24 IMAGES
N°197



LES MISES EN SCÈNE DU POUVOIR

9 782924 348529
9,99$ | EUROPE 9,50 €

Nouveaux Cahiers du socialisme



NUMÉRO 24 AUTOMNE 2020

LA QUESTION NATIONALE REVISITÉE.

> enjeux, stratégies, convergences

AUSSI DANS CE NUMÉRO

Crises et transition

7 71766 61532 5 24 21,95 $

Les Nouveaux Cahiers du socialisme

Une revue engagée et pluraliste

Deux numéros par année – Format papier ou numérique

Achat et abonnement par Internet ou par la poste

Site Web avec des textes d'analyse sur les grands débats de l'heure

www.cahiersdusocialisme.org

24 IMAGES
n° 197 | décembre 2020

004 ÉDITORIAL |

008 DOSSIER | LES MISES EN SCÈNE DU POUVOIR
010 Ceci n'est pas un président
014 Le silence de l'archive – Regards critiques sur les cultes de la personnalité
020 Entretien avec Denys Arcand – Les hommes politiques dans les films de Denys Arcand : ni confort, ni indifférence
040 Le cinéma de Nanni Moretti – Combler le vide au-dessus de nos sociétés
044 Alexandre Sokourov – Les emmurés
052 Mythes et contre-mythes – Les présidents d'Oliver Stone
058 Errol Morris – Interroger le néant
062 City Hall – Entretien avec Frederick Wiseman
072 Panique à la maison (blanche)
078 Les actrices de la politique – Performer son indépendance
084 L'homme qui voulait être Roi
090 Le Dalaï-Lama à Hollywood
096 Quand les effets spéciaux rencontrent le politique
102 Le politicien à l'époque de sa reproductibilité mémétique
108 Index – 80 films et figures

144 CHEMINS DE TRAVERSE
146 Itinérrances vidéographiques — Art vidéo : poétique et politique | par Marc Mercier
152 Le cinéphile ludopathe — Propaganda | par Damien Detcheberry
158 Cin-écrits — Jacques Leduc Trois pommes à côté du cinéma de Robert Daudelin | par Gérard Grugeau
160 Hommage — Fernando Solanas Du pouvoir des images… jusqu'au cœur du pouvoir | par André Pâquet
166 DVD — *Heimat is a Space in Time* de Thomas Heise | par Bruno Dequen

24 images

24 images est publiée depuis 1979.
La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration
Jean-Marc Côté, **Philippe Gajan**, **Annie Lemieux-Gaudrault**, **Roxanne Sayegh**, **Dominic Étienne Simard**

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

Comité de rédaction
Apolline Caron-Ottavi, **Ariel Esteban Cayer**, **Robert Daudelin**, **Bruno Dequen**, **Alexandre Fontaine Rousseau**, **Philippe Gajan**, **Gérard Grugeau**, **Gilles Marsolais**, **André Roy**, **Charlotte Selb**

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture **Daphnée Brisson-Cardin**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro
Antoine Achard, Elijah Baron, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Éric Falardeau, Julien Fonfrède, Gérard Grugeau, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Marc Mercier, Jérôme Michaud, André Pâquet, André Roy, Charlotte Selb, Carlos Solano

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

Dépôt légal | 4e trimestre 2020
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Parution | décembre 2020
La parution est trimestrielle (4 parutions par année).
ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-52-9 (imprimé)
ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-51-2 (numérique)
© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement voir ci-contre
TPS | RT 145450482
TVQ | 1205863288 TQ 0001
Abonnements en ligne sécurisée sur revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).
Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.
La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.
Distribution au Canada | Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau, Ville Saint-Laurent, Québec H4N 1S2
Distribution en Europe | 24/30 I/S
Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.
Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

24/30 I/S — Revue 24 images | 6874, rue De La Roche
Montréal (Québec) H2S 2E4
Tél. | 514 972-3310, info@revue24images.com
revue24images.com
24/30 I/S est membre de la SODEP.
Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada. | Canada

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts
Conseil des arts de Montréal | Montréal



Couverture conçue à partir de l'affiche de ***The Candidate*** (Michael Ritchie, 1972)

DVD



Heimat is a Space in Time **de Thomas Heise** (2019)

LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + L'APPLICATION

***Offert aux abonnés**



193



194



195



196

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION
(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES : REVUE24IMAGES.COM)

189 Cinéma et littérature – Affinités électives
+ DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

190 La sériephilie — Le futur du cinéma ?
+ DVD *Werewolf* de Ashley McKenzie

191 Les nouveaux territoires du cinéma québécois
+ DVD *Maudite Poutine* de Karl Lemieux

192 L'horreur politique
+ DVD *Manic* de Kalina Bertin

193 Le cinéma des années 2010
+ DVD *Prank* de Vincent Biron

194 Imaginaires du cinéma pour enfants
+ DVD *Le Martien de Noël* de Bernard Gosselin

195 Histoires de cinéma – L'expérience collective des films
+ DVD *Les sièges de l'Alcazar* de Luc Moullet

196 Sexe – Pour un cinéma subversif
+ DVD *Les garçons sauvages* de Bertrand Mandico

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO… *PENSEZ-Y !*

INDIVIDU	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**
☐ **1 an (4 numéros) 30 $**	**(34,49 $ taxes incl.)**	**(31,50 $ taxe incl.)**
☐ **2 ans (8 numéros) 55 $**	**(63,24 $ taxes incl.)**	**(57,75 $ taxe incl.)**
INSTITUTION – ORGANISME	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**
☐ **1 an (4 numéros) 42 $**	**(48,29 $ taxes incl.)**	**(44,10 $ taxe incl.)**
☐ **2 ans (8 numéros) 84 $**	**(96,58 $ taxes incl.)**	**(88,20 $ taxe incl.)**

INTERNATIONAL – Individu ou institution

☐ **1 an (4 numéros) 60 $ CDN – frais d'envoi inclus** ..... $

☐ **2 ans (8 numéros) 110 $ CDN – frais d'envoi inclus** ..... $

ANCIENS NUMÉROS ☐ **Québec** ☐ **Canada hors Québec**

Envoi international et quantité supérieure à 5 exemplaires, contactez-nous.

Numéros _____ **9,99 $ l'exemplaire (11,49 $ taxes incl.)** ..... $

Total $

Date _____ ☐ **CHÈQUE ou** ☐ **MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S**

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ **Code postal** _____

Courriel _____ ☐ **Abonnez-moi à l'infolettre**

Commentaires _____

Postez votre formulaire à : Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.



