

Prendre parti Cinéma engagé

Jean-Philippe Gravel

Volume 30, numéro 3, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67094ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2012). Prendre parti : cinéma engagé. *Ciné-Bulles*, 30(3), 34–43.



Prendre parti

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

À la fin avril, au moment de commencer cet article, le mouvement de grève étudiante franchissait le cap des 60 jours et la répression des manifestants à l'extérieur du salon du Plan Nord au Palais des congrès de Montréal, pendant que Jean Charest plaisantait devant un parterre d'investisseurs, montraient l'impasse de la discussion d'une manière que le regretté Pierre Falardeau n'aurait pas dédaigné ajouter en annexe à son **Temps des bouffons**. Nonobstant les efforts déployés pour réduire le débat, cette lutte autour de ce qu'on nomme — hypocritement sitôt qu'on tâche de nous les vendre — les « droits » de scolarité ne met pas uniquement ceux-ci en cause, mais les inégalités de la société tout entière. On peut parier que peu s'attendaient à ce qu'un tel soulèvement provienne d'une génération de soi-disant « enfants-rois », présentée comme le symbole par

excellence des dommages entraînés par une culture acéphale du chacun-pour-soi. Comme critique de cinéma, le moment semblait propice à revaloriser ce qu'on appelle le cinéma social ou engagé, s'efforçant d'apporter des exemples de résistance aux discours dominants.

L'itinéraire qui suit ne pourrait être exhaustif, mais il tenait à donner des repères sur l'état d'un cinéma conscientisé et à faire, peut-être, œuvre utile. Parler de cinéma social ou engagé ne va pas de soi. Par nature, celui-ci n'est pas d'un bloc : tantôt il prend part aux événements en cours, tantôt il les interprète longtemps après ; il comprend des drames historiques, des récits intimes et des comédies ; ici, il recourt à des allégories narratives complexes, là, il explique comment fabriquer une



Image du film **Le Banquet** de Sébastien Rose — Photo: Productions Comme une flamme inc. (Sébastien Raymond)

bombe et désigne l'endroit où la placer. En toute justice, son cœur n'est pas toujours à gauche: nombre d'organismes prosélytes (lobbys conservateurs, groupes religieux) emploient aussi le cinéma de façon militante.

Quoi qu'il en soit, les critères qui nous ont guidés s'articulent à peu près ainsi: a) ces films cherchent-ils à informer, à conscientiser, à éduquer leur public sur un enjeu social? b) cherchent-ils à éveiller l'esprit critique du public? c) ou, par le recours à la fiction ou au documentaire, à illustrer ou à être l'agent d'une prise de conscience, notamment en relatant la transformation d'un personnage ou d'un groupe? d) encouragent-ils l'action? e) proposent-ils des solutions alternatives à des problèmes courants?

Faire ses classes sur l'état du présent

Mais, comme il faut d'abord comprendre le genre d'économie dans laquelle nous vivons — ses origines, son idéologie et ses modes de fonctionnement —, un détour par le documentaire est de mise. Ces dernières années, la popularité du documentaire à message n'a cessé de croître, mobilisant des pans importants de l'opinion publique, en outre sur des questions environnementales et économiques. C'est ce qu'ont accompli **An Inconvenient Truth**, en 2006, sur une conférence du sénateur Al Gore à propos du réchauffement climatique, et, au Québec, les films de conscientisation de Richard Desjardins et Robert Monderie (**L'Erreur boréale**, en 1999, sur la déforestation et **Trou Story**, en 2011, sur le manque de transparence de

l'industrie minière québécoise). Bientôt, on pourra aussi attendre de **Shadows of Liberty** de Jean-Philippe Tremblay, sur le contrôle des médias par les intérêts politiques et économiques à l'ère de « l'essaimage » de l'information sur Internet, qu'il actualise et recentre les théories déjà avancées sur la « fabrication du consentement » de Mark Achbar et Peter Wyntonick dans

Du côté de la fiction, le cinéma social se reconnaîtra aussi par ses arcs narratifs et sa manière de les présenter.

