

L'individu laborieux

Che-L'Argentin et *Che-Guérilla* de Steven Soderbergh.
États-Unis / France / Espagne, 2008, deux parties de 2 heures 7 minutes chacune

Guillaume Lafleur

Rayonnement du cirque québécois
Numéro 227, juillet–août 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2009). L'individu laborieux / *Che-L'Argentin* et *Che-Guérilla* de Steven Soderbergh. États-Unis / France / Espagne, 2008, deux parties de 2 heures 7 minutes chacune. *Spirale*,(227), 8–9.

aérée des éléments qui composent *Vrilles et rafales*, et encore plus cette intrigante torsade — dominante et centrale — évoquant la carcasse d'une bête de boucherie, cela ne rappelle-t-il pas, en effet, la fantasmagorie du peintre irlandais ?

Surplombées d'un ciel labouré de sillons gris et blancs, des formes éparées plaquées sur fond vert (pelouse aseptisée et infertile) dans un ordre dispersé; notamment trois hélices (ou plaques de canalisation), un échafaud, un entonnoir (ou coupe), un forêt, un éléphantéau décharné, le fragment d'un dossier de chaise... entourant cette carcasse énigmatique. Aucune forme ni concept ne s'y sclérosent. Tout y est suggéré. Quant à son unité, l'œuvre met en scène le spectacle d'une désertion, de l'évacuation du vivant. On assiste à la fin irrévocable mais lente d'une Terre humaine fondamentalement autodestructrice; qui se consume elle-même.

Excavation : graver dans la mémoire photographique

« Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. »

Par-delà l'image, sa territorialité même, la peinture en tant que



Marc Garneau, *Lévitacion 1*, 2008-2009
Technique mixte sur photographie sur bois gravé, 36 x 46 cm.
Photo : Pierre Charrier

champ d'investigation traduit « [c]ette volonté de toujours repenser la question du tableau et de reformuler le geste originel de peindre », selon les mots de Marc Garneau. Dans sa réflexion en peinture, il admet les débordements nécessaires. Conviviale, ouverte et expansive, la peinture emprunte à la photographie et à la gravure leurs subjectiles respectifs, lesquels s'imposent comme texture originelle de l'œuvre.

Dans le cas des séries de peintures-gravures, dont *Lévitacion*, cet univers plastique parallèle s'est construit à partir des ruines d'autrui, soit des photographies que son ami, l'artiste photographe Pierre Charrier,

avaient rejetées. Réalisées à l'aide d'une émulsion de nitrate d'argent appliquée sur du contreplaqué de merisier russe, ces photographies de paysages vivants (cascades et chutes entre des rochers) se donnent à nouveau à lire.

Elles transparaissent. Si le blanc assassine l'image photographique, la gouge et la couleur en exhument le corps, le sens. Graver dans la mémoire photographique est un véritable travail d'excavation. Comme une sorte de fouille souterraine, la gravure peinture met à jour les secrets que la photographie recèlent en elle-même, ses révélations. L'eau et les rochers se réincarnent en nuages, en zèbres, en branches, etc.

« Si aucune forme n'est donnée a priori, il s'ensuit que toute forme n'est que l'agencement provisoire de singularités mouvantes et libres et que l'homme ou le hasard sont libres de les réassembler autrement. »

Comme ces horizons dont on ne peut appréhender ni l'entièreté ni l'infinitude, les tableaux de Marc Garneau génèrent une angoisse paisible, le sentiment d'un ailleurs lointain, d'un sens possible. Émanant humilité, leur réalisation n'en émerge pas moins d'une quête complexe, et surtout de cette connaissance sensitive et intrinsèque d'une peinture qui se pense et se fait d'elle-même. Chez Garneau, créateur d'une œuvre marquée par sa contingence, il y a toujours ce détournement, cette incitation au voyage dans l'image.

Néophyte ou avisé, l'œil ne se laisse-t-il naturellement pas transporter par la peinture dans ce but inavoué d'y traverser sa troisième dimension? Et si cette dimension de la peinture était avant tout ludique... Un voyage dans l'image, c'est de s'y aventurer en toute liberté. C'est donc aussi d'imaginer. ☺

1. Marc Garneau est représenté à Montréal par la Galerie Graff (www.graff.ca) et à Québec par la Galerie Lacerte Art contemporain (www.galerielacerte.com).

CINÉMA

L'individu laborieux

CHE-L'ARGENTIN et CHE-GUÉRILLA de Steven Soderbergh

États-Unis / France / Espagne, 2008, deux parties de 2 heures 7 minutes chacune.

