

La résurgence du courant politique au cinéma

Gilles Marsolais

Numéro 138, septembre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21438ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (2008). La résurgence du courant politique au cinéma. *24 images*, (138), 40–41.

La résurgence du courant politique au cinéma

par Gilles Marsolais



Valse avec Bachir d'Ari Folman

Le Festival de Cannes est le reflet conforme de la production cinématographique mondiale, à travers sa programmation diversifiée qui offrait cette année un juste équilibre entre quelques valeurs sûres, désignant des cinéastes et des films qui ont recours à des codes de mise en scène et de lecture déjà apprivoisés par le spectateur (Clint Eastwood, Woody Allen, Walter Salles ou les frères Dardenne), et de nombreux talents à découvrir ou sur le point d'être confirmés, dont les films ont recours à des dispositifs de représentation et à des modes de narration plus déstabilisants. On est donc justifié de poser un diagnostic, non pas sur cette programmation en tant que telle dans ses multiples sections, mais sur ce qu'elle nous révèle de l'état de santé du cinéma actuel, et peut-être même du monde, tous deux en pleine mutation, d'autant que le président du jury, Sean Penn, avait clairement manifesté son intérêt pour « un cinéma très conscient du monde qui l'entoure ».

Il ressort que l'on assiste incontestablement à la fin d'un certain maniérisme, c'est-à-dire d'une préciosité stigmatisée aussi bien par *La frontière de l'aube* de Philippe Garrel, qui cultive la nostalgie du support argentique tout en tentant maladroitement de l'arrimer à l'imagerie et à la thématique de l'univers de Jean Cocteau, que par les poses prétentieuses d'un Wim Wenders, incapable de se renouveler, en s'intéressant aux affres d'un photographe de mode qui vivrait une crise existentielle, dans *Palermo Shooting*. La position ambiguë d'Amat Escalante face à son sujet (vu la lenteur complaisante de tout le film qui se contente de capter les méfaits de travailleurs migrants mexicains, et surtout la position de voyeur dévolue au spectateur devant la perpétration d'un crime gratuit) rattache aussi *Los bastardos* à ce courant déclinant d'un certain maniérisme dépourvu de pertinence. Cette ambiguïté est même ici de nature à alimenter les préjugés racistes. Plutôt que d'éveiller nos consciences à la tragédie du déplacement massif de

populations démunies vers les pays riches qui ira en s'accroissant à l'échelle de la planète, il décrit ses travailleurs clandestins comme une menace potentielle (l'un d'eux ne se sépare jamais du fusil à canon scié qu'il trimalle dans son sac à dos), voire comme des tueurs qui n'agissent même pas pour des motifs politiques. Aussi ces personnages, toujours vus par le regard de « l'autre », sont affublés des pires clichés : les Mexicains ont des mines patibulaires, et les Américains sont d'indécrottables racistes...

Fort heureusement, en contrepartie de ce maniérisme, on assiste surtout cette année à un retour marqué du politique, au sens large, qui s'exprime avec des bonheurs divers tant dans la forme que dans le contenu. Certains cinéastes prennent position sans aucune ambiguïté face à leur sujet, comme Matteo Garrone avec *Gomorra*, Grand Prix du festival (voir l'article en page 38), et Paolo Sorrentino avec *Il divo*, Prix du jury. Sur le ton de l'ironie cinglante, ce dernier cerne la nature et l'évolution d'une éminence grise de la politique

italienne, Giulio Andreotti, depuis la fin de son ultime mandat comme chef du gouvernement en 1991 jusqu'à sa chute en 1996, lors de l'ouverture de son procès à Palerme relativement à ses liens présumés avec la mafia. Rompant radicalement avec la logique narrative, *Il divo* opte pour une stratégie de l'araignée – selon le titre d'un film de Bernardo Bertolucci – pour tenter de cerner l'aspect insaisissable de ce personnage énigmatique, ce gérontocrate nommé sénateur à vie qui fut l'incarnation même du pouvoir (il fut sept fois président du Conseil et 25 fois ministre) et de la dérive monstrueuse de l'histoire politique de l'Italie des 40 dernières années, sur qui les pires scandales, collusions douteuses et crimes ont glissé au fil des ans sans laisser de trace. L'humour, dit-on, peut être une forme élégante du désespoir. Désabusé, envahi d'un sentiment d'impuissance comme tant de ses compatriotes, plutôt que d'en pleurer, Paolo Sorrentino a choisi de rire de cette situation politique aberrante, sauf que l'humour le cède ici au burlesque, voire au cynisme, dans une approche éclatée qui ne fait pas dans la nuance.

À l'opposé de ces deux cinéastes qui permettent d'espérer pour l'avenir du cinéma italien, certains optent plutôt pour une apparente objectivité descriptive qui ne trompe personne, comme le fait Steve McQueen dans *Hunger* (Caméra d'or méritée), accompagnant d'une réflexion philosophique l'illustration du sacrifice d'un prisonnier qui, pour des motifs politiques, a entrepris une grève de la faim qui entraîna son décès. D'autres optent pour des choix esthétiques étonnants qui ne laissent personne indifférent, quelle que soit leur stratégie respective : depuis l'évocation des trous de mémoire sélectifs des soldats israéliens, témoins et acteurs plus ou moins passifs des terribles massacres des camps palestiniens de Sabra et Chatila au Liban, du 16 au 18 septembre 1982, par lesquels l'innommable a changé de camp – sujet tabou au sein de la société juive que l'Israélien Ari Folman, d'une façon étonnante et révélatrice, aborde par le biais du film d'animation dans *Valse avec Bachir* –, jusqu'au retrait volontaire, et même au rejet haineux, de la vie en société abordé avec une liberté folle dans *Tokyo!*, trilogie déjantée concoctée par Michel Gondry, Leos Carax et Bong Joon-ho. Il va sans dire que chacun de ces films engagés politiquement participe à la composition d'un tableau de société qui n'a rien de folichon.

Même *Entre les murs* de Laurent Cantet, film grand public mais palme d'or justifiée (voir le texte en page 39) a une résonance politique par sa façon de rendre compte des nouveaux rapports de force établis par la démocratisation de l'enseignement, pour le meilleur et pour le pire, entre les divers intervenants de ce milieu exigeant. Inspiré lui aussi d'une expérience vécue, comme *Gomorra* et tant d'autres de ces films de fiction qui témoignent d'une façon réaliste des courants qui traversent la société, il a en commun avec eux d'avoir recours à un mode de narration, à un dispositif de mise en

scène et à une écriture qui évoquent une approche de type documentaire et qui, de ce fait, s'apparentent à ce qu'il est convenu d'appeler le courant de la fiction documentée. Pas plus qu'eux, *Entre les murs* ne prétend à une reconstitution objective de l'événement, mais l'intrigue et les personnages ont été bâtis d'après une expérience concrète d'enseignement (d'abord mise en roman) dans un milieu où les élèves sont presque exclusivement issus de l'immigration, afin d'en rendre compte et de l'illustrer d'une façon réaliste, d'où le fait que le film reproduit, tout en parvenant à la surpasser grâce à sa finale optimiste, une typologie convenue des élèves : l'Arabe insolent, le Noir qui joue du muscle, l'Asiatique appliqué et brillant. Dans une approche de ce type, les acteurs, comme c'est le cas dans *Linha de passe* de Walter Salles captant le quotidien à São Paulo d'une mère et de ses quatre fils issus de quatre pères différents,

sont pour la plupart des non-professionnels qui interprètent des rôles proches de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils ont vécu, contribuant au naturel sidérant du film. En raflant le Prix d'interprétation attribué à Émilie Dequenne (*Rosetta*, 1999), les frères Dardenne avaient pavé la voie à cette nouvelle donne qui, avec des variantes, est en passe de devenir une constante du cinéma actuel. Cette année, plusieurs films de la compétition officielle et au moins la moitié des films de la Quinzaine ont été réalisés avec des acteurs non

professionnels. Il importe de rappeler qu'il s'agit là d'un héritage évident de l'expérimentation du cinéma direct, à la frontière entre le documentaire et la fiction, qui a réussi sa transposition d'un genre à un autre¹, et qui n'a plus rien de marginal. Cela donne des films de fiction en prise sur la réalité, mais qui se démarquent de la tradition hollywoodienne.

Mais ce nouveau cinéma n'a pas pour autant la prétention de vouloir détrôner l'acteur professionnel, dont le Festival a offert deux exemples d'utilisation *a contrario* : pourtant contemporains, les personnages et, par leur jeu, les acteurs cernés dans *Un conte de Noël* semblent appartenir à une époque révolue, s'inscrivant dans une tradition boulevardière, plus théâtrale que cinématographique, tandis que, en opposition à ce baroque tapageur d'Arnaud Desplechin, ceux filmés avec une rare élégance par Clint Eastwood dans *The Exchange*, au moyen d'une imagerie qui va à l'essentiel en évitant le piège de l'étalage du savoir-faire des différents corps de métier, sont d'une incroyable modernité alors qu'ils s'inscrivent pourtant dans un drame des années 1920. À l'évidence, dans ce monde en mutation, dont témoignent sur le plan du contenu et par le renouvellement formel de nombreux films vus à Cannes, une redéfinition du rôle de l'acteur au cinéma est en cours qui pourrait modifier le profil de son versant fictionnel. ■

1. Pour se rafraîchir la mémoire sur le phénomène de « pollinisation » du direct, lire : Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval (Québec), 1997, 368 p. (p. 236-320)



Gomorra de Matteo Garrone