Le film hollywoodien-type, à bien des égards, prêche un discours unique en cultivant, par exemple, le récit d'individus ordinaires qui sont appelés à devenir extraordinaires, à se transformer en héros, découvrant ainsi cette nature d'élus qu'ils portaient en eux. C'est un cinéma où les conflits se réduisent souvent à des combats d'*ego* symboliquement chargés : la vertu contre le mal, tandis que les masses demeurent à l'arrière-plan, tel un vague enjeu.

Manufacturing Consent : Noam Chomsky and the Media (1992), film toujours nécessaire à qui croit encore à l'objectivité de la presse.

Ce qui m'a frappé, cependant, c'est la manière dont l'histoire et le vocabulaire psychiatrique prêtaient parfois leurs référents pour interpréter les dérives du néolibéralisme.

Une métaphore de choc

Sur le strict plan filmique, **The Shock Doctrine** (Matt Whitecross et Michael Winterbottom, 2009) est une affaire bâclée, le condensé d'une conférence où Naomi Klein défend les thèses de son essai éponyme, publié en 2007 (*La Stratégie du choc — La Montée d'un capitalisme du désastre*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2008), mais son argument ne manque pas d'audace. Klein tâche d'y démontrer que l'agenda néolibéral (synonyme de déréglementation des marchés, de privatisation des ressources et de réduction des pouvoirs de l'État dans la gestion des affaires publiques) et son levier principal, le Fonds monétaire international, n'ont d'autres choix que de s'imposer par ou grâce à la violence : licenciements massifs, vente au rabais des infrastructures publiques aux intérêts privés,

déréglementations sauvages et même usage de force (les exemples de Klein vont de l'implantation du régime Pinochet au Chili à l'occupation de l'Irak, en passant par le démantèlement des pays du Rideau de fer; plus récent, le film aurait parlé de la crise de l'euro). Selon Klein, ce modèle de « capitalisme du désastre » trouve son pendant dans les expériences de lavage de cerveau et de privatisation sensorielle dirigées par le Dr Donald Ewen Cameron sur des patients non consentants au Allan Memorial Institute de l'Université McGill, dans les années 1950 et 1960. C'est dans cet infâme Dr Cameron que Milton Friedman, prix Nobel d'économie, maître à penser de la très influente école monétariste de Chicago et apôtre de la déréglementation absolue des marchés, se reconnaît un jumeau.

Malgré les nuances qu'elle exige, la métaphore de Klein a ceci qu'elle s'impose et qu'elle reste, que l'on continue de la voir, par exemple, dans les enjeux de la crise de l'euro ou dans un documentaire comme **Mémoire d'un saccage** (du militant Fernando Solanas, en 2004,

sur la « privatisation » de l'Argentine). Films de loin plus articulés et rigoureux que **The Shock Doctrine, L'Encerclement — La démocratie dans les rets du néolibéralisme** (Richard Brouillette, 2008) ou **The Corporation** (Mark Achbar et Jennifer Abbott, 2003) illustrent eux aussi à quel point l'idéologie néolibérale incarne un discours unique, comme tenu d'une seule voix par ses défenseurs. Filant lui aussi la métaphore psychiatrique, c'est grâce au *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (ou DSM-IV) que **The Corporation** déduit que la mentalité d'entreprise rappelle celle du parfait psychotique. Cette comparaison ne vient pas de rien puisqu'aux yeux de la loi — ce que le film a tôt fait d'expliquer — l'entreprise est considérée comme une « personne légale » qui dispose des mêmes droits et obligations que n'importe quel sujet humain. Or celle-ci, malgré cet accablant bilan de santé mentale, est désormais souvent plus puissante que les gouvernements. Quant à **Surviving Progress** (Mathieu Roy et Harold Crooks, 2011), il valorise des voix qui critiquent de façon fort articulée la non-viabilité d'un système économique qui a trop longtemps fonctionné sur l'endettement et la course aux profits, exposant de manière critique et nourrie les récentes crises économiques, dont celle de *subprimes* américains et ses mouvements de réaction (comme *Occupy Wall Street*).



The Corporation

À cette mondialisation qui prêche un discours unique, il paraît naturel que le film engagé réponde, au contraire, par des voix multiples et dissidentes; défi que relèvent **The Corporation** et **L'Encerclement...** (sans céder sur leurs convictions), tout comme **République – Un abécédaire populaire** d'Hugo Latulippe (2011), où une cinquantaine d'intellectuels et de leaders d'opinion se prononcent sur l'état d'immobilisme du Québec et tentent de penser une autre manière de (le) voir et de (le) sentir. Devant le constat que «les chefs d'État ne sont que des courtiers vendant des avantages juridictionnels à des investisseurs devenus souverains» (comme l'y fait entendre Alain Deneault, auteur de *Noir Canada*, désormais interdit de vente à la suite d'une poursuite-bâillon), le film se veut (rien de moins) l'agent d'un questionnement global sur les impasses de la société, cherchant à proposer un nouvel ensemble de valeurs où l'humanisme, la créativité et la poésie, longtemps relégués aux marges, reprendraient le centre.

Prises de conscience

Du côté de la fiction, le cinéma social se reconnaîtra aussi par ses arcs narratifs et sa manière de les présenter. Le film hollywoodien-type, à bien des égards, prêche un discours unique en cultivant, par exemple, le récit d'individus ordinaires qui sont appelés à devenir extraordinaires, à se transformer en héros, découvrant ainsi cette nature d'élus qu'ils portaient en eux. C'est un cinéma où les conflits se réduisent souvent à des combats d'*ego* symboliquement chargés: la vertu contre le mal, tandis que les masses demeurent à l'arrière-plan, tel un vague enjeu. Le film social engage plutôt son protagoniste sur un itinéraire qui le mène à la découverte de sa propre conscience, dans un contexte évoqué de façon réaliste.

Les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne faisaient déjà des films — en majorité, des documentaires sur l'état de la classe

ouvrière — depuis plus de 15 ans quand **La Promesse** récolta de nombreux prix à l'étranger et s'imposa comme l'un des meilleurs films de l'année 1997. L'histoire d'Igor (Jérémie Renier), adolescent de 15 ans déchiré entre l'affection qu'il porte à un père magouilleur (Olivier Gourmet) ayant monté une exploitation de travailleurs immigrés et la promesse qu'Igor a faite à l'un d'eux de protéger sa femme et son enfant à la suite d'un accident fatal, le pousse presque malgré lui à se forger une

mensonge et la vérité est du côté de ceux qui en font les frais. Dans **L'Histoire officielle** (Luis Puenzo, 1985), la femme d'un fonctionnaire haut placé cherche à savoir si sa fille adoptive n'aurait pas été arrachée à une prisonnière politique portée disparue pendant la dictature argentine de 1976-1983 (une pratique à laquelle **The Shock Doctrine** fait aussi allusion). Le film se construit de sorte à culminer au cours d'une scène de dispute qui tourne à la violence lorsque Alicia (Norma Aleandro), rompant enfin le silence, défend auprès de son mari qu'ils (c'est-à-dire la classe privilégiée) sont responsables de ces crimes.

(c'est-à-dire la classe privilégiée) sont responsables de ces crimes.

La débrouille

Des chômeurs du Mans (un arabe, un juif, un jeune père de famille, un ex-toxicomane, une doctorante en histoire, etc.) entreprennent de fonder un nouveau parti politique, considérant que les partis officiels ne savent pas les défendre. Se trouve aussi dans les rangs un patron de petite entreprise bien gêné d'être là... : cela s'appelle **Vive la ré-**

publique! d'Éric Rochant (1996), comédie gentille sur fond de militantisme. À l'image de son groupe bigarré, le film se cherche un propos et ne prend la situation au sérieux qu'une fois sur deux. Mais la mise en scène, plus cohérente, rappelle que les histoires sociales commencent par des choix de cadrage. La composition des plans de ce type de films, très souvent, n'isolera pas les personnages les uns des autres, mais les cadrera en interaction avec ou en présence des autres. Ce trope visuel se vérifie constamment.

Le récit du film social s'intéresse au devenir des collectivités, des petites communautés, des groupes et des corps professionnels : enseignants, immigrés, chômeurs, occupants de régions touchées par des problèmes économiques. L'approche de situations particulières prend le pari d'ouvrir sur l'universel. Au début de **Marius et Jeannette** (Robert Guédiguian, 1997), un globe terrestre flotte à la surface de l'eau d'un port. Un panneau indicateur signale qu'il dérive en direction de l'Estaque, ce quartier du nord de Marseille que le réalisateur investit depuis des années dans des histoires souvent tendues entre un optimisme humaniste (**Marius et Jeannette**) et l'âpreté de constats très durs (**La Ville est tranquille**, 2000, sans doute son film le plus désespéré), lorsqu'ils ne concilient pas brillamment les deux, comme dans **Les Neiges du Kilimandjaro** (2011), son dernier film et qui compte parmi ses meilleurs.

Dans le cinéma du Britannique Ken Loach ou dans celui du Français Bertrand Tavernier, qui porte une attention très forte au travail, [...], la résistance se mêle à la débrouille chez la plupart des « cinéastes de gauche ». De quoi présumer une tradition plus solide de cinéma social en Europe que dans l'Amérique actuelle où cet effort est incarné par quelques-uns qui évoluent au cœur même du système.

conscience morale. Le récit suit la lente transformation de ce personnage qui, ayant pourtant longtemps été en présence des conditions de vie misérables de ces sans-papiers (que les Dardenne filment avec exactitude et sans apitoiement) refuse de se laisser porter par les événements pour finalement affronter son père et dire la vérité à la veuve. C'est, du moins, ce que la fin du film permet d'imaginer.

Mais cette conscientisation peut aussi avoir l'air d'un rendez-vous manqué. Que reste-t-il de Marcel Lévesque (Gilbert Sicotte) à la fin du **Vendeur**, sinon un être un peu plus diminué, un peu plus réduit à cette seule fonction de « vendeur », justement, réagissant peu à la misère de la clientèle au chômage à laquelle il tâche malgré tout de fourguer des voitures? On rappellera que l'incident tragique qui le prive de ses autres attaches, sorte de *deus ex machina* patiemment construit, se produit au moment où il s'apprête à conclure la vente d'une flotte de véhicules à un corps policier. En termes narratifs, cette coïncidence est tout sauf innocente.

La moralité implicite de ces films semble qu'une conscience accrue de l'injustice force tôt ou tard à modifier son regard et à transformer ses valeurs (et qu'il y a un prix à payer dans le fait de s'y refuser)... Commentaire de classe : la coquille de la vie bourgeoise, confortable et indifférente, repose sur un

Mais l'exemple de Guédiuguian n'est qu'un seul parmi ceux où l'on reconnaît une tendance qu'on pourrait résumer comme ceci : aux problèmes globaux, des solutions locales. Car si les effets de la mondialisation semblent partout les mêmes (fermetures, licenciements et chômage de masse, désertification des régions et autres « restructurations » entraînant un lot grandissant de laissés-pour-compte), on ne peut y trouver des solutions et des compromis que de manière adaptée, décentralisée et souvent créative. Comme cette poignée de travailleurs de l'acier au chômage qui décide, contre un peu d'argent, de monter un spectacle de strip-tease inspiré des Chippendales dans **The Full Monty** (Peter Cattaneo, 1997) : la prémisse glauque débouche ainsi sur le jubilatoire.

Dans le cinéma du Britannique Ken Loach ou dans celui du Français Bertrand Tavernier, qui porte une attention très forte au travail (celui des agents d'une brigade antinarco de **L.627**, des instituteurs en milieux défavorisés de **Ça commence aujourd'hui**, des équipes de tournage travaillant sous l'occupation de **Laissez-passer**), la résistance se mêle à la débrouille chez la plupart des « cinéastes de gauche ». De quoi présumer une tradition plus solide de cinéma social en Europe que dans l'Amérique actuelle où cet effort est incarné par quelques-uns qui évoluent au cœur même du système. Ainsi George Clooney racontant comment le sénateur Joseph McCarthy fut finalement débouté grâce à la ténacité du

journaliste Edward R. Murrow et son équipe dans les locaux de la prestigieuse CBS (**Good Night, and Good Luck**, 2005) ou l'acteur Tim Robbins qui, passant derrière la caméra entre deux rôles où il ne craint pas d'incarner des salauds, évoque la campagne électorale d'un musicien folk aux opinions de droite dans **Bob Roberts** (1992) et fait de **Cradle Will Rock** (1999) une chronique ambitieuse sur le théâtre ouvrier à l'ère du *New Deal*, des débuts du maccarthysme, de Nelson Rockefeller et de la montée du fascisme — bref, d'une période (inspirée d'événements réels, l'action se déroule en 1936) d'ébullition politique totale.

Enfin, ce survol américain récent ne pourrait se clore sans rendre hommage à l'indépendant John Sayles, presque à lui seul inventeur d'une forme de cinéma social « à l'américaine ». Son goût pour les lieux frontaliers, métissés et loin des centres, où se posent des questions aussi complexes que celles du « vivre ensemble » entre communautés qui peuvent s'exclure mutuellement (Chicanos, Noirs, « Américains de souche »), de la nécessité de s'organiser pour survivre, et des légendes, voire des mythes et des secrets que gardent la mémoire des lieux, sont abordés avec une adresse et une sensibilité étonnante pour l'influence des drames privés sur le politique (et inversement). Ce maître du récit polyphonique, riche et dense s'illustre particulièrement dans **Matewan** (1987), **City of Hope** (1991), **Lone Star** (1996) et **Sunshine State** (2002).



Dur, dur d'être cadre

En 2006, le magazine *Manière de voir* avançait une analyse fascinante de l'image du patronat proposée par le cinéma français¹ en retraçant comment, de la figure de « supersalaud » des années 1970, il avait désormais tendance à le dépeindre en victime sympathique ou tragique (étant souvent acculé lui-même au congédiement, à l'intimidation ou à devenir victime d'escroquerie). « Cette complaisance à l'égard du patronat qui a des "excuses" ou qui est à son tour "victime" d'un système dont il a tiré pouvoir et profit paraît d'autant plus étrange qu'au même moment des licenciements massifs touchent tous les secteurs de l'économie [...] et que les fusions [...] brassent des milliards² », critiquent les auteurs de l'article (ce qui n'empêche pas le cinéma de la gauche pure et dure de montrer une image du cadre en symbole de bêtise granitique, d'enlèvement bureaucratique ou d'appât du gain, au choix).

Rares sont les auteurs qui auront su passer d'un monde à l'autre — celui des ouvriers et celui des cadres — avec autant d'intelligence que Laurent Cantet, spécialement dans **Res-sources humaines** (1999) dont la prémisse, aussi brillante qu'inattendue, voit un fils d'ouvrier (devenu administrateur dans l'usine où son père travaille depuis toujours) supporter la grève de ses travailleurs tandis que son père, tant par une sorte de fierté résignée que par soumission à l'autorité, s'y oppose.

Reste qu'au contraire de la vitalité avec laquelle le milieu ouvrier (ou chômeur) est souvent dépeint, le cinéma tend à présenter celui des cadres sous un jour sinistre. Le salaud actif d'autrefois s'est mué en être qu'un licenciement, par exemple, accule aux tentations du suicide et du crime, soit parce qu'un loup est un loup (même chômeur), soit parce que, ô paradoxe, la violence ou la dépression sont la seule preuve de lucidité qui lui reste. Dans **Le Couperet** (Costa-Gavras, 2005), un cadre en quête d'emploi tâche d'assassiner tous ses concurrents... Dans **L'Emploi du temps** (Laurent Cantet, 2001), un autre cadre mis à pied entreprend de cacher aussi longtemps que possible à sa famille et à ses amis qu'il est chômeur³. **La Question humaine** (Nicolas Klotz, 2007) rapproche la culture d'entreprise à l'univers concentrationnaire. Ce thème de « l'impasse du monde exécutif » s'illustre aussi dans **Sauf le respect que je vous dois** (Fabienne Godet, 2005) et le tout

récent **De bon matin** (Jean-Marc Moutout, 2011). Il est donc vrai que le cinéma ne s'est que rarement attaqué à l'image du cadre exerçant ses magouilles en toute impunité avant de se tirer avec la caisse des épargnants et une solide prime de départ. Reste qu'en racontant comment la chance finit par sourire à un cadre d'Hollywood (Tim Robbins) après qu'il eut tué le scénariste qui le harcelait, **The Player** (Robert Altman, 1992) se rapproche dangereusement du modèle... Enfin, au rayon « plus ça change... », rappelons que l'analyse que présente Denys Arcand des collusions incestueuses entre mafia, patronat et politiciens québécois dans **Réjeanne Padovani** paraît tout aussi pertinente aujourd'hui, sinon plus, qu'elle l'était il y a 40 ans.

Soulèvements (un retour au plancher des vaches)

Lorsqu'en 1971, le ministre de la Défense français Michel Debré déclare que le camp militaire du Larzac doit s'étendre, il ne se doute pas que les paysans menacés d'expropriation entreprendront un combat de 10 ans pour conserver leurs terres. Récapitulant les faits par la bouche même de ses militants, le documentaire **Tous au Larzac** (Michel Rouaud, 2011) est une illustration exemplaire de l'inventivité qui va parfois de pair avec la détermination de certains soulèvements. Des troupeaux de brebis squattant la tour Eiffel au rapatriement d'une horde de soixante-huitards sur les terres convoitées, le film, de récit d'une lutte, devient celui de la naissance d'une communauté, voire d'un foyer de culture altermondialiste avant la lettre. Comme le disait l'économiste Jim Stanford, « [u]ne rupture avec [un] état d'esprit ankylosé par la passivité et le défaitisme sera une condition essentielle à toute contestation des disparités propres à l'économie contemporaine⁴. » **Tous au Larzac** nous remet ce message en tête, mais c'est un exemple ambigu si l'on se rappelle que le mouvement, à bout de force, obtint une victoire à l'arraché grâce à une élection.

Quand un groupe fait la grève ou se soulève, il met en branle des forces qui le dépassent et qui auront — quelle que soit l'issue du conflit — des conséquences identitaires très fortes. C'est ce que montre le « film de grève » depuis toujours, attentif au progrès de la cause syndicale (**Matewan** de John Sayles, 1987; le documentaire de Barbara Kopple, **Harlan County, USA**, 1976), soulignant les conditions de travail pénibles (notamment dans le secteur minier et dans l'industrie textile), l'inflexibilité du patronat et la violence des confrontations avec les briseurs de grève. Mais l'identité en jeu est aussi culturelle et si **L'Acadie, l'Acadie!?!?** (Pierre Perrault et Michel Brault, 1971) se termine par ce « !?!? » perplexe, c'est aussi parce que

1. CHENILLE, Vincent et Marc GAUCHÉE. « Mais où sont donc les "salauds" d'antan? », *Manière de voir*, n° 88, « Cinémas engagés », août-septembre 2006, p. 78-81.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Sa trajectoire s'inspire d'un fait divers qui avait secoué l'Europe de 1993 à 1996: l'affaire Jean-Claude Romand, qui était parvenu pendant 18 ans à passer pour un éminent médecin avant d'assassiner sa famille au moment où la vérité menaçait d'éclater.

4. STANFORD, Jim. *Petit Cours d'autodéfense en économie*, Montréal, Lux Éditeur, 2011 [2008], p. 68-69.

Jafar Panahi, interdit de regard

Jafar Panahi, le meilleur des cinéastes iraniens actuels, jouit du bien triste honneur d'être en prison dans son propre pays. Au terme de multiples démêlés avec le régime islamiste (il soutient les manifestants qui, à Téhéran, contestent la réélection du président Mahmoud Ahmadinejad en 2010), il a finalement été emprisonné pour 6 ans et son droit d'écrire ou de créer des films, de quitter son pays ou de parler à la presse étrangère a été révoqué pour 20 ans. À l'international, la mobilisation, les protestations et les pétitions de tous les milieux n'y ont rien pu.

Panahi n'était pourtant pas du genre à faire des films-tracts. On présumera que la détermination d'exister de ses personnages (souvent minoritaires : femmes et enfants) toujours en butte à une société inégalitaire et contraignante dérangeait. « Je ne suis pas un homme politique. Je parle de la réalité que j'espère refléter en artiste, sans vouloir servir aucun parti. [...] Ce sont les êtres humains qui m'intéressent », dira-t-il à *Positif* en 2001.

C'était au moment où **Le Cercle** (2000) se faisait interdire dans son pays. À cette époque, il était courant que le cinéma iranien prenne la parole en plaçant sa caméra à hauteur d'enfant et Panahi ne s'en était pas privé avec **Le Ballon blanc** (1995) et **Le Miroir** (1997), ses deux premiers films. **Le Cercle** faisait alors figure de courageux pas en avant, abordant de front la condition de la femme iranienne en décrivant les nombreux problèmes qui attendent une série de

femmes contraintes de se déplacer seules dans la grande ville. Leur regard suffit à faire découvrir un monde lourd de dangers et de pièges sous sa normalité apparente, comme si la prison (décor où commence et finit le film) était une métaphore de la société elle-même.

Cette prison, Panahi n'a cessé d'en repérer les murs, d'en interroger le fonctionnement. À mi-chemin du récit du **Miroir**, la petite héroïne enlève son faux plâtre et déclare qu'elle arrête de jouer pour la caméra (ce qui était pourtant son rêve), possiblement en réaction aux adultes qu'elle sent tous, instinctivement, affecter un rôle. **Le Cercle** ne cherche peut-être pas à montrer autre chose que ce pour quoi l'on peut être mécontent, en Iran, qu'un nouveau-né soit une fille. Dans **Sang et Or** (2003), ce sont les manifestations quotidiennes de l'injustice et des inégalités de classe qui poussent un livreur de pizza à commettre l'irréparable. « Je filme simplement des humains que le contexte, leur profession, leurs conditions de vie font agir de telle ou telle manière », dira encore Panahi à *Positif*.

Ses films ne sont pas explicitement « politiques », mais ils ne cessent de dévoiler comment le politique brade la liberté des individus. Pourtant, ses personnages restent souvent plus entiers et plus humains que l'autorité. Ils persistent jusqu'au bout. Pour les régimes autoritaires, il n'y a pas d'engagements plus dangereux que celui de montrer les choses comme elles sont. (Jean-Philippe Gravel) ■ Voir autre texte à la page 22



Jafar Panahi avec la jeune héroïne du film **Le Miroir**

Peter Watkins, un rebelle à l'écoute de la grogne

Incurable prédicateur paranoïaque pour les uns, militant aussi lucide qu'en colère pour les autres, Peter Watkins demeure une énigme. Alors qu'il avait été dépêché par la Cinémathèque québécoise pour présenter une *master class* à la sortie de **La Commune** (2000) qu'avait coproduit l'Office national du film, *Ciné-Bulles* (Volume 20 numéro 2) s'était surpris de rencontrer quelqu'un qu'une aura d'étrange cloisonnement entourait. Timidité? Résignation? Lui? Dans **La Commune** et dans **Punishment Park**, des personnages crient pourtant à la gueule des pouvoirs et de leurs médias des vérités avec une intensité telle qu'on finit par penser que la colère leur donne des ailes. Et c'est peut-être cela qui dérange. Au Québec, **Punishment Park** (maintenant disponible en DVD) est sans doute l'un des rares films que la Régie du cinéma ait coté « 18 ans et plus » sur la base des seules idées qu'il fait entendre. Et sur quel ton!

1970, en pleine guerre du Vietnam, le président Nixon déclare l'état d'urgence (l'équivalent ici de la Loi des mesures de guerre) et permet aux autorités de détenir des personnes arbitrairement dès lors qu'elles sont qualifiées de « menaces pour la sécurité interne ». Dans le désert californien, sous les tentes, un groupuscule de ces « dissidents » (un chômeur, une chanteuse folk, des membres des Black Panthers et des étudiants) subit un procès sommaire devant un tribunal bourgeois tandis qu'un autre groupe commence l'épreuve du « Punishment Park », la police aux trousses. Ça serait le sort qu'ils ont choisi entre purger une copieuse peine de prison ou passer trois jours dans un camp d'entraînement policier situé dans le désert, sans nourriture ni eau, afin de récupé-

rer, à 80 kilomètres de distance, un drapeau américain avant que la police ne les rattrape.