Éditorial

Au moment d'écrire ces mots, les cinéastes Christopher Nolan et Denis Villeneuve viennent de faire des sorties publiques acerbes pour critiquer ouvertement Warner, leur propre studio, à la suite de sa décision de sortir simultanément en salles et sur HBO Max tous leurs films de 2021. Que des réalisateurs aussi reconnus n'hésitent plus à se retourner contre le studio qui finance leurs films en dit long sur la crise que connaît actuellement l'industrie cinématographique après un an de pandémie. Or, cette crise n'est pas née en 2020. L'an dernier, combien d'éditoriaux n'ont-ils pas repris le discours pessimiste de Martin Scorsese sur l'avenir du cinéma en tant qu'art ?



Dune de Denis Villeneuve (2021) →

Dans de nombreux secteurs de la société, la COVID a eu l'effet d'une impitoyable loupe dont l'effet grossissant a mis en lumière des tensions et des dysfonctionnements profonds qu'il n'est plus possible aujourd'hui de nier. Toutefois, le virus n'est pas à l'origine des problèmes de structure et de gestion du système de santé, pas plus qu'il n'est responsable de la chute brutale d'une industrie du cinéma qui, depuis des années, est à la merci de conglomérats médiatiques enclins à traiter le cinéma comme un caillou dans leur botte. Ce que rappelle justement Villeneuve en faisant référence à la main mise d'AT&T sur Warner. De fait, la valorisation des plateformes au détriment de l'expérience en salle est en marche depuis que Netflix a décidé d'être autre chose qu'un service de livraison de DVDs. Et 2020 a certainement accéléré ce virage.

Bien entendu, tout n'est pas négatif. Si on s'éloigne du modèle hollywoodien qui a tendance à faire la plupart des manchettes alors qu'il ne représente finalement qu'une infime fraction de la production mondiale, on observe par exemple que le développement des outils de diffusion en ligne a permis cette année à de nombreux festivals de rendre accessible leur programmation en dehors des métropoles. De ce point de vue, il est indéniable que la prise en compte du Web par les organismes permettra à l'avenir à tout un pan du cinéma de rejoindre un public moins exclusif. Une préoccupation qui ne date pas non plus d'hier, puisque tout festival est bien conscient que la précieuse diversité des films qu'il désire mettre de l'avant n'est trop souvent visible que pour celles et ceux qui ont les moyens (géographiques et financiers) d'y avoir accès. Il va de soi que le futur du cinéma ne peut passer que par une prise en compte du renouvellement du public. Et le Web, s'il n'est pas pour apporter à l'avenir toutes les solutions à ce problème, doit être considéré et géré comme un allié, aussi récalcitrant soit-il.

On le sait, l'avenir du cinéma sera tributaire du renouveau inévitable de ces moyens de diffusion. Mais de quel type de cinéma parle-t-on ? C'est une question qui est assez rarement évoquée, sauf pour exprimer l'inquiétude des cinéastes de superproductions qui redoutent de voir leur film diffusé principalement sur petit écran. Une inquiétude tout à fait légitime, certes. On imagine bien que Denis Villeneuve n'a pas composé ses cadres et conçu le rythme de son montage avec un visionnement sur iPhone comme objectif principal. Mais son cas reste, une fois encore, l'arbre qui cache la forêt. En effet, une grande partie du



↑ **The Works and Days (of Takoyo Shiojiri in the Shiotani Basin)** de Curtis W. Winter et Anders Edström (2020)

cinéma grand public de divertissement, s'il s'apprécie mieux sur un écran à la hauteur des ambitions de ces productions, demeure souvent non seulement adaptable à d'autres formats mais surtout valorisé par d'impressionnantes machines promotionnelles. Pour le dire simplement, *Dune* sera vu en 2021. Mais qu'en est-il du cinéma de création plus modeste qui, d'une part, reste invisible en dehors des festivals et, parfois, propose une expérience qui demande au public une patience et un état d'immersion difficilement imaginables en dehors de la salle ? Un type de cinéma très diversifié que les commentateurs ont eu tendance à englober un peu trop facilement sous le terme générique de *slow cinema*, et qui constitue une grande part de la production mondiale. Mentionnons notamment le très beau *The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)* qui, après avoir reçu un prix à la Berlinale en février dernier, a totalement disparu des radars. Ce cas précis est intéressant, puisque les coréalisateurs eux-mêmes, conscients que leur œuvre de docufiction contemplative de 8 heures ne pourrait s'apprécier en ligne, ont demandé aux festivals de ne pas sélectionner le film cette année.

On pourrait facilement arguer qu'un tel exemple est aussi peu représentatif de la production moyenne que le film de Villeneuve. Ce qui est tout à fait vrai, mais la tendance lourde qu'on observe depuis des années demeure une certaine uniformisation des films destinés à une carrière en ligne, ce qui n'augure rien de bon pour la liberté créative et la diversité des voix à venir. La formule est tellement éculée qu'elle en devient risible, mais il est certain que le cinéma tel qu'on l'a connu est actuellement à la croisée des chemins. Or, s'il y a de nombreuses leçons à retenir de 2020, la plus grande erreur serait de ne prendre que cette année comme maître étalon pour envisager les décisions à long terme. L'engagement en ligne des cinéphiles a été remarquable, comme ont pu le remarquer de nombreux festivals préoccupés par leurs éditions numériques. Mais nous finirons bien par retrouver une vie sociale, hors des écrans à domicile. Et il serait très présomptueux de prédire aujourd'hui notre comportement collectif lorsque les déconfinements seront à nos portes. Un engouement renouvelé pour l'expérience collective en salles sera-t-il de mise ? Ou le choc post-traumatique de 2020 mettra-t-il fin à tout un pan historique de la diffusion ? Je ne peux parler pour d'autres mais une chose est certaine : je n'ai jamais eu aussi hâte de refréquenter la salle afin de mieux apprécier l'offre en ligne. Sans compter que de nombreux films attendent désespérément de pouvoir nous retrouver dans l'obscurité immersive d'un lieu approprié à l'éclosion de toutes les démarches créatives.

— BRUNO DEQUEN

↑ **Election** d'Alexander Payne (1999) → **Ivan le Terrible** de Serguei Eisenstein (1944)

Dossier

010 Ceci n'est pas un président
014 Le silence de l'archive – Regards critiques sur les cultes de la personnalité
020 Entretien avec Denys Arcand – Les hommes politiques dans les films de Denys Arcand : ni confort, ni indifférence
040 Le cinéma de Nanni Moretti – Combler le vide au-dessus de nos sociétés
044 Alexandre Sokourov – Les emmurés
052 Mythes et contre-mythes – Les présidents d'Oliver Stone
058 Errol Morris – Interroger le néant
062 City Hall – Entretien avec Frederick Wiseman
072 Panique à la maison (blanche)
078 Les actrices de la politique – Performer son indépendance
084 L'homme qui voulait être Roi
090 Le Dalaï-Lama à Hollywood
096 Quand les effets spéciaux rencontrent le politique
102 Le politicien à l'époque de sa reproductibilité mémétique
108 Index – 80 films et figures

Ceci n'est pas un président

PAR ELIJAH BARON





↑ Assermentation de Donald Trump (20 janvier 2017) → **Le sacre de Napoléon** de Jacques-Louis David (1805-1807)

Ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer les figures du pouvoir.

