

## Émergence du politique au cinéma

Robert Daudelin

---

Number 158, September 2012

Visages du politique au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67640ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Daudelin, R. (2012). Émergence du politique au cinéma. *24 images*, (158), 25–27.

# Émergence du politique au cinéma

par Robert Daudelin



*L'affaire Dreyfus* de Georges Méliès

À L'ÉTÉ 1899, VRAISEMBLABLEMENT AU MOMENT MÊME OÙ LE PROCÈS EN RÉVISION DU CAPITAINE DREYFUS est en cours à Rennes, Georges Méliès, dans son studio de Montreuil, reconstitue la salle d'audience de Rennes, la case de Dreyfus à l'île du Diable et plusieurs autres lieux du drame qui divise la France. Pour de nombreux historiens, *L'affaire Dreyfus* (11 scènes de 20 mètres chacune) constitue le premier film politique de l'histoire du cinéma ; qui plus est, il s'agit d'un film militant : Méliès était dreyfusard et voulait sensibiliser ses concitoyens à l'injustice faite au militaire abusivement emprisonné ; il se réserva même le rôle de l'avocat de Dreyfus dans l'épisode « Le conseil de guerre en séance à Rennes ». Ce que Méliès, avec son talent et ses convictions, inaugurerait, ne s'arrêterait jamais plus.

La vie politique actuelle, avec ses figures de proue – Sarkozy, Berlusconi, Poutine, Charest? – qui appartiennent déjà au monde du spectacle et ses scandales hebdomadaires, offre au cinéma grand public un terrain faste. Les films qui s'y alimentent, s'ils parlent de la vie politique, n'en sont pas moins rarement des films « politiques ». Pour un Polanski qui a l'idée brillante de confier le rôle de Tony Blair à un comédien ayant incarné quatre fois James Bond à l'écran, combien de pétards mouillés nous ont

été servis, de *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998) à *The Ides of March* (George Clooney, 2012), en passant par *La conquête* (Xavier Durringer, 2011), suscitant notre curiosité mais laissant au vestiaire toute réflexion politique.

## TROIS REGARDS SUR LE MONDE

Son ami Patrick Straram l'avait surnommé le Lynx inquiet. Il avait raison : Gilles Groulx était profondément inquiet devant le

monde contemporain qu'il regardait de son œil impitoyable. Son ultime film, *Au pays de Zom*, opéra anticapitaliste d'un poète révolté, est un cri d'une esthétique clinique. Toujours en quête de beauté, Groulx voulait par ses films briser les écrans : filmant à Cap Canaveral, il regardait Cuba ; filmant les jeunes boxeurs de Saint-Henri, il se faisait inviter dans leur famille ; filmant une histoire d'amour, il y trouvait les contradictions qui habitaient une génération de Québécois.

On lui attribuait une théorie du langage cinématographique, pourtant l'écriture de ses meilleurs films est d'une simplicité digne du cinéma des premiers temps. Personnage tragique traversé par des douleurs multiples, venu au cinéma par la poésie et le désir de parler du petit peuple dans lequel il se retrouvait, Pier Paolo Pasolini, marxiste peu standard, portait un regard naturellement politique sur la société et les idées qui formaient l'air du temps. Sa mort violente constitue le point d'orgue à sa quête de marges que les films pourraient investir, histoire de fissurer un monde où, de christianisme en communisme, l'homme est floué.

Quant à Godard, il ne milite pas, comme Groulx, ni ne théorise, comme Pasolini : il pense tout haut, nous jette à la figure des formules susceptibles de contenir la vérité, bouscule dans l'espoir d'éveiller, se satisfait d'être brouillon parce que la vie est ainsi et que les idées claires sont trop souvent de droite. Les films qu'il nous propose depuis plus de cinquante ans sont souvent des brûlots, gestes d'un homme qui s'entête à vouloir comprendre les contradictions de l'histoire, au risque de se contredire lui-même et d'irriter ses alliés naturels. Mais à travers ce discours, que d'aucuns disent ontologiquement confus, l'écriture, elle, ne ment jamais : elle est politique, dans son souffle, comme dans sa ponctuation.

