*The Soul of Black*, 1909), et anti-colonialistes de Frantz Fanon (*Peau noire, masque blanc*, 1952), dont voici une définition dans laquelle il suffit de changer Noir par prolétaire et lactification-blanchir par aliénation : « En tant que psychanalyste, je dois aider mon client à *conscienciser* son inconscient, à ne plus tenter une lactification hallucinatoire, mais bien à agir dans le sens d'un changement des structures sociales. Autrement dit, le Noir ne doit plus se trouver placé devant ce dilemme : se blanchir ou disparaître, mais il doit pouvoir prendre conscience d'une possibilité d'exister ; autrement dit encore, si la société lui fait des difficultés à cause de sa couleur, si je constate dans ses rêves l'expression d'un désir inconscient de changer de couleur, mon but ne sera pas de l'en dissuader en lui conseillant de « garder ses distances » ; mon but, au contraire, sera, une fois les mobiles éclairés, de le mettre en mesure de *choisir* l'action (ou la passivité) à l'égard de la véritable source conflictuelle – c'est-à-dire à l'égard des structures sociales. »

L'opposition de Barthes à l'approche uniquement critique et vue de l'extérieure des cinéastes suggérait aussi de, selon les termes de Fanon, mettre le public « en mesure de *choisir* l'action (ou la passivité) à l'égard de la véritable source conflictuelle – c'est-à-dire à l'égard des structures sociales. » Son analyse des spectateurs de catch était une reconnaissance de l'existence positive et créatrice du peuple par sa capacité à fictionnaliser subversivement et non pas à se cantonner à une masse simplement servile et opprimée à qui des militants cinéastes devraient dévoiler la réalité.

Deleuze analysant le cinéma-vérité<sup>6</sup> explique que la culture populaire n'existe pas dans le réel qui est dominé par la culture des dirigeants et celle (sous-culture) qu'ils imposent au peuple (y compris la sous-culture dégradée dont parlait Fanon). Ce qui existe c'est un imaginaire subversif. « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un

---

6 L'Image-temps, p.192-203



monstre. » « Ce qu'il faut saisir, ce n'est pas l'identité... c'est le devenir du personnage réel quand il se met à fictionner ». Nous sommes bien dans la fiction assumée dont parle Barthes. Deleuze et Barthes s'accordent ici pour reconnaître le potentiel subversif de la contre-culture populaire-prolétaire.

Ainsi, « La Lutte » n'est une reconstitution d'une vérité dominante, mais la façon dont le peuple se réapproprie le spectacle entraînant en cela la formation d'une conscience politique autre que celle dans laquelle le spectacle voudrait l'enfermer. A la manière de Gramsci<sup>7</sup>, et son concept de « société civile » contre la simple opposition politique des intellectuels déplorant l'abrutissement du peuple, le film souligne la présence du peuple, l'obligation de sa présence sans laquelle le spectacle organisé par les dominants n'existerait pas et ne fonctionnerait pas. Ce faisant, le spectacle prend aussi le risque, paradoxal, de conscientiser le peuple. Il joue avec le feu qui le menace, mais c'est aussi sa manière, efficace, de s'effacer aux yeux des spectateurs. Ainsi, le film ne montre pas le public comme réactif aux aléas du spectacle mais comme moteur du spectacle. Réelle aliénation, comme nous l'avons décrite, le dévoilement de ce pouvoir par le film n'en est pas moins une première prise de conscience du potentiel d'exister selon le terme de Fanon. La seconde prise de conscience, fait écho au concept de « l'intellectuel organique » formulé aussi par Gramsci - et à la phrase de Barthes « C'est donc le corps du catcheur qui est la première clef du combat. » et à la formule deleuzienne de « fonction fabulatrice des pauvres : plus qu'une culture, il s'agit d'une praxis. Les enfants et les adultes du public fictionnent, exorcisent leur lutte dans le corps des catcheurs, et conçoivent une philosophie de l'action dans le geste, dans l'être ensemble, ils existent. En ce sens, l'emphase et la sympathie de la caméra avec le public sont un manifeste politique de l'existence du peuple québécois, non pas comme une entité figée par une identité, mais comme un devenir qui se manifeste encore en marge du spectacle organisé par les instances officielles.