Quelque part en chemin, on s'est fait avoir par les images. Interrogez qui vous voudrez sur le sacre de Napoléon et on vous décrira la scène comme si on y avait assisté. Qu'importe si l'ineffaçable tableau de Jacques-Louis David, aussi magistral soit-il, constitue une œuvre de propagande. Les dictateurs du début du XX^{e} siècle l'avaient bien compris : le cinéma offre à cet égard des possibilités plus pernicieuses encore que les autres arts. « L'art est long, la vie est brève. » Que vaut, après tout, à côté de l'image vivante, la réalité si vite périmée des faits ? Qui d'autre aujourd'hui qu'un cinéaste pour faire ressortir les vérités mythiques des événements, pour produire de l'ordre à partir du chaos, pour donner naissance à une mémoire collective ancrée dans les sens ? Si les figures du pouvoir à travers lesquelles se construit le récit de l'Histoire aident à structurer notre identité et notre rapport à la civilisation, ces individus n'existent réellement qu'à partir du moment où ils sont mis en scène, et donc sublimés dans une dimension imaginaire.

De fait, à un moment donné, les images ont pris le pouvoir. Elles se sont libérées des écrans grossissants des salles de cinéma (surtout en 2020), et des postes de télévision dont la programmation schizophrénique juxtapose depuis des décennies la fiction grossière aux faits documentés, par souci de pur divertissement. En proliférant sur de multiples plateformes, les images se sont démocratisées, offrant à l'internaute différents moyens de fantasmer sa propre mise en scène du monde. Non contentes d'être contenues, que ce soit dans les bulles idéologiques propres à notre époque, ou dans les domaines traditionnels de la réalité et de la fiction, les images sont restées en dialogue constant, se réimprovisant ou se parodiant sans cesse dans une relation autoréférentielle de plus en plus manifeste. Enfin, de par l'omniprésence de la télévision, les images ont commencé à exercer une influence démesurée sur le commerce et la politique, transformant les joutes électorales en campagnes de promotion dignes du lancement de produits de grandes marques. Les vidéastes et photographes officiels de la Maison-Blanche vous le diront : la politique ne parle plus que le langage des images, et l'exercice du pouvoir est maintenant inséparable de sa représentation.

Le vrai et le faux à l'ère Trump ont généré toute une problématique. Bien que le « président des États désunis d'Amérique » soit sur le point d'être relégué dans les coulisses de l'Histoire, aucun retour en arrière n'est désormais possible. Donald Trump semble avoir achevé de désacraliser la figure présidentielle en Occident. Le processus

était déjà en cours : tous les présidents américains depuis Jimmy Carter, excepté peut-être George Bush père, étaient qualifiés de postmodernes en raison du rapport ironique qu'ils entretenaient avec leur poste, ainsi qu'avec leur propre représentation dans les médias. Ceux qui ont vu le sketch où Barack Obama interprétait Daniel Day-Lewis dans le rôle de Barack Obama, ou encore ceux qui ont entendu Trump citer un adversaire de Batman dans son discours d'assermentation, savent combien la politique actuelle peut être contaminée par la fiction. Or, lorsque la déconstruction des personnalités politiques amène à une remise en question des pilliers de la démocratie, particulièrement des concepts liés à la vérité, on finit par se demander : et si le cinéma faisait partie du problème ?

« Fournissez-moi les images, je vous fournirai la guerre. » Cette phrase attribuée au magnat de la presse William Randolph Hearst, dont une variante sera plus tard immortalisée par Orson Welles dans *Citizen Kane*, comporte peut-être un élément de réponse : l'intention génère le sens. Que de masques revêtent à l'écran les figures du pouvoir, se pliant aux volontés des auteurs ! C'est que le cinéma, quand il ne sert pas d'arme aux propagandistes, peut aussi être le plus grand réparateur de torts, le plus bel outil de guérison. Tournés en dérision à l'écran, les tyrans y sont privés du pouvoir d'inspirer la terreur ; ou encore humanisés, comme Adolf Hitler dans *La chute*, pour nous amener à reconnaître en eux des semblables. Les élus passent enfin aux aveux, répondant à notre besoin cathartique de pardonner ; ou bien apparaissent meilleurs que nature, par contraste avec le réel, pour proposer comme moyen de fuite des idéaux incorruptibles, et nous permettre d'imaginer un monde politique plus sain et visionnaire.

Mettre de l'avant l'individualité et l'humanité face aux mécanismes politiques corrompus suite à l'effondrement des grands idéaux, tel est l'un des objectifs de ce dossier, qui profite d'un moment de transition exceptionnel dans l'histoire contemporaine des États-Unis pour amorcer une réflexion quant aux fonctions et aux dérives de la représentation du pouvoir. À l'heure où tombent les statues, c'est l'occasion de poser sur plusieurs filmographies, dont celles de Denys Arcand, de Nanni Moretti, d'Alexandre Sokourov ou d'Oliver Stone, un regard qui ouvre sur les problématiques du moment ; mais aussi de retracer les évolutions de la figure du pouvoir, en commençant par l'image d'archives réinterprétée par le montage, avant d'aboutir aux horizons incertains des mèmes et outils numériques issus d'une culture Internet bouillonnante. Enfin, devant l'index qui clôt le dossier en répertoriant 80 films sortis entre 1933 et 2020, il est difficile de ne pas prendre soudain la mesure des archétypes et récurrences dont foisonne notre histoire, en lisant dans nombre de portraits une série d'avertissements face auxquels on serait trop souvent restés sourds. On ne peut pas dire qu'on ne nous avait pas prévenus.





↑ **Habemus Papam** de Nanni Moretti (2011) → **Le Soleil** de Alexandre Sokourov (2005)

Le silence de l'archive

Regards critiques sur les cultes de la personnalité

PAR CARLOS SOLANO



↑ **L'autobiographie de Nicolae Ceausescu** d'Andrei Ujica (2010)

Que nous cachent les images assujetties aux pouvoirs totalitaires ? Ceaucescu, Staline : voyage dans le hors-champ historique des dictatures du bloc de l'Est.