Groulx, Pasolini, Godard : trois regards éminemment politiques sur le monde, trois cinéastes qui veulent changer le monde – ou, plus modestement : qui veulent que le monde change. Il y en a évidemment d'autres (Ken Loach, Francesco Rosi, Glauber Rocha, Jorge Sanjines, Tomas Gutiérrez Aléa) qui méritent toute notre attention ; c'est néanmoins en considérant ces trois aînés que nous avons choisi de faire un retour en arrière sur notre fréquentation du cinéma depuis le début de ce siècle et d'y trouver un certain nombre de repères qui nous permettent d'affirmer que « oui, le cinéma, avec ses outils propres, peut aussi être politique ».

## LE CINÉMA POLITIQUE : UN GENRE ?

En 1974, Christian Zimmer, critique de cinéma aux *Temps modernes* de Jean-Paul Sartre, publie un long essai<sup>1</sup> dans lequel il avance l'idée que, Mai 68 aidant, « la politique est redevenue quelque chose de vivant, de concret » qui suppose « une nouvelle façon de penser le cinéma, de penser les rapports film-réel et les rapports film-public ». Ce cinéma nouveau, dont *Les carabiniers* (1963) de Godard pourrait être utilisé comme objet exemplaire, suppose une réelle coupure avec le cinéma dit de divertissement qui n'avait jamais manqué jusqu'alors d'utiliser périodiquement la politique et ses protagonistes comme sujets de spectacle. Une nouvelle génération de cinéphiles, qui le sont souvent devenus en regardant les films de la Nouvelle Vague mais ont été par la suite ébranlés par des

événements extérieurs au cinéma (guerre du Vietnam, luttes de libération nationale, révolte étudiante, lutte des Noirs américains), demande au cinéma, fût-il de fiction, de lui fournir des pistes de réflexion qui lui permettent de mieux voir le monde, d'en analyser les contradictions.

La nouveauté pertinemment soulignée par Zimmer s'inscrivait explicitement alors dans un nombre important de films qui abordaient frontalement des sujets politiques. Toute une génération de cinéastes italiens, avec en tête Francesco Rosi, se réclamant plus ou moins explicitement du marxisme (dans certains cas proclamant leur appartenance au parti communiste) nous proposait des œuvres fortes, ancrées dans une réalité historique précise et dans lesquelles la réflexion accompagnait toujours l'action : *Un homme à brûler* (Taviani-Orsini, 1962), *Main basse sur la ville* (Rosi, 1963), *Le terroriste* (de Bosio, 1963), *La classe ouvrière va au paradis* (Petri, 1972) sont exemplaires de ce courant. Il n'est d'ailleurs pas accidentel que Gian Maria Volonté, acteur engagé et adhérent notoire du parti communiste italien, soit le protagoniste de trois de ces films : syndicaliste paysan qui défie la mafia, résistant antifasciste dans la Venise de 1943 ou ouvrier aliéné champion des cadences dans son usine, toujours il illustre, dans son jeu très physique, un aspect de la lutte essentielle contre l'exploitation d'où qu'elle vienne.

À la même époque, Alain Resnais collabore avec le militant communiste espagnol Jorge Semprun pour *La guerre est finie* (1966), portrait tout en contradictions des républicains espagnols en lutte clandestine contre le pouvoir franquiste. Ici aussi la réflexion accompagne l'action : Diego Mora, « révolutionnaire professionnel » usé par l'action, en butte aux atermoiements des cadres du Parti, fait son bilan et la voix off utilisée par Resnais périodiquement dans le film oblige le spectateur à partager les doutes, les déceptions, mais aussi les espoirs de Diego, espoirs justifiés par la générosité de ses camarades dans leur engagement, aussi infructueux puissent-ils être.

C'est aussi l'époque où le Bolivien Jorge Sanjines théorise l'idée d'un cinéma au service des luttes populaires ; une trilogie en explicite le propos : *Ukamau* (1966), *Le sang du condor* (1969), *Le courage du peuple* (1971). *Le chat dans le sac* (1964) s'inscrit aussi dans cette lignée avec une écriture ouverte qui n'est pas sans parenté avec le cinéma de Godard et qui interpelle directement le spectateur – notamment par la bande son dont le savant montage constitue l'une des dimensions critiques du film. Enfin les premiers films de Pasolini (*Accattone*, 1961, *Mamma Roma*, 1962), objets alors inclassables, se révèlent avec le recul subtilement politiques, leur fausse objectivité documentaire pesant de tout son poids sur l'ancrage socio-politique du récit.