Le multilinguisme du film, déjà commenté, va dans ce sens. La première

---

7 Antonio Gramsci, Textes (1917-1934)

séquence utilise des voix en italien, français québécois et anglais. Il s'agit de faire document sur l'événement tout en refusant une langue dominante et narratrice comme celle qu'une voix-over aurait pu incarner. C'est un peuple sans voix qui s'exprime fragmentairement à travers le vrai symbole de la lutte qu'est le mensonge spectaculaire du catch.



Barthes praxeologist of cinéma-vérité

Roland Barthes has influenced theories of cinema. This is "La Lutte (Wrestling)" Quebec film by Michel Brault, Claude Jutra, Marcel Carrière, Claude Fournier, conducted in 1961, the shooting of which he participated and he has inspired and influenced the style. Less known than "Sport and men" made with the comments of Barthes by Hubert Aquin, the same year, "La Lutte" is yet the best brand Barthes influence on the new cinema vérité. For Aquin, Barthes was able to write a comment, and he had been forced to play a balancing act between its desire for mytho-analyze the sport and the new opacity of the media coverage of sport; for "La lutte" all filmic device, content and form are as Barthes influence, and...it has no comments. Inhabited formal proposals and ideological revaluation, it will remain as the contribution of Barthes in action at the Cinema-Direct.

So far, "La lutte" was only considered as a manifesto of the new documentary film which then form the names of Cinema-Direct (Quebec version) and Cinema verite (French version). The article "The world where we wrestle", in particular, is used initially to define wrestling as a social phenomenon; the problems of "zero degree of writing", in a second time, serve to innovate not the film language level, but exceeding the representation. Thus, alongside barthesians reflections on myth, are found the idea of a conscientisateur style made with deconstruction-fragmentation of the communication as well pf the individual, brechtian distancing and reassessment of popular culture.

## 1. intentionalities: Competing Theories

### 1.1 "verismo" activist of Quebec filmmakers

In response to the ONF which asked to produce films in the classical style in favor of a British Canada, Quebecois will seek new audiovisual forms to assert their specific identity: the direct-cinema and its ambition to show what is the people of Quebec will be one of these.

In France, in 1961, Edgar Morin and Jean Rouch come to create the technique of micro-camera interviews with synchronous sound.

Brault is the cameraman of the film. He already had his part in "The Raquetteurs" (1958) because of the "participatory camera", (camera involved in the events). Free speech is a step for the sociologist Edgar Morin who distinguish already two possible cases: "to show the real (direct) and truth, or asking the question of reality and truth." These two poles: reality and truth are at the heart of Quebecois approach when they think to film " La Lutte ".

An objective alliance between Barthes and Quebec filmmakers around the possible need for new forms of social criticism justify the participation of Barthes to the film. However, the differences were also clearly visible.

We know that, from an idea by Fournier, Brault, Jutra and others wanted to make a film of French-Canadian filmmakers denouncing the falsity of the catch, the lie that it represents for the Quebec public fanatic of this sport. In the Canadian context, for the Quebec independence movement of the time, it was to unveil a false subculture staged by the British colonial authorities. In this sense, they also formed part of the anti-colonialist approach theorized by Frantz Fanon before.1 few years ago. Fanon denounced acculturation and loss of cultural identity of the colonized people, brutalization of the people by false culture imposed by the colonialists, like Zola denounced the misery of the working class brouth to alcoholism by employers.

Ready to give lessons to the people, intellectuals and unfamiliar with wrestling, they wanted to show the sun of truth to viewers tied in Plato's cave to their screens in front of false shadows. This presents two aspects that will be criticized by Barthes : the haughty position of intellectuals contemptuous proletarian culture, first, and then the idea of the "real" as the essentially social issue (The revealed truth, the people cease to believe in and participate, collaborate?).

The project of "verismo" was planned to take the form of a militant film using slow motion and other musical effects to mock wrestling. It was more a movie militant than a cinema-direct in the way of Rouch, there was thus a contraction in their formal intentions: Why capture direct real and then manipulate the montage if not to make him say what we want to make it say, ideologize reality by claiming to "naturalized" it, that is exactly what Barthes calls on the social critique of the time not to do, as we shall see.

### 1.2 Positions Barthes

Barthes, who prepared the commentary of the movie "Sport and men" for Aquin made a proposal that is in line with the rhetoric of the image it will put in writing



later.<sup>2</sup> Two strong ideas of Barthes are already there that will act on "La lutte": first, the proletarian culture is a culture of enjoyment but diverted by an alienating practice (cenesthesia), in his article he solved temporarily the problem by separating the "spectacular" wrestling from amateur wrestling; secondly, we need to seek beyond the sign and communication in the picture (visual enjoyment, aesthetics); intrinsic freedom beyond the control of the author and all claimed intentionalities, exceeding the representation. These ideas, already at work in his literary analyzes of the "degree zero of writing" flush even before his Quebec tour in 1960, visually this time in the articles of the International revue of filmologie where he poses "The problem of meaning in film" and its "traumatic Units". Later, in 1963, probably fueled his experience on these two Quebec films, it will return in the "Cahiers du Cinema" speaking of "suspended meaning" of the cinematic image and a "obtuse meaning" beside the informational level (communication) and the symbolic level (the intentional meaning). Besides the enjoyment already seen come the problems of proletarian culture and the True.

The filmmakers are proponents of "culture for all", the one to be stolen from bookstores said Godard at the time; Barthes's position is different. In "Mythologies", he denounces the invisible embourgeoisement which pretends to be "naturalization" of everyday life. Without saying his name, bourgeois culture was built as a model at the expense of all others. In the name of which culture the filmmakers want to mock wrestling? In "The World ..." Barthes contends, in advance, the wrestling is not a false culture, but a game causing a real pleasure, that of becoming master of Good and Evil, that of giving meaning to life in the face of fate both social (the proletarian condition) and existential (human condition). An exorcize the frustrations caused by modern society, certainly, but an exorcism in the revolutionary potential denied or brought under control. For indeed, wrestling is, in modern society, erected as a show, a spectacle in itself is neither good nor bad except if it came from the dominants. It was at this stage of the analysis that dialectical exceeded Barthes operates as a third step: proletarians-viewers of the show, in a way, can reappropriate spontaneously the show. It must therefore be used both in this real enjoyment and spontaneous appropriation ensuing fight against bourgeois cultural oppression. Afterwards, in the preface of the "Mythologies" of 1970, Barthes makes it clear: "get out of the pious denunciation and give a detailed account of the hoax that transforms the petty-bourgeois culture universal. (...) No denunciations without its detailed analysis instrument, no semiotics that ultimately will assume as a semioclastie ". Guy Debord summarize it in a sentence: "We must not organize the spectacle of opposition but the opposition to the spectacle<sup>3</sup>".

The last point, a corollary to that of the "false culture," is that of truth. Report the "foolishization" of the people by the wrestling as subculture under the pretext of its falsity, its "trick", was tantamount to entering the idealism of a search for the absolute truth. Again, Barthes already responded in "The world where we wrestles" by writing that if the catch was the same as boxing (assumed to be a real competition), it would not be wrestling. This is not because it is based on the false that wrestling should be criticized. For as the theater, wrestling is beyond true and false, it is a set design where everything is mimed, symbolized metaphorized. This is not to destroy the domination in the name of absolute truth, this would substitute one system to another when it comes to release. It is less of who holds the "real truth" that determine who has the opportunity to produce, create possible and becoming. In this sense, before being spectacularized by the dominant culture, wrestling is a game; and contains a subversive fun, creative and liberating force that would not be to repress. So we have to separate things, create "fine analysis instruments" by removing the game-show without condemning it in block and in vain.



2. Filmmakers adopted Barthes analyzes and invited him for the shooting. Brault testifies of questioning: "With Roland Barthes (...) we have learned to strip us of our prejudices." 4 It was also a de facto awareness as evidenced Fournier, only true wrestling fan, when he says "I think they (the team) have a shock because it was not possible to go to the fight without (...) think that this was the best movie about." 5 More than an intellectual alibi as Zéau suggests, the ideas of Barthes irradiate the movie and beyond themselves by confronting the image that remain of the original intentions of the filmmakers, as we shall see.

2- introductory scene and collective training: the Barthesian myth

2-1 Screenwriting, narrative instance and exorcism

2-2 A new device echoes to the "death of the author"

2-3 Death of the narrator, sound disconnections and Multilingualism

2-4 Fragments, direct-cinema, dissolution of the subject

2- 5 Unveiling the device, participatory camera and Brecht.

3 - ideological symbiosis

3-1 Alienation, child and spectacular order

The point of view is unveiled by becoming metadiegetic: the filmmakers involved in the diegesis of the action while remaining editors and showers from outside the film; they are both in the action and out of the action. While the voice-over, extra-diegetic, like in the classic documentary editing are anonymous and are, by extension, the "wise" speech, anyway legitimized the official communicating instance (official discourse), the device of "La lutte" identifies "montrants", the "montrés" and "receivers" and tries to put them on an equal situation. It is recognized that later in the "Chambre Claire," Barthes appoint "operator", "spectator" and "spectrum".

Through the child, it is the finding of a state of social alienation, in the sense of self-impeachment (alienation that Fanon saw only in indigenous ruling classes and collaborators of the colonized countries). Children are those who can see and overcome the alienation of adults.

3-2 Awareness, fictionalization and proletarian counter-culture

Awareness (consentization), Barthes already spoke with Brecht "the theater must stop being magic to become critical. " It is also found in anti-racist theories of William Du Bois (The Soul of Black, 1909), and anti-colonialist Frantz Fanon (Black Skin, White Mask, 1952), here is a definition that just change Black by proletarian and lactification-laundering by alienation "As a psychoanalyst, I have to help my client "conscienciser" his unconscious, not to attempt a hallucinatory lactification (white mask) but to act in the direction of a change of social structures. In other words, Black should no longer be placed before the dilemma whiten or disappear, but must be aware of a possibility to exist; ie even if the company makes it difficult because of its color, if I see in his dreams the expression of an unconscious desire to change color, my goal is not to dissuade him advising him to "keep away"; my goal, instead, will once enlightened mobile, put in a position to choose the action (or inaction) in respect of the true source of conflict - that is to say with regard social structures. »

Barthes's opposition to the only approach to critical and external filmmakers also suggested, in the words of Fanon put the public "be able to choose the action (or inaction) in respect of the real source of conflict - that is to say with regard to social structures. "His analysis of wrestling fans was a recognition of the positive and creative life of the people by its ability to fictionalize subversively and not be confined to just a servile mass and oppressed that filmmakers activists should reveal the reality.

Deleuze analyzing the cinema-vérité6 explains that popular culture does not exist in the real which is dominated by the culture of the leaders and the (subculture) they impose on the people (including degraded subculture as Fanon said).

What exists is : a subversive imagination. "What is opposed to fiction, not reality, this is not the truth that always belong to the masters or the colonialists, is the myth-making function of the poor, as it gives to fake the power to become a memory, a legend, a monster. "" What to grasp, is not the identity ... it's the "devenir" (becoming) of a character when he began to fictionalize ". We are in the assumed fiction of Barthes. Deleuze and Barthes agree here to recognize the subversive potential of the counter-culture from the People.

Thus, "La lutte" is not a recreation of a dominant truth, but how the people appropriates the show resulting in the formation of this political consciousness. In the manner of Gramsci<sup>7</sup>, and his concept of "civil society" against mere political opposition intellectuals deploring the brutishness of the people, the film highlights the presence of the people, the obligation of his presence without which the show organized by the dominant does not exist and does not work. In doing so, the show also takes the risk, paradoxically, to improve the sensitivity of the people. He plays with the fire that threatens him, but also his, effectively, to fade in the eyes of the spectators. Thus, the film does not show the public as a reagent to the vagaries of the show but as motor of the show. Real alienation, as we have described, the unveiling of this power by the film is nonetheless a first awareness of the potential of existing in the term Fanon. The second awareness, echoes the concept of "organic intellectual" as formulated by Gramsci - and the sentence of Barthes "This is the body of the wrestler who is the first key to the fight. "And Deleuze's formula of" myth-making function of the poor more than a culture, it is a praxis. Children and adults of the public fictionalize, exorcise their struggle in the body of the wrestlers, and bring out the philosophy of action in the gesture (Sartre), in being together, they exist. In this sense, the emphasis and sympathy of the camera with the public is a political manifesto of the existence of the Quebec people, not as a fixed entity by an identity, but as a becoming that is still apparent in the margins of the show organized by the official institutions.

Multilingualism of the film, already commented, in this direction. The first sequence uses voice in Italian, French and English Quebec. This is to document the event while refusing a dominant language and narrator like a voice-over could embody. This is a people without a voice that speaks in fragments through the true symbol of the struggle that is the spectacular lie of wrestling.