En 1952, dans *Olympia 52*, Chris Marker filme un cavalier argentin qui concourt pour la médaille olympique. Quelques années plus tard, l'officier subalterne est devenu général, ce qui peut paraître banal, mais il s'appelle Videla, et il est l'homme fort du régime dictatorial qui fait régner la terreur en Argentine. Marker, vingt ans après, revisitant ses propres images dans *Le fond de l'air est rouge*, conclut : « on ne sait jamais ce qu'on filme ». Qu'une image puisse se retourner contre elle-même, se refuser à ce qu'elle a pu signifier dans un contexte donné, qu'elle puisse être affirmée, contredite ou complétée au rythme des événements historiques qui lui succèdent, tel est le centre gravitationnel sur lequel repose *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010) d'Andrei Ujica. À l'exception des premières images du film, tournées en 1989 par les forces révolutionnaires au moment de la procédure expéditive qui s'achèvera par l'exécution de Nicolae Ceausescu et d'Elena Petrescu, sa femme, Ujica travaille et compose uniquement à partir d'images orchestrées par le système de propagande du régime. Sur une durée de trois heures (nécessaires à un travail de réflexion lumineux et exigeant), le dispositif filmique d'Ujica ne s'appuie que sur un seul postulat, brillant et radical, formulé en ouverture du film : dans le procès, quelques instants avant sa condamnation à mort, Ceausescu lève légèrement les yeux vers le ciel, mimant un geste de remémoration. Le film bascule alors en 1955, date de son arrivée à la tête de la Roumanie. Ce raccord, en plus de signifier sur un plan narratif qu'un flash-back vient d'avoir lieu, en plus de nous situer dans le point de vue de Ceausescu lui-même, ce raccord, peut-être l'un des plus implacables du cinéma contemporain, nous fait basculer d'un régime d'images à un autre, de l'imagerie révolutionnaire à la propagande d'État, du soulèvement populaire aux origines de l'oppression.

EFFACER LE PEUPLE

Ce jeu critique entre le champ et le contrechamp prend une importance majeure puisqu'il fait exception, et donc événement, à l'échelle du film. Le postulat est clair : un pouvoir, quel qu'il soit, qu'il s'agisse de celui de Ceausescu, De Gaulle, Nixon ou Mao (dans le film, ils défilent tous les uns derrière les autres) construit sa propre mise en scène en supprimant le contrechamp du peuple, rejeté dans le hors-champ, délibérément effacé par la mise en spectacle d'un seul homme politique. Images sans contrechamp, donc, images sourdes à la souffrance, au conflit, à ce qui menace. Images d'artifice, d'insouciance, images de parades remplies de paillettes, de spectacles de danse tirant vers le kitsch : le culte à la personnalité de Ceausescu, sa dictature de l'apparence, aura cherché à effacer le moindre signe d'existence d'un contrechamp. La révolution, la fin d'un pouvoir politique, en l'occurrence de celui qui se proclamait le « génie des Carpates » et « le Danube de la pensée », adviendra seulement lorsque le peuple aura repris le contrôle absolu du champ-contrechamp.

Refusant la convention documentaire de la voix off, *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* nous confronte au silence des archives, les rendant en cela parfois difficilement situables dans un contexte précis. Confronté à l'ironie muette de ces documents (ils étaient pour la plupart effectivement insonorisés), le regard des spectatrices et des spectateurs devient actif, attentif à ce que l'archive dit involontairement. « On ne sait jamais ce qu'on filme ». Si l'on revient à l'affirmation lapidaire de Marker, qu'est-ce qui aurait pu échapper à quarante ans d'images soigneusement et obsessionnellement contrôlées par le régime tyrannique de Ceausescu ? D'abord et entre autres, ce que Charles Chaplin « intuitionnait » en une formule qui a fait date, voulant que « derrière chaque dictateur, se cache un Charlot ». Comment résister à la tentation de ne pas voir dans la visite que fait Ceausescu dans les studios de la Paramount à Hollywood, l'image d'un dictateur transformé en sa propre caricature, rêvant sourdement de devenir une star internationale ? *L'autobiographie de Nicolae Ceausescu* n'a rien d'un simple bout à bout d'images, mais propose, au contraire, un incroyable florilège d'initiatives formelles, incarnées par des gestes de montage multiples (contrepoints ironiques, emploi de la répétition comme arme critique et parodique, éventail prodigieux de types de musiques) dont le but majeur consiste à élaborer un regard, critique et parfois romanesque, là où il a manqué, englouti par le flux d'images officielles.

L'autobiographie de Nicolae Ceausescu est aussi le portrait d'une image dont la texture et l'épaisseur s'appauvrissent au fur et à mesure que le film se déploie, de sorte que les somptueuses images sur pellicule du début deviennent sales et décadentes avec l'arrivée de la vidéo et de la télévision. La pauvreté plastique progressive de l'image de Ceausescu, appuyée bien sûr par le travail de montage d'Ujica, correspond ainsi à la misère politique d'un régime dictatorial qui commençait à s'effondrer. « L'Histoire, c'est la matière même des images », affirmait Jean-Luc Godard, cela même dont elles sont composées, ce qui les traverse. Mais on pourrait tout autant dire le contraire (comme souvent d'ailleurs chez Godard) puisqu'avec Ujica, il est possible de déterminer que la matière même des images est chargée d'historicité, que leur texture, c'est l'Histoire.

CONTESTER LE POUVOIR DE GLORIFICATION

Sur la base d'un dispositif similaire, *State Funeral* (2019) de Sergei Loznitsa retrace les jours de deuil national qui ont suivi la mort de Joseph Staline en URSS, en 1953. Même postulat formel : pas de commentaire, mais une rencontre presque « sauvage » avec l'archive, sans accompagnement ni voix off. *State Funeral* poursuit la voie critique tracée par le film d'Ujica, nous confrontant à un constat d'autant plus tragique, puisque le régime de Staline, contrairement à celui de Ceausescu, aura en un sens orchestré ses





↑ **L'autobiographie de Nicolae Ceausescu** d'Andrei Ujica (2010)





↑ → **State Funeral** de Sergei Loznitsa (2019)

propres funérailles. Contrôle sur sa propre mort, culte voué à sa propre postérité : *State Funeral* récupère des archives inédites, nous rappelant qu'un pouvoir dépend aussi du contrôle qu'il exerce sur son propre oubli, sa mémoire, son avenir. Trois ans plus tard, rappelons-le, le XX^e^ congrès du parti communiste présidé par Khrouchtchev décrète que le culte à la personnalité de Staline est désormais « officiellement » interdit. D'où l'ironie qui semble parfois se dégager du film, tellement l'ampleur excessive du deuil est en parfaite contradiction avec le projet de déstalinisation qui suivra ; d'un régime à l'autre, c'est tout un patrimoine symbolique qui se trouve resignifié. C'est dire à quel point, avec Loznitsa, une image se confirme comme étant immanquablement réversible : ces archives, au moment où elles furent tournées, portaient jusqu'au paroxysme l'adoration du « petit père des peuples » ; aujourd'hui, elles indiquent la démesure de ce même culte de la personnalité, frappent par ce qu'elles occultent, taisent ou feignent d'ignorer. À n'en pas douter, « on ne sait jamais ce qu'on filme ».