En Allemagne, profitant de la brèche ouverte par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet avec leur mystérieux *Non réconciliés* (1965) où, d'après un roman de Heinrich Böll, on revoit l'histoire allemande de 1910 à 1960 dans une sorte de mouvement brechtien, Alexander Kluge nous donne les premiers opus d'une œuvre immense où philosophie et politique se rencontrent dans des films dont l'écriture parfois ascétique n'exclut pourtant pas l'émotion : *Anita G.* (1966), *Les artistes sous le chapiteau : perplexes* (1968) et *Travaux occasionnels d'une esclave* (1973) ouvrent toute grande

*Groulx, Pasolini, Godard :  
trois regards éminemment  
politiques sur le monde,  
trois cinéastes qui veulent  
changer le monde – ou, plus  
modestement : qui veulent  
que le monde change.*

la porte à un cinéma de réflexion, « politique » au sens fort du terme – le politique n'est plus dans l'anecdote, mais dans le point de vue, dans l'écriture même du film. Éminemment allemands dans leur dialectique, les films de Kluge sont de véritables essais dans lesquels la fiction devient aussi outil de réflexion.

Enfin, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que ce sont ces mêmes années qui nous ont apporté *L'heure des brasiers* (1967) de Fernando-Ezequiel Solanas (et Octavio Getino pour le texte), brûlot militant où fiction et documentaire, publicités et documents d'archives étaient brillamment montés pour mobiliser les spectateurs – notamment ceux du cinéma Verdi du boulevard Saint-Laurent. Surdéterminé par l'engagement péroniste des auteurs, aspect déterminant de la troisième partie du film et qui nous échappait en bonne partie, le film se présentait explicitement comme outil (arme?) de lutte, et son montage, que d'aucuns pourraient qualifier de manipulateur, visait la mobilisation immédiate, dans un contexte argentin où le retour de Perón au pouvoir faisait l'objet d'une mobilisation de plus en plus large.

### RETOUR DU POLITIQUE

En ces décennies (1960-1980), on appelait « politiques » les films dont le sujet (l'assassinat d'un député grec : *Z* de Costa-Gavras, 1968 ; la syndicalisation des mineurs : *The Molly Maguires* de Martin Ritt, 1970) était explicitement lié à l'histoire politique. Les partis communistes français et italien s'étaient dotés de cellules audiovisuelles où travaillaient des professionnels du cinéma. Un cinéma militant, né dans la foulée de Mai 68 mais également héritier d'un cinéma de combat<sup>2</sup>, prospérait dans les groupuscules et s'emparait des outils nouveaux de la vidéo pour filmer les luttes ouvrières. Mais le monde changeait trop vite : la mondialisation et l'hégémonie des banques s'imposaient définitivement avec le début du nouveau siècle. L'économie du cinéma changeait aussi et son évolution technique bouleversait l'écriture des films et leur diffusion. La politique spectacle offrait toujours aux cinéastes des sujets exploitables, mais le cinéma réellement politique était ailleurs : dans le renouvellement de l'écriture, dans le point de vue critique inscrit dans les images et dans le montage, dans la contestation du formatage que le cinéma hollywoodien (d'où qu'il soit, d'Inde ou du Québec...) continue à nous proposer comme « normal ».

Comme l'a vu avec justesse Christian Zimmer dès 1974, les rapports film-réel ont effectivement changé. L'essai documentaire, tel que pratiqué par Marker et van der Keuken, entre autres, nous ont obligés à faire une lecture politique des images filmées, y compris celles des œuvres de fiction. Œuvre ouverte de par sa nature même, le film est un objet aux multiples messages : seul le spectateur aguerri pourra y retrouver l'esprit du temps, ce que les œuvres fortes du cinéma illustrent mieux qu'aucun autre art. 📺

1. *Cinéma et politique*, Paris, Cinéma 2000, Seghers.

2. Incarné historiquement, entre autres titres, par *Kuble Wampe* (Dudow, 1932), *Misère au borinage* (Ivens et Storck, 1933), *La vie est à nous* (Renoir, 1936), *Native Land* (Hurwitz et Strand, 1942) et *Salt of the Earth* (Biberman, 1954).



*Au pays de Zom* de Gilles Groulx  
*Accattone* de P.P. Pasolini  
*Les carabiniers* de J.-L. Godard