Une équipe de caméramen est présente et les filme, prêtant son micro aux accusés qui, sachant que leur sort est réglé d'avance, font à leur tour le procès de cette mascarade de justice, dénonçant la guerre, les inégalités raciales et la violence que le régime a lui-même provoquées sous prétexte de vouloir s'en protéger. Cela n'est pas tout à fait de la mise en scène. Pour choisir ses acteurs, Peter Watkins aurait recruté des individus aux opinions politiques proches de celles de leurs personnages. Aussi la mise en scène exploite une tension qui menace de faire éclater les barrières d'une simulation en milieu plus ou moins contrôlé pour provoquer l'événement et pour devenir témoin d'un jeu qui dégènerait, au final, en conflit réel.



La Commune

Dans une longue introduction à l'édition DVD, Peter Watkins fait l'histoire de la réception critique de **Punishment Park** à sa sortie : un accueil glacé, parlant du film comme d'une « fantasmagorie paranoïaque et sadique qui s'ignore ». Il s'en défend en présentant les exemples récents de Guantanamo et du *Patriot Act*, comme si l'uchronie d'hier était devenue la réalité d'aujourd'hui—à l'ère où la fixation du public sur les télérealités fait entrer les caméras dans les prisons et où le pouvoir se met en scène dans des parcs à thèmes. **Punishment Park** est le film de toutes les contestations et une réflexion coup de poing sur ce sujet tabou par excellence qu'est le terrorisme d'État. (Jean-Philippe Gravel) ▀



Tous au Larzac

l'échec sur lequel aboutit la grève des étudiants francophones de l'Université de Moncton ramène ses protagonistes à la case départ d'un décourageant flou identitaire.

La « fiction de grève » qui ne sert pas de but historique ni n'exalte le militantisme, mais propose une allégorie sur les travers de la société est peut-être rare, mais c'est l'approche qu'a choisi Sébastien Rose dans **Le Banquet** (2008), dont l'inventaire de maux est tel qu'il devient un palimpseste où se juxtaposent une synthèse de la grève étudiante de 2005, une critique du scandale de l'Îlot Voyageur, ainsi que des allusions plus que manifestes au Caporal Lortie et aux tueries de Polytechnique et de Dawson. Plus ambitieux que jamais, Rose tâche d'ausculter tout ce qui cloche dans et hors le système d'éducation selon les faits comme les libertés de la fiction : leaders étudiants en quête de gloriole, recteurs obnubilés par le béton, avènement de l'étudiant-payeur, déconfiture enseignante, plagiat, langue de bois des « sciences de l'éducation » ou misère sociale à tous crins. Comment l'université peut-elle honorer sa mission — transmettre les savoirs, former les esprits — dans ce climat délétère ? La mémoire que les films savent encore activer porte peut-être un espoir : cités dans **Le Banquet, Pour la suite du monde** (Pierre Perrault, 1963) offre une image idéalisée de cette transmission, tandis que **24 heures ou plus** (Gilles Groulx, 1977), dont **Le Banquet** s'inspire d'évidence, réactive le souvenir d'un Québec dont le cœur balançait entre l'insurrection et l'indifférence du confort. Le film nous quitte sur la mélancolie magnifique de *Naïma* de Coltrane, comme **Le Chat dans le sac** (Gilles Groulx, 1964) avant lui...

En guise de mot de la (non-)fin

Au début du mois de mai, au moment de finir cet article, j'apprenais coup sur coup que des étudiants étaient descendus en caleçon dans la rue pour manifester et que le soutien public à la position « ferme » du gouvernement Charest se trouvait au plus fort dans les sondages. Notre actualité abonde en signaux contradictoires et notre histoire d'exemples de défaites si nombreux qu'il est tentant de voir en l'échec une fatalité. Or, il semble que l'obstination des grévistes et la durée même, historique, de leur combat, ainsi que le développement de leur contestation en réel débat d'idées, véhiculent désormais son propre message, quelle que soit l'issue du conflit qui l'a déclenché. Un message qui appelle aujourd'hui à résister, seul ou avec d'autres, à imaginer, de quelque façon que ce soit, un autre scénario à celui d'un avenir décidé d'avance et qui s'impose sans imagination ni projet comme un mauvais film :

« Serai-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort et c'est moi qui ai raison [...], parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir. »
(Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

« La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent. »
(Albert Camus, *L'Homme révolté*) ■