Comme avec Ujica, la question se repose presque à l'identique : ces archives, qu'est-ce qu'elles ne nous montrent pas ? Quel est leur hors-champ ? Qu'est-ce qui se dissimule sous tant de vernis et d'appareillage funéraire ? Les crimes du stalinisme, les leçons douloureuses de l'Histoire, bien sûr, mais également les personnes piétinées et étouffées à mort au moment des funérailles nationales. Ces images, on l'apprend aujourd'hui grâce à l'impressionnant travail de récupération archivistique de Loznitsa, n'ont pas toutes été diffusées au moment de la mort de Staline. À l'instar des raisons de son décès, la fin du régime fut gardée presque secrète, montrée avec modération, peut-être pour empêcher de démystifier la figure du dictateur. L'astuce de Loznitsa, opposée mais brillamment complémentaire de celle d'Ujica, consiste à dévoiler le contrechamp silencieux du peuple pleurant devant l'image écrasante de Staline. Alternant archives colorisées et en noir et blanc, comme dans un jeu très perturbant et dynamique entre champ et contrechamp, *State Funeral* construit plastiquement une œuvre chargée de mémoire vivante, où c'est la puissance même du cinéma, son pouvoir de glorification, qui est à la fois célébrée et contestée.

Avec Ujica et Loznitsa, incomparables monteurs de l'art qu'ils pratiquent, le cinéma confirme l'importance du montage dans la fabrication d'un regard là où il n'a pas pu se déployer. Travaillant sur un corpus d'images impures, chargées d'injustice historique, il ne s'agit pas aujourd'hui uniquement de rappeler les crimes commis par le communisme stalinien ou celui de Ceausescu, mais d'interroger les rôles qu'ont joués ces archives dans la perpétuation de leur régime totalitaire. Requalifier ces images, les constituer en interrogation, devient ainsi non pas une activité exclusivement artistique, mais un exercice de responsabilité historique.

Entretien avec Denys Arcand

Les hommes politiques dans les films de Denys Arcand : ni confort, ni indifférence

PROPOS RECUEILLIS PAR ROBERT DAUDELIN



↑ © Philippe Bossé

En 1964, ton premier film « professionnel », *Champlain*, est déjà le portrait d'un homme politique…
À cause de mes études en histoire, Fernand Dansereau m'avait engagé pour faire un rapport sur les films de l'histoire du Canada que l'ONF avait déjà produits. L'Office préparait alors une série de films historiques à l'occasion du centenaire de la Confédération et j'ai écrit une espèce de scénario type sur Samuel de Champlain. Ça n'intéressait pas beaucoup les cinéastes maison. Finalement, Dansereau m'a demandé de réaliser le film. Mais j'ai parlé du géographe, beaucoup plus que de l'homme politique. En fait, comme beaucoup d'hommes de cette époque, l'homme-Champlain est un mystère complet. Protestant ? Faussaire ? Possiblement pédophile, on ne sait à peu près rien de lui, à part le fait qu'il possédait une force et un courage physique hors du commun, et qu'il n'était absolument pas raciste.

QUÉBEC : DUPLESSIS ET APRÈS… (1972)

Par la suite, et beaucoup plus intensément, tu as passé un long moment en compagnie de Maurice Duplessis. D'abord en évoquant ses années de pouvoir et son héritage, dans *Québec : Duplessis et après…*, puis en scénarisant *Duplessis*, la mini-série réalisée pour la télévision de Radio-Canada par Mark Blandford en 1978. Le personnage existait dans tes souvenirs d'enfance ?
J'ai grandi à Deschambault et, dans mon village, comme dans tous les villages du Québec de l'époque, la population se divisait entre familles rouges et familles bleues, de père en fils, depuis des générations. Or dans ma famille, tout le monde, mon grand-père, mon père, mes oncles, étaient marins. Les marins, traditionnellement, ne s'intéressent pas beaucoup à la politique ; ce qui les intéresse, c'est la mer, où il n'y a pas de nationalité, pas de frontière. Les hommes de ma famille étaient un peu considérés comme différents, des gens qui étaient toujours en train de repartir sur un bateau. Conséquemment, mon père n'était pas identifié à un parti et il parlait avec tout le monde, les rouges, comme les bleus. Duplessis, n'était donc pas très présent dans ma vie d'enfant, sauf qu'il m'a donné une pièce de 25 sous, à l'exposition régionale de Trois-Rivières. J'avais un oncle agronome qui m'emmenait régulièrement à ces expositions qui se tenaient à travers le Québec et c'est à cette occasion que j'ai croisé monsieur Duplessis qui avait une poignée de 25 sous qu'il distribuait aux enfants. Je me suis

donc enrichi de 25 sous de l'époque grâce à monsieur Duplessis. Je n'avais pas entendu mes parents chanter la gloire de Duplessis ou des libéraux fédéraux. J'ai donc abordé le sujet sans préjugé, avec un regard relativement objectif.

Tu connaissais néanmoins ses grandes idées, ce qu'il a défendu tout au long de sa vie…
Oui, bien sûr, et j'apprenais des choses dans mes recherches. Pour moi, Duplessis était un Premier ministre « conservateur », au vrai sens original du terme : quelqu'un qui veut conserver les valeurs établies de sa société. Ce n'était pas un fasciste dangereux. Il était partiellement antisyndicaliste parce qu'il voulait conserver la société ancienne, mais il n'était pas contre le progrès. On l'a beaucoup noirci. La génération suivante, celle qui a pris le pouvoir après lui – la génération des Trudeau, Pelletier, Marchand et compagnie – ont appelé l'époque Duplessis « la grande noirceur » pour se distinguer. Quand on prend le pouvoir, on peint en noir celui à qui on veut l'enlever. Avec un certain recul, on s'aperçoit que ce n'était pas vrai que c'était la grande noirceur ; il y a eu des tas de progrès sous Duplessis : la création de l'Hydro-Québec, l'électrification rurale, les écoles techniques, la création de Radio-Québec, les universités qui commencent à grandir et à être mieux financées.