Comment situer le cinéma de Steven Soderbergh? Entre deux chaises sans doute, avec ses postures parfois antithétiques d'un film à l'autre, passant d'une approche personnelle et radicale (*Bubble*) aux *blockbusters* qui mettent en scène des stars (Pitt, Roberts, Clooney) jouant

les apprentis millionnaires en une mise en abyme de leur propre fortune. Mais tandis que les films carburant à leur triomphe annoncé envahissent les écrans du monde avec l'arrogance des grands jours, Soderbergh tourne à la suite un film consacré au Che. Ce grand écart peut laisser craindre le pire.

Cependant, quelques indices incitent à la modération. Ainsi, le film est tourné en espagnol et il adopte une durée exigeante pour le spectateur (quatre heures) en se concentrant sur les périodes d'action les plus difficiles de cette figure majeure du siècle dernier. Tourner principalement en espa-

gnol n'est pas à prendre à la légère non plus. Les productions internationales optant pour un tel choix sont loin de pulluler et tiennent à peu près de la gageure, malgré le potentiel commercial du marché hispanophone. Par exemple, un cinéaste comme Bertolucci s'est attaqué à une reconstitution de

Mai 1968 tournée en anglais. Malgré les qualités du film *The Dreamers*, cette décision de représenter une réalité franco-française en se soumettant aux contraintes de la coproduction semble molle, surtout lorsque l'on considère le parti pris du film, qui fait acte de résistance, pour les barricades...

Au-delà du potentiel commercial, compromis par la durée de la projection, c'est la valeur d'emblème imparable du Che qui apparaît aussi malmenée. Contre toute attente, au long de ces quatre heures (seule version accessible, avec entracte, pour le spectateur montréalais), on insiste principalement sur les affres du « héros ». Fragilisé par ses quintes de toux dans la jungle humide, le personnage voit son vernis craquer et Soderbergh s'acharne pendant un temps à humaniser le mythe.

Dans cette entreprise malaisée, la durée joue tout de même un rôle essentiel. La patience du spectateur devant cette longue fresque fait en quelque sorte écho, en mode mineur, au labeur éprouvant représenté à l'écran. En ce sens, l'expérience de la projection en salle est déterminante pour appréhender avec justesse les visées d'un film qui ne tient nullement compte du *zapping* — comme c'est ailleurs le cas dans la construction narrative des productions courantes. De plus, lors de la projection, l'entracte remplit une fonction dramatique, puisqu'elle scande deux moments distincts de la vie du Che.

L'Argentin

La première partie, intitulée *L'Argentin*, expose d'abord brièvement les années de jeunesse. Ernesto Che Guevara, apprenti médecin argentin de passage au Mexique, rencontre la famille Castro (Fidel et Raúl), lors d'une belle séquence où l'on discute sans complexe des prises de pouvoir possibles en Amérique latine. Ces dialogues déterminants sont mis en valeur par une scénographie habile de la caméra, allant de la salle à manger au balcon. Castro fantasme déjà la prise de Cuba et Che laisse entendre qu'il est prêt à s'engager

à ses côtés. Mais ceci à la condition que la révolution cubaine s'étende par la suite à toute l'Amérique latine. Fidel acquiesce, quelque peu circonspect.

Cette séquence est emblématique du film, dans la mesure où elle fait foi de la posture maintenue par Soderbergh : soit la représentation en demi-teintes d'un projet révolutionnaire qui relève de la folie visionnaire — comme le concèdent volontiers les deux personnages —, en n'insistant pas forcément sur ses moments les plus spectaculaires. C'est là que le cinéaste trouve la force de son projet, car il ne choisit pas la voie express de l'« héroïsation » à partir de la voie balisée de la célébration des exploits.

L'ambition du cinéaste tend aussi vers le didactisme : s'il représente la folie propre à quelques individus qui cherchent à transformer de façon brutale et profonde une réalité sociopolitique donnée, le récit filmé insiste avant tout sur le labeur, le travail permettant qu'advienne cette réalité ardemment désirée. Le film tente en effet de restituer l'individu public et vivant, plutôt que sa seule figuration posthume sous des oripeaux de libérateur. L'engagement passe aussi dans ce cas par la représentation d'un désir de transmission intransigeant qui mène Ernesto Che Guevara à superviser l'alphabetisation de nombreux guérilleros sous-éduqués. Son succès l'encourage à rédiger une multitude de notes relatant aussi bien cette expérience sans égal que la guérilla de manière plus générale.

Dès le début, le souci pédagogique qui anime le Che est l'un des moteurs du film. L'acteur principal, Benicio del Toro, a souligné dans les nombreux entretiens accompagnant la sortie du film combien ces notes — publiées plus tard, parfois réécrites pour former des essais — étaient instructives pour le travail d'interprétation. Cette dimension d'Ernesto Che Guevara nous éloigne de l'image médiatique du libérateur sanctifié. Les affiches du film comme sa bande-annonce ont pu laisser croire le contraire, mais à la décharge des publicitaires, c'est

encore le meilleur moyen de s'assurer un public presque acquis, altermondialistes à tous crins et révolutionnaires de salon qui ont cousu une photo de l'homme au revers de leurs vestes.

L'éthique au détail

Cela étant, le moment le plus fort du film ne semble pas celui où Che assaille ses opposants, évitant les balles et négociant avec des politiques sur le point d'abdiquer. La scène-clé serait plutôt celle où ses factions s'acheminent avec lui vers La Havane tombée — le film ne montre pas cette chute spectaculaire. Des camarades les dépassent à bord d'une splendide voiture. Le principal protagoniste descend alors de son char pour leur indiquer de rapporter, à des centaines de kilomètres, cette voiture volée. Le dernier plan du premier volet se termine sur l'air fulminant du Che, atterré par le manque d'éthique de quelques guerriers de fortune.

Cette première partie apparaît la plus convaincante. L'anecdote tout juste mentionnée qui fait foi de l'éthique du héros révèle l'ensemble de son caractère : en parfait contraste avec sa jeunesse et lui conférant une gravité précoce. Tout comme Fidel et son frère Raúl, Ernesto Che Guevara est jeune trentenaire lorsqu'il fait la révolution à Cuba, alliant de façon saisissante la maturité et la jeunesse. Si un tel contraste chez ces figures de la révolution nous frappe tant aujourd'hui, c'est sans doute parce qu'il y a belle lurette que le cinéma a été envahi par les adolescents et leurs avatars dégénérés à l'âge adulte. D'autre part, dans *Che*, l'espoir de la révolution s'accorde à la jeunesse, comme le montre cet autre moment du film où, justement, de jeunes ados veulent intégrer la guérilla, avec une assurance de fer.

L'éthique et le volontarisme effrénés sont aussi montrés avec leurs revers négatifs. C'est pourquoi la première partie du film est ponctuée d'une mise en scène, filmée en noir et blanc, des interventions d'Ernesto Che Guevara dans une salle de l'ONU, à New York en 1964, à titre de chef de la délégation

cubaine. Le peu de sympathie qu'on lui accorde lors de son discours vindicatif à l'endroit des autres représentants de l'ONU — en particulier en provenance de l'Amérique latine —, est symptomatique de l'isolement qui contribuera à sa perte, semble insinuer le cinéaste.

Ainsi, la trame dramaturgique qu'expose Soderbergh est presque simpliste : il s'agit d'un mouvement irrésistible, depuis l'ascension jusqu'à la chute. Là-dessus, le deuxième volet (intitulé *Guérilla*) est implacable. Lorsque le Che fait le choix de quitter sa place enviable de ministre de l'Industrie à Cuba pour créer une guérilla dans la jungle bolivienne et continuer son grand projet de libération de l'Amérique latine, le récit souligne sa faute stratégique. Alors que la santé du Che ne permet pas une telle prise de risque — le cinéaste insiste beaucoup sur ses souffrances, causées par un asthme violent qui le mine depuis sa guérilla cubaine —, les obstacles se multiplient et le repli dans la jungle est inéluctable. Ceci sans compter une méconnaissance du territoire bolivien et de l'avisement culturel et social autrement plus fort qu'à Cuba.

Le deuxième volet est ainsi beaucoup plus démonstratif, sans ces détails et ces accès d'intempérance du « héros » qui caractérisaient le premier. Visuellement, le cinéaste — qui tient toujours la caméra de ses films, sous des noms d'emprunt — privilégie une image saturée de lumière, presque blafarde et hyperréaliste en ce qu'elle souligne ces stries de blancheur qui percent dans la jungle bolivienne. Évidemment, un tel choix peut être vertement critiqué. Cette lumière, à force d'insistance, ne profère-t-elle pas une sorte d'appel des cieus? N'est-ce pas esthétisant et tendancieux? La reconduite du statut de martyr généralement admis n'est pas loin. Il ne reste alors que le grand numéro d'un acteur halluciné en pleine jungle. À Hollywood et dans ses environs, c'est encore une dernière voie d'évitement louable, avant la chute sans rémission. ●