

Le cinéma de l'Europe de l'Ouest L'année Ground Zero

Jean-Philippe Gravel

Volume 36, numéro 3, été 2018

Dossier 50 ans depuis 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88636ac>

[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. (2018). Le cinéma de l'Europe de l'Ouest : l'année Ground Zero. *Ciné-Bulles*, 36(3), 12–17.



Jean-Luc Godard (Louis Garrel) dans *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius — Photo: Philippe Aubry

50 ANS
DEPUIS
1968

Le cinéma de l'Europe de l'Ouest L'année Ground Zero

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le 11 mai dernier prenait l'affiche au Québec *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius, comédie biographique librement adaptée du « roman » *Un an après* d'Anne Wiazemsky, actrice et ex-épouse de Godard; le livre comme le film racontent le délitement du couple sur l'arrière-fond d'une France en révolution qui interpelle Godard au point d'en chambouler tous les aspects de la vie créatrice et privée. Le film sortait presque 50 ans jour pour jour après que Godard et d'autres compagnons cinéastes soient parvenus à interrompre le Festival de Cannes sous le prétexte, justifié, que ce spectacle de l'industrie ne pouvait continuer alors que presque toute la France était en grève et sévèrement paralysée.

Amené à réfléchir sur « l'héritage de 1968 » sur 50 ans, on entre aussitôt en butte à l'observation maintes fois exprimée

que la rencontre du cinéma et de 1968 a débuté, outre des courts métrages militants hors-industrie, par un rendez-vous manqué. René Prédal de commenter: « Pas plus que la guerre d'Algérie, 1968 n'est vraiment saisi à chaud par le cinéma. [Des] kilomètres de pellicule sont impressionnés... mais aucun film n'en sort. [Il semble qu'afin] que le cinéaste français ose braquer ses caméras sur ses contemporains, il faut que rien ne se passe: on peut alors parler des conflits lointains (la guerre d'Algérie vue de Paris), ou étrangers (celle du Vietnam, toujours de Paris). Mais que Paris, enfin, bouge, et le cinéma se tait!¹ »

1. PRÉDAL, René. *Le Cinéma français depuis 1945*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 248.

« son » film, elle n'en marque pas moins profondément le cinéma et le public pendant des années.

Toutefois, pour que le cinéma hérite de quelque chose de 1968, il faut d'abord qu'il le veuille. Car 1968 a à peine fait dévier la trajectoire de certains ténors de la Nouvelle Vague comme Chabrol, Rohmer ou Truffaut; Rivette l'intégrera naturellement dans ses films en amont (**Out 1: Noli Me Tange-re, Céline et Julie vont en bateau**), sensible depuis toujours à « l'imagination au pouvoir ». La génération de réalisateurs qui émerge après 1968 s'avère d'emblée plus conscientisée, voire marquée et forgée par les événements, tels Jean Eustache, Chantal Ackerman et Philippe Garrel.

Mais s'il fallait définir aussi simplement et largement que possible l'influence et la portée de 1968 sur le cinéma, nous dirions qu'elles se répartissent selon deux axes à géométrie variable: celui du cinéma conscientisé (qui se dira engagé d'une manière ou d'une autre) et celui du cinéma désinhibé (« libre », affranchi, provocateur). Cela posé afin d'éviter les taxonomies trop compliquées qui ne sont pas le but de cette réflexion. Cinéma conscientisé et cinéma désinhibé peuvent s'opposer, mais ont un thème commun, celui de l'engagement: engagement de l'artiste envers son art seul (et la liberté de tout dire et de tout montrer vit son âge d'or au tournant des années 1970) ou envers la société qu'il cherche à informer et à conscientiser, disposant chacun d'un vaste terrain d'exploration, favorisé par la réceptivité du public. De nombreux débats sur le rôle social ou artistique du cinéma s'articuleront autour de cette polarisation et, fait à noter, la situation dans laquelle Jean-Luc Godard se trouve en 1968 est un cas unique d'extrême déchirement sur cette question.

En effet, quand il déclare à Cannes qu'« [il] n'existe pas un seul film qui montre les problèmes des ouvriers et des étudiants aujourd'hui. [...] Nous sommes en retard »! et adresse aux acteurs de l'industrie dans la salle que « nous vous parlons de la situation des ouvriers et des étudiants, et vous nous répondez en parlant travellings et gros plans », cela n'est pas à prendre comme une facétie caractéristique de son attitude médiatique durant les années 1960. Toutes les biographies portent à croire qu'en 1968, « Jean-Luc » se découvre soudain « prisonnier de Godard », rattrapé par son personnage et sa célébrité à l'instant où il préférerait l'abandonner pour s'engager dans la révolution. Mais ses trajectoires en 1968 ne sont pas celles du premier insurgé venu. Entre les manifestations parisiennes et une tournée des campus américains, le Festival de Cannes et une courte retraite dans une villa de la Côte d'Azur, quelques allers-retours à Londres pour négocier un contrat de film avec les Beatles qui finira en film sur les Rolling Stones élaborant en studio leur hymne emblématique au diable caché derrière les insurrections de l'Histoire (**Sympathy for the Devil**). Sans oublier sa fuite en Abitibi, puis hors de l'Abitibi en décembre

1968, les rigueurs de l'hiver québécois ayant raison de sa solidarité avec les ouvriers et les étudiants abitibiens avec qui il souhaitait engager une expérience de télévision communautaire³, son ubiquité est bel et bien celle d'un « privilégié ».

Itinéraire des plus confus bien qu'emblématique de 1968: Godard rappelle l'étudiant « bourgeois » crachant sur des privilégiés auxquels il ne peut toutefois renoncer, puis, s'expulsant de l'industrie du cinéma, tombe dans « un ultragauchisme esthétique tout à fait improductif »⁴ avec sa période dite du Groupe Dziga Vertov de 1968-1972 (**Un film comme les autres, British Sounds, Luttes en Italie**, etc.). À son corps défendant, son parcours de ces années-là est un florilège de tout ce que 1968 a pu comporter d'égarements.

Cinéma conscientisé et cinéma désinhibé marquent l'influence que 1968 exerce sur un cinéma qui continue de se faire dans l'industrie et ses pouvoirs d'adaptation à une société qui change. La carrière poussive de **2001: A Space Odyssey** (1968) décolle quand le film est vendu comme « The Ultimate Trip »; Fellini s'adresse à un public jeune dans **Satyricon** (1969) où les bacchantes de la Rome antique jouent aux ancêtres de la contre-culture hédoniste des sixties; Barbet Shroeder fait s'enfuir un couple jeune et photogénique dans la drogue et l'île d'Ibiza avec **More** (1969); Antonioni, après son exploration dubitative du *swinging London* dans **Blow-Up** (1966), exalte la jeunesse américaine et le lyrisme de sa volonté de détruire la société bourgeoise avec les explosions au ralenti qui concluent **Zabriskie Point** (1970).

« C'était la fin de la censure, de toutes les censures. Je me suis dit: "À présent, le cinéma va pouvoir tout montrer. On ne cachera plus rien" », s'enthousiasmait alors Claude Lelouch⁵ en rappelant comment la libération des mœurs entraîna la libération des images. Après la décennie 1960, celle du triomphe de la forme sophistiquée et de l'avant-garde (Antonioni, Fellini, Bergman), le cinéma désinhibé des années 1970 sera celui de toutes les transgressions. 1968 n'aura pas tant d'effet sur le cinéma social sinon pour l'encourager: en Angleterre, par exemple, il se développe depuis 10 ans déjà. Mais l'arrivée au petit écran, en 1969, de la série *Monty Python Flying Circus* et son humour joyeusement anarchique est une autre paire de manches, tout comme Ken Russell qui s'impose dès 1969 en

3. Anecdote qui a inspiré **Chasse au Godard d'Abbitibi** d'Éric Morin et **Mai en décembre (Godard en Abitibi)** de Julie Perron.

4. HENNEBELLE, Guy. *Quinze Ans de cinéma mondial*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 400 (Il est en effet sidérant de croire que Godard ait cru que l'hébétéude passive à laquelle la plupart des films du « Groupe Dziga Vertov » réduisent leur public limité ait pu avoir quelque utilité que ce soit, en manière de conscientisation ou en matière d'action directe.)

5. Collectif sous la direction d'Antoine DE BAECQUE, Stéphane BOUQUET et Emmanuel BURDEAU. *Cinéma 68, réédition augmentée*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2008.

maître du cinéma désinhibé (avec **Women in Love** et sa scène de lutte entre Alan Bates et Oliver Reed nus). **The Devils** (1971) est un chef-d'œuvre du genre : en relatant le procès d'Urbain Grandier en 1634 durant la « possession » du couvent de religieuses de Loudun, il fait la démonstration que l'extravagance assourdissante de la mise en scène peut respecter les faits historiques et même un marxiste-léniniste comme Guy Hennebelle n'y trouve rien à redire.

The Devils et **A Clockwork Orange** prouvent les penchants du cinéma désinhibé à opposer la transgression violente des tabous à des formes institutionnalisées d'agressivité aussi violentes, bien que plus pernicieuses. Les événements de mai s'étant terminés par des compromis et des capitulations d'après plusieurs, « tout le monde s'est mis à croire en un avenir violent », dira Annie Ernaux dans son « autofiction collective », *Les Années*⁶. Par conséquent, le cinéma désinhibé révèle vite une interprétation sadienne du slogan célèbre « Jouissez sans entraves ». Les corps n'étant pas seuls en cause (**La Grande Bouffe** de Ferreri ou **Salò ou les 120 jours de Sodome** que Pasolini filme pour répudier sa « Trilogie de la vie »⁷), Peter Watkins se montre tout aussi explosif dans **Punishment Park** où c'est du refus (violent) du pouvoir d'entendre la contestation et de la violence de la société du spectacle qu'il s'agit. Comme une vraie-fausse télé-réalité prémonitoire, le film dépeint des jeunes contestataires confrontés à un tribunal populaire avant d'être lancés dans une expédition punitive dans le désert. Après le dialogue de sourds intergénérationnel que l'on y entend, la justice se présente comme un spectacle truqué afin de maintenir l'ordre établi et d'écraser les jeunes.

L'antidote aux allégories de la répression et aux furies transgressives se trouve peut-être du côté d'Alain Tanner, dont les films tracent un espace médian entre cinéma désinhibé et cinéma engagé avec ses personnages qui cherchent une autre vie ou une utopie à leur échelle. **Charles mort ou vif**, **La Salamandre**, **Le Retour d'Afrique** et **Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000** illustrent, chacun à sa façon, de « petites révolutions » où l'échelle « micro » et humaine est expérimentée contre les rôles formatés de la société du travail et de l'économie. La commune dans **Jonas...** paraît si humaine et de bonne foi malgré ses tensions qu'elle reste un antidote aux comportements spectaculairement régressifs de la communauté filmée par Dusan Makavejev dans **Sweet Movie**.

6. ERNAUX, Annie. « Les Années », *Écrire la vie*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2011, p. 992.

7. Constatant le succès remporté par **Le Décameron**, **Les Contes de Canterbury** et **Les Mille et une Nuits**, trilogie censée célébrer la sexualité décomplexée des classes populaires à travers les âges, au point d'inspirer en Italie une vague de films d'exploitation érotiques, Pasolini s'engage à faire une « trilogie de la mort » sur l'instrumentalisation matérialiste des corps dont **Salò...** se veut le premier chapitre et le seul, vu le tragique assassinat de son réalisateur.

Cela dit, on peut regretter d'accorder moins de place ici au courant conscientisé qu'au courant désinhibé, mais la raison en est simple : c'est que cette prise de conscience était déjà propre aux cinémas italien, britannique et allemand avant que 1968 n'advienne. D'ailleurs, en Italie et en Allemagne, 1968 semble une secousse parmi d'autres dans un mouvement qui se produit à plus long terme, d'où les expressions de « mai rampant » ou d'« années de plomb » pour les nommer. Le cinéma italien, par le néoréalisme, s'ancre dans le social depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le *Free Cinema* britannique diffuse un contenu social sensible aux problèmes ouvriers depuis 1960. Et le Nouveau cinéma allemand, malgré l'essor qu'il prend dès 1967, est un courant de fond depuis son Manifeste d'Oberhausen de 1962. Ces tendances ne se laissent pas autant impressionner par 1968 que le cinéma désinhibé qui lui doit son existence et son déchaînement, mais les font continuer vers un cinéma sensible aux problèmes de la société devant un public de plus en plus réceptif.

Le plus étonnant, en effet, est que le public semble disposé à suivre ces deux courants. L'influence de 1968 est peut-être d'avoir créé un climat particulièrement ouvert à ces types de propositions dont aucune ne réduit le cinéma au rang de simple divertissement. La fréquente agressivité du cinéma désinhibé et l'éloquence dénonciatrice du cinéma conscientisé attisent l'intérêt également, si bien que le public du cinéma de cette époque fait preuve d'une ouverture remarquable aux œuvres qui bousculent et posent des questions. Alors, un film peut s'appréhender comme une épreuve initiatique, l'amorce d'un débat, l'invitation à penser au-delà de ses convictions et de ses idées reçues. Ce n'est pas pour rien que René Prédal qualifie de « conséquence la plus remarquable de Mai 68 l'émergence d'un cinéma politique de grande consommation symbolisé par la "trilogie" de Constantin Costa-Gavras avec, chaque fois, Yves Montand en vedette : **Z ou l'anatomie d'un assassinat politique** (1969 : un chef de l'opposition démocratique assassiné avec l'appui du pouvoir dans la Grèce des colonels), **L'Aveu** (1970 : en 1951, à Prague, un homme politique est arrêté, mis au secret et contraint d'avouer des crimes imaginaires contre le communisme), et **État de siège** (1973 : les Tupamaros enlèvent puis abattent un conseiller américain de la police chilienne.) [...] [Coup] d'envoi d'un cinéma [politique] qui aurait fait fuir le public deux ans auparavant [...] »⁸.

En attendant, Rainer Werner Fassbinder, dont la carrière débute en 1967, se révèle l'éponge de toutes les contradictions du cinéma allemand de sa génération. Après avoir réalisé quelques films dans un contexte communal très *sixties*, il en apporte la critique avec **Prenez garde à la sainte putain** (1970) où la communauté de l'équipe de tournage du film dans

8. PRÉDAL, René. *Op. cit.*, p. 263.



Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau de Mathieu Denis et Simon Lavoie — Photo: Éva-Maude T.-Champoux

le film se détricote en psychodrames à peine contrôlés par la violence du réalisateur dépassé — preuve que l'utopie communale peut vite se retourner en son contraire. Par la suite, Fassbinder réservera ses mélodrames empathiques à maintes figures d'exclus en butte avec une société rigide (**Ali, L'Année des treize lunes, Fox et ses amis**) tout en caricaturant les militants — de l'idéaliste au terroriste — des « années de plomb » comme autant d'imbéciles désorganisés (**Maman Kusters s'en va au ciel** et surtout **La Troisième Génération**). Le thème de l'engagement prendra du temps à être traité dans sa complexité dans le cinéma allemand; **Les Années de plomb** de Margarethe von Trotta (1980) et **Les Trois Vies de Rita Vogt** de Volker Schlöndorff (2000) y parviendront sensiblement.

Il n'y a, en fait, que le cinéma français que 1968 semble éveiller à ce qui se passe autour de lui pour faire l'examen de conscience de sa société comme de lui-même, car à leur façon, les cinématographies allemande, britannique ou italienne y œuvraient déjà depuis longtemps, et le coup d'accélérateur que donne 1968 au cinéma de dénonciation italien, avec des films comme **Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon** ou **L'Affaire Mattei**, sont moins le signe d'une rupture que d'une continuité avec des films comme **Salvatore Giuliano** (1961) ou **Main basse sur la ville** (1963) de Francesco Rosi, en quelque sorte renforcée par l'esprit du temps.

Après avoir participé aux grandes nuits de mai, une poignée de jeunes sombre dans l'opium: la prémisse des **Amants**

réguliers de Philippe Garrel articule peut-être la contradiction spécifique à cette période et à ses retombées, qui font succéder la fuite et le repli à l'engagement collectif. D'un extrême à l'autre. Bien que ces enjeux soient probablement plus instinctifs que conscients chez Garrel, la coexistence de ces deux états nous place devant le mystère que constitue pour nous, aujourd'hui, cette époque où l'action collective n'a eu d'équivalent en intensité que sa tentation de l'individualisme. La question de savoir si un film prétend ou non « avoir quelque chose à dire » soit aussi controversée ne semble pas l'apanage seul du cinéma. Il y eut un temps, du moins, où autant le cinéma qui voulait aborder des sujets en prise sur la société que celui qui complotait de choquer ou d'ébranler par la désinhibition de ses images et de sa vision étaient tous deux reçus avec ouverture.

En comparaison, le public d'aujourd'hui ne semble ouvert ni à l'un ni à l'autre et le cinéma qui pratique l'une ou l'autre tendance se heurte à des difficultés croissantes. L'héritage, le flambeau de ce qu'a contribué 1968 dans la liberté artistique ne cesse de s'amenuiser depuis l'ère des réseaux sociaux où chacun tient désormais dans le creux de sa main le pouvoir « médiatique » d'exiger telle ou telle forme de censure selon ses sensibilités personnelles. Comble de l'ironie, cette dernière est généralement réclamée sous prétexte d'outrages à la tolérance et à la liberté de chacun. Les permissivités du passé sont réévaluées hors contexte à partir des valeurs « politiquement correctes » de l'époque actuelle, la liberté de chacun se réduit de plus en plus à chercher à limiter et à faire taire celle de ceux qui pensent autrement que soi, la délation se travestit en manifestation de courage et de lutte contre les préjugés: c'est le monde à l'envers. Constat, par exemple, l'hostilité et l'incompréhension avec lesquelles ont été reçus des films comme **Mother!** de Darren Aronovsky ou **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau** de Mathieu Denis et Simon Lavoie (directement inspiré des films militants de 1968), souvent par ceux ou celles avec qui ces œuvres espéraient débattre, témoignent du degré de malentendu borné et têtue auquel notre soi-disant « ouverture » est arrivée, en cette époque « qui ne veut plus être confrontée à d'autres convictions que les siennes »⁹. Dans un monde où les alertes sont plus que jamais globales (réchauffement climatique, accroissement des inégalités économiques) et concernent tout le monde hors de tout critère relevant de la petite différence, des « mouvements militants » isolés dans leur « bulle de rêve » continuent de prétendre que l'ennemi à abattre de toute urgence est l'idéologie du patriarcat blanc, hétéronormatif et bourgeois, tel un épouvantail de papier.

9. PRIVET, Georges. « Ces films par lesquels le scandale... n'arrive plus », *L'Inconvénient*, n° 72, 2018, p. 67.

La réceptivité et la coalescence nécessaires au genre de soulèvement produit en mai 1968 nécessitent pourtant un minimum d'abolition de l'*ego* et de complexe identitaire afin de se diriger vers une action et un renversement communs qui témoignent de l'ouverture de chacun. Cette capacité paraît aujourd'hui chose du passé, bien qu'elle puisse se réveiller de

temps à autre (témoin le Printemps érable), avant que de retomber dans son confusionnisme. Décidément, ce que nous avons pu hériter de 1968 est bel et bien liquidé. Sinon la colère qui donne envie de rappeler en hurlant, à ceux que cela concerne, qu'un torchon idéologique, c'est encore un torchon. 🗣️

if... de Lindsay Anderson

Une grenade dégoupillée

ZOÉ PROTAT

« Si tu peux voir détruit l'ouvrage de ta vie, et sans dire un seul mot te mettre à rebâtir [...] Si tu sais méditer, observer et connaître, sans jamais devenir sceptique ou destructeur [...] Si tu peux être dur sans jamais être en rage, si tu peux être brave et jamais imprudent [...] Tu seras un homme, mon fils. » **if...**, le chef-d'œuvre de Lindsay Anderson, tire son titre énigmatique du poème de Rudyard Kipling: un classique anglais, qui se retrouve ici soufflé par le grand vent de 1968. Comme Kipling, Anderson (1923-1994) est un enfant des colonies orientales. Il fut longtemps journaliste et théoricien avant de réaliser **This Sporting Life** (1963), le portrait d'un mineur ordinaire catapulté champion de rugby. Une évocation des splendeurs et des misères de la *Working Class* britannique qui ancre le cinéaste au cœur du *Free Cinema* et de son époque.

Avec **if...**, Anderson bifurque du réalisme strict à un formalisme plus radical, plus moderne aussi. Mais la critique sociale demeure et elle est virulente. Conçu alors même que la population parisienne fait voler les pavés, le film se déroule entre les murs d'un pensionnat typiquement anglais. Mick, Wallace et Johnny sont trois amis qui se targuent d'être intellectuels et anticonformistes. Leur chambre commune est le théâtre de grands débats philosophiques arrosés de vodka: « Il n'y a pas de mauvaise guerre. La violence et la révolution sont les seuls actes purs », « Que se passe-t-il, si la liberté tombe? Qui meurt, si l'Angleterre vit? » Comme tous les autres élèves, ils sont tyrannisés par leurs aînés, les *Whips*, et par une direction d'établissement aveugle et moyenâgeuse. L'heure de la révolte a sonné. Elle sera sanglante.

Cinquante ans après le scandale à sa sortie, **if...** demeure le film ultime de la colère étudiante et de la jeunesse en général. Quoi de plus 1968 que cette colère? Lindsay Anderson lance une charge puissante contre une société

conservatrice et un système scolaire connu pour sa rigidité extrême: « We don't need no education— We don't need no thought control— Teachers leave them kids alone », chantera Pink Floyd encore plus de 10 ans plus tard. Face aux humiliations, aux châtiments corporels, aux abus en tous genres et par soif de liberté aussi, Mick et ses amis prendront les armes, carrément. Car « un homme peut changer le monde avec une balle placée au bon endroit ».

if...: les points de suspension ont ici leur importance. En effet, les antiéros du film se trouvent à la croisée des chemins, tout comme leur génération. Ils explorent les différentes façons d'entrer dans l'âge adulte et remettent en question les figures d'autorité traditionnelles. Au diapason de la révolution sexuelle, le film ose la nudité et les tensions homoérotiques. Au diapason de la nouvelle modernité cinématographique, il propose plusieurs séquences oniriques et délirantes, ainsi qu'un changement sec de la pellicule couleur vers le noir et blanc, aucunement expliqué ni justifié, qui passionne encore les analystes. Nous devons également à Lindsay Anderson d'avoir révélé le talent incandescent de Malcolm McDowell, dont l'insolence naturelle fait des merveilles dans le rôle principal. Cet acteur précieux allait bientôt incarner l'une des figures les plus iconiques de l'histoire du cinéma, Alex DeLarge, l'adepte d'ultraviolence de **A Clockwork Orange** de Stanley Kubrick. Beau temps pour les rebelles!

Si les Américains sont connus pour censurer la sexualité, les Anglais, eux, ne badinent pas avec l'autorité. Classé X en Angleterre, **if...** n'en remporte pas moins la Palme d'or à Cannes en 1969. C'est un classique bien de son époque, mais au souffle romanesque éternel, qui sentira toujours le soufre. 🗣️