Ton documentaire de 1972 s'intitule *Québec : Duplessis et après*… Il y a ce mot très important « après » et trois points de suspension…
Le titre que je voulais utiliser initialement, c'était : *Duplessis est encore en vie*. Or je venais d'avoir des difficultés terribles avec l'ONF à propos de mon film précédent, *On est au coton*, sur les ouvriers du textile. Dans la séquence d'ouverture du nouveau film (filmée avec une caméra cachée), on voyait le ministre de la Justice de l'époque, Rémi Paul, arrivant sur la scène d'un petit théâtre de Yamachiche (je crois) avec une liasse de billets de vingt dollars qu'il distribuait aux gens venus l'entendre. Peut-être ne faisait-il que rembourser leur dîner ou leurs frais de déplacement, sauf que de voir le ministre de la Justice monter sur scène, distribuer des billets de vingt dollars, se retourner et commencer son discours, c'était assez spectaculaire. Et le titre du film apparaissait alors à l'écran : *Duplessis est encore en vie*.

L'assistant-commissaire de l'ONF, André Lamy, était hors de lui et m'a dit : « Tu enlèves cette séquence-là et tu changes le titre. Et ton film va sortir. Sinon, il va avoir le même destin qu'*On est au coton* et il va être interdit pour les vingt prochaines années ». Or, j'avais été assez traumatisé par la censure du film précédent ; j'ai donc décidé d'accepter cette censure-là et j'ai enlevé la première scène. Quant au titre, je l'ai changé rapidement, sans avoir eu le temps d'y réfléchir très longuement : « N'importe quoi ! Un titre qui va être bien accepté par les gens… ». Il ne fallait pas se battre pour sauver cette séquence, alors que je pensais que le reste du film valait d'être vu.







→ → Série **Duplessis** (1978) → **Québec, Duplessis et après...** (1972)

Ce film faisait partie d'un projet de Pierre Maheu voulant brosser le portrait de quatre héros populaires québécois : Maurice Richard, le Frère André, Willie Lamothe et Maurice Duplessis. C'est Maheu qui t'a proposé de traiter de Duplessis ?

J'ai toujours été victime de mon diplôme en histoire, victime heureuse et consentante dans bien des cas : c'est ce diplôme qui m'a permis de faire du cinéma ! Comme mes premiers films à l'ONF, *Champlain*, *Les Montréalistes*, étaient des films sur l'histoire, dès que se présentait un sujet historique, on pensait à moi. En plus, je connaissais Pierre Maheu que j'avais croisé à la revue Parti pris, et qui avait même été mon collègue au collège. Il a donc pensé tout naturellement que c'est moi qui devais faire le portrait politique de cette galerie. Après quoi, Mark Blandford m'a demandé de scénariser la série et Roger Frappier m'a proposé de faire le film sur le référendum. J'étais donc toujours prisonnier de ma camisole de force historique qui m'amenait à faire ce que je n'avais pas toujours envie de faire. Pendant la première partie de mon parcours professionnel, j'étais toujours aux prises avec ces projets qu'on voulait me confier. Mais j'étais pigiste et ça me donnait du travail : il fallait que je pense à gagner ma vie…

Dans le cas de *Québec : Duplessis et après…*, c'est l'homme public, le chef d'État, dont tu essaies de dessiner le profil, en t'appuyant souvent sur des documents historiques, alors qu'avec *Duplessis*, la série, tu vas beaucoup t'intéresser à l'homme privé.

Dans un film documentaire, tu es toujours limité par le matériel en ta possession. Il y avait un certain nombre de discours de Duplessis qui avaient été filmés et qu'André Théberge, mon assistant (et archiviste) sur le film, avait retrouvés. Nous avions à peu près tout ce qui avait été filmé publiquement de Duplessis dans les années où il était à la tête du gouvernement québécois. Et j'ai sélectionné les thèmes qui me semblaient se rapprocher de ce que les partis en place en 1970 défendaient. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Duplessis a eu une telle longévité : tous les hommes politiques qui durent longtemps ratissent très large, de la gauche modérée à la droite modérée, ne laissant à leurs adversaires que les marges, l'extrême droite et l'extrême gauche. Dans nos pays dits démocratiques, c'est toujours le centre qui gagne. C'est ainsi que Duplessis a bloqué l'horizon pendant plus de vingt ans au Québec.

Pour le documentaire, je me suis donc servi de tout ce que nous avions réussi à rassembler. Quand il a fallu parler de l'homme privé, je l'ai quasiment inventé. Généralement, les hommes politiques sont des gens très secrets et des usagers courants du mensonge. Ils mentent à leurs électeurs, pas nécessairement parce qu'ils sont méchants ; ils disent à leurs électeurs ce qu'ils veulent entendre. Dire la vérité n'est

possible que dans des moments historiques très particuliers, au moment d'une guerre, par exemple – Churchill disant aux Anglais : « Je ne vous promets que des larmes, des catastrophes, des souffrances, mais un jour nous allons nous en sortir ». Dans un pays paisible, comme le Québec, c'est une attitude quasi impossible : un candidat qui dirait « Je ne vous promets que des souffrances », même si c'était requis par la situation, il serait battu. Donc, ils mentent et ne laissent à peu près jamais de documents : pas de journal personnel, pas de correspondance. Sir Wilfrid Laurier était amoureux d'une femme autre que la sienne et il lui écrivait. On a retrouvé ces lettres, mais elles ne parlent absolument pas de la politique canadienne ; ce sont les lettres d'un homme amoureux, comme les lettres de Bonaparte à Joséphine qui nous apprennent qu'il était un homme capable d'amour, capable d'être séduit par une femme, mais ça ne nous dit pas pourquoi il faisait des campagnes militaires démentes à travers l'Europe et ce qu'il espérait en obtenir, à part ruiner la France. Staline n'a pas laissé de confessions, de lettres dans lesquelles il disait comment il se sentait au moment de l'avance de l'armée allemande en 1941-1942. Or, en histoire, les documents sont fondamentaux.

La difficulté récurrente si tu veux faire le portrait d'hommes politiques au cinéma, c'est l'absence de documents qui nous révèlent l'âme des gens dont tu veux parler. Si tu veux faire un film de fiction avec un personnage politique, tu dois inventer quelque chose qui a l'air cohérent tout en espérant que le génie de la création va te faire rejoindre la vérité. Il est probable que Richard III n'ait jamais crié ; « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval », mais le génie de Shakespeare nous laisse deviner la vérité du fond de son âme.

Quand tu essaies, par le biais du documentaire, de faire des interviews avec des hommes politiques, ou ils mentent, ou ils refusent. Au moment du *Confort et l'indifférence*, j'avais demandé à René Lévesque et à Pierre Elliot-Trudeau : « Est-ce que je peux faire une interview avec vous, quand vous voulez, où vous voulez, dans les quatre prochaines années ? » Les deux ont refusé catégoriquement : on ne veut pas vous parler ! Ils se protègent et veulent conserver le pouvoir. Ils n'acceptent de collaborer à un film qu'en autant qu'ils pensent que le film va les aider dans leur lutte politique. Toute leur vie est axée sur une seule chose : conquérir le pouvoir et le garder, comme le dit Machiavel. Les films leur paraissent comme des choses qui ne peuvent que leur nuire, en tout cas pas vraiment les aider – exception faite des films de propagande, mais un film authentique, qui essaie de cerner la vérité, ça ne les intéresse pas. On doit donc suppléer par autre chose : passer à la fiction qui, ultimement, va recréer des personnages qui échappent au documentaire. Il y a une limite au documentaire qui est très « souffrante ». Quand je faisais des documentaires, je me disais souvent : « Faut que j'aille plus loin ». Mais « plus loin », c'est en fiction.







← → → **Le confort et l'indifférence** (1981)

Une des composantes originales de *Québec : Duplessis et après…*, c'est l'usage qui est fait d'extraits du Rapport Durham de 1839 : tu avais le sentiment que les propos de Durham étaient susceptibles d'éclairer ton propos…

J'ai l'impression d'être un des rares admirateurs du Rapport Durham ! Dans l'historiographie québécoise, comme chez la plupart des intellectuels, le Rapport Durham est considéré comme quelque chose d'horrible parce qu'il recommande l'assimilation des Québécois. Or, Durham était un homme de gauche, un « liberal » dans le sens qu'avait ce terme à l'époque ; il avait combattu pour l'Irlande, pour accorder l'indépendance à l'Irlande du Sud. C'était quelqu'un d'extrêmement progressiste pour son temps. Il ne méprise pas les Canadiens français, au contraire, comme il ne peut pas concevoir qu'on puisse être indépendants, et qu'il comprend que nous allons devoir vivre dans une Amérique qui est un océan d'Anglo-saxons. La meilleure chose qui puisse arriver aux Canadiens français, selon lui, c'est qu'ils participent à cette culture-là, qu'ils adoptent la langue anglaise, qu'ils se fondent dans un tout ; ils vont être riches, ils vont pouvoir faire des affaires, ils vont bénéficier des avantages politiques que leur donne la Couronne anglaise (la tradition britannique, la *Common Law*) ; ils vont pouvoir parler avec leurs voisins américains, alors qu'actuellement, ils sont enfermés dans leur petite province.

Je ne dis pas que je partage cette vision-là, mais c'est une vision d'une importance fondamentale. On pourrait en discuter dans le contexte actuel. L'idée d'indépendance semble reculer de plus en plus. Le congrès à la chefferie du Parti québécois a eu lieu la semaine dernière, ça n'intéresse personne ; il y avait très peu de militants, le message du parti semble complètement perdu et ne semble plus intéresser les jeunes, sauf une toute petite minorité. On n'est jamais sûr de rien en histoire, mais imaginons que cette tendance-là se maintienne, s'accentue même, et que les Québécois abandonnent et disent : « Vaut mieux faire des affaires avec l'Amérique du Nord, céder Montréal aux anglophones – déjà dans Montréal et ses environs, les immigrants choisissent l'anglais comme langue ; les jeunes parlent beaucoup anglais ». Si cela se produit, alors Durham avait raison. Il aurait mieux valu s'assimiler au XIX^{e} siècle ; ça aurait été plus rapide, moins douloureux et toutes les luttes de notre génération et des générations avant nous ont été menées en vain. Fermons les livres et faisons partie du « melting pot » nord-américain. Je ne dis pas que je penche d'un bord, ou d'un autre. Mais c'est une tendance qu'il faut, intellectuellement, envisager, la regarder en face, la considérer comme valable. C'est pour ça que je voulais mettre ces extraits du texte de Durham dans le film, parce que le Rapport Durham est fondamental pour les Québécois, comme plus tard je mettrai Machiavel dans *Le confort et l'indifférence*. Il y a parfois un corpus intellectuel nécessaire à un film, notamment à un film qui traite de politique.

Dans *Québec : Duplessis et après…*, nous sommes en 1970, il y a un type d'homme politique nouveau qui apparaît : Bernard Landry, l'économiste capable d'analyse, Robert Burns, le syndicaliste qui croit en un pouvoir populaire. Des hommes qui utilisent un langage plus sophistiqué que celui auquel les hommes politiques précédents nous avaient habitués. Il y a une coupure !
C'est une nouvelle génération qui arrive au pouvoir, la génération des « baby boomers », celle de l'après-guerre. Bernard Landry avait étudié en Angleterre, comme son maître Jacques Parizeau avant lui. Robert Burns était syndicaliste, mais il avait lu plein de choses ; tu pouvais discuter de marxisme-léninisme avec lui – ce n'était pas le cas avec les ministres du travail antérieurs. C'était une génération avec une ouverture d'esprit nouvelle. Le même phénomène se retrouve dans le cinéma de ces années-là. Ce qu'on a appelé la « Révolution tranquille », faute d'un meilleur mot, s'installait.

RÉJEANNE PADOVANI (1973)

Ce qui nous emmène à parler de *Réjeanne Padovani*… Tu as dit un jour que ce film « est la mise en forme esthétique de ces choses dont j'avais été témoin mais que je n'avais pas pu filmer dans mes documentaires ».
Chaque fois qu'arrive une enquête publique, la Commission Charbonneau ou autre, on entend des témoignages verbaux où des gens disent : « J'étais là. Le ministre était là. Nous avons remis de l'argent à untel ». En documentaire, c'est impossible de filmer ça, de filmer la corruption qui est pourtant un élément fondamental de la politique, de n'importe quelle politique et de n'importe quel pays. Tu filmes un personnage et tout à coup, on te dit : « Merci beaucoup ». Et vous ne pouvez pas aller plus loin. La seule façon de dépasser ça, c'est la fiction. Vous savez ce qui s'est dit derrière ces portes parce que vous connaissez bien le sujet et vous devinez ce qui se passe en coulisse. Il faut donc écrire la scène, engager des acteurs et filmer.

Au moment de sa sortie, en 1973, *Réjeanne Padovani* était presque un film à clés. Nous devinions qui se cachait derrière les acteurs incarnant le maire, le ministre de la Voirie et le contracteur.
C'était la suite de la même démarche. Il y a des choses dont je ne peux pas parler ; si je veux en parler, je dois utiliser le mode fiction. Dans bien des cas, le documentaire n'est pas très utile pour parler de l'intime. Le documentaire est fantastique pour parler des grèves, des émeutes, des guerres. Il y a de l'action et quelqu'un est là avec une caméra. On peut suivre le marsouin de l'Isle-aux-Coudres : il est là, on le poursuit, on l'attrape et c'est éminemment cinématographique. Le cinéma capte l'action, mais des tractations secrètes entre un entrepreneur et le ministre de la Voirie, on ne peut pas

s'approcher de ça, à moins d'avoir une caméra cachée et d'aller dans l'illégalité. Alors, vaut mieux prendre des comédiens. *Citizen Kane*, c'est un merveilleux exemple de film sur la politique américaine.

***Padovani* est aussi un film sur le partage du pouvoir, sur les différents paliers qui constituent le pouvoir et sur les différentes façons d'utiliser celui-ci.**
C'est aussi un film sur les classes sociales : il y a le rez-de-chaussée avec le contracteur et ses invités et le sous-sol avec les chauffeurs et les gardes du corps.

Est-ce que Machiavel n'était pas déjà présent dans *Réjeanne Padovani*… ?
Quand tu parles de politique, Machiavel est toujours présent. *Le Prince*, c'est le texte fondamental sur la politique telle qu'elle se fait. Il y a très peu de textes fondamentaux sur la pratique politique ; il y a des textes philosophiques sur les principes de la politique, mais sur la pratique quotidienne de la politique – comment prendre le pouvoir, comment ne pas le perdre, comment nuire à ses ennemis – il n'y a que les textes de Machiavel. Je connaissais déjà les écrits de Machiavel au moment de faire *Padovani* et je l'utiliserai encore davantage au moment du *Confort et l'indifférence*, et je peux même dire que c'est quelque chose qui imprime mes films en général. L'idée du pouvoir est quelque chose qui m'a toujours fasciné et c'est à cause de ça que j'ai eu des différences d'opinions avec des gens qui ont touché à des sujets politiques. Ainsi, comme j'avais travaillé au scénario d'*Entre la mer et l'eau douce*, Michel Brault m'avait demandé de travailler au scénario des *Ordres*. J'aimais tout ce que Michel voulait montrer, sauf que la conclusion ne me satisfaisait pas ; elle dit : « Un jour ce peuple va se relever », ou quelque chose d'approchant. J'ai dit à Michel : « Tu fais un saut. Après avoir observé ce qui s'est passé avec compassion, avec amour, tu fais un saut. Je ne suis pas d'accord. Je pense que les gens vont retourner à leur vie et vont oublier tout ça ». Et on s'est séparés sur ça. On n'en est pas moins restés les meilleurs amis du monde. C'est le même cas avec plusieurs autres films, ceux qui traitent de la Crise d'octobre, ceux de Pierre Falardeau notamment. Il ne faut pas hésiter à dire que, cinq ans après, ces gars-là sont sortis de prison, ils sont devenus permanents syndicaux ou ont mis sur pied une entreprise de rénovation, ils ont eu des enfants et vivent paisiblement comme citoyens. C'est ça la réalité québécoise. D'où mes querelles avec ces amis-là. Et c'est ça la pensée de Machiavel. J'adore l'anecdote du Chilien qui, à Cannes, va féliciter Michel Brault pour *Les Ordres* et qui lui dit : Votre film est magnifique, mais je n'ai pas compris une chose : « combien y a-t-il eu de morts exactement ? Des centaines ? Des milliers ? »

DUPLESSIS (1977)

Sur la télésérie, tu es scénariste, pas réalisateur…
Oui, mais c'est une proposition à laquelle j'ai essayé d'échapper. À l'époque, l'ONF discutait d'un projet de coproduction avec le Mexique dans le cadre duquel j'avais proposé de faire un film sur les touristes québécois que je voulais appeler « Los tabernacos ». Mon projet était prêt et j'ai dit à Blandford que je voulais me consacrer à mon projet mexicain, réfléchir à ce qu'est le tourisme, à ce qu'il produit. J'ai même essayé de refiler le projet Duplessis à plusieurs amis, dont Jacques Poulin. Ça n'intéressait personne. Or, le projet de coproduction avec le Mexique a été réduit de beaucoup et il a été décidé que mon film ne se ferait pas. Je me suis retrouvé sans emploi. J'ai rappelé Mark Blandford et lui ai dit : « OK. Je vais le faire ».

As-tu été associé, d'une manière ou d'une autre, au travail du metteur en scène ?
Nous avons collaboré étroitement, surtout pour le casting. Blandford arrivait de Toronto et connaissait très peu les comédiens québécois, alors que moi j'avais déjà fait trois films de fiction, j'allais au théâtre tout le temps et je voyais les films de mes copains ; je connaissais à peu près tout le bassin d'acteurs montréalais. C'est donc pas mal moi qui ai fait le casting des rôles principaux et j'en suis très fier : c'est un casting que je trouve très réussi. Une fois le tournage commencé, à part une visite de courtoisie le premier jour, je me suis retiré : sur un tournage, il faut qu'il y ait un seul patron.

Pour scénariser, tu as pu rencontrer des collaborateurs, des associés de Duplessis ?
Très souvent, devant un homme politique, on fait face à un mystère. Avec Duplessis, ce que j'ai pu faire de mieux, c'est d'aller passer deux jours avec sa secrétaire, mademoiselle Auréa Cloutier, qui, faute d'un meilleur terme, était la femme de sa vie. C'était sa secrétaire particulière ; elle a passé tout son règne à ses côtés. Il ne s'est jamais rien passé entre eux : c'était une vieille fille, lui un vieux garçon, des célibataires endurcis. Elle avait pour lui le plus grand respect et elle a pu me raconter des choses, me fournir quelques éléments auxquels j'ai pu me raccrocher pour définir mon personnage. Pour tout le reste, j'ai fait comme Shakespeare (sans tomber dans la mégalomanie !), j'ai essayé d'inventer un personnage qui m'apparaissait néanmoins cohérent avec les éléments objectifs qu'on connaissait. Exemple, il a fait voter le choix d'un drapeau du Québec : pour lui, cela avait une signification, mais il n'a jamais écrit à personne pour expliquer pourquoi il faisait ça. Mais s'il a pris la peine de le faire, c'est que cela avait de l'importance pour lui. Moi, scénariste, je lui ai insufflé l'amour d'un drapeau québécois.

Le Duplessis de la série est assez différent de l'image que ceux de ma génération avaient de lui. Au-delà de ses incohérences, il a même des côtés attachants…

Ça, c'est le défi de la dramaturgie. Si tu crées un personnage, il faut que les spectateurs, une partie d'entre eux à tout le moins, soient fascinés par lui. Il faut que le personnage, fut-il méchant, ait toutes sortes de facettes. Quel intérêt y aurait-il à décrire quelqu'un de moche et ennuyant ! Je devais nourrir mon personnage, l'enrichir. Il y a une partie de cela qui est une invention de ma part, mais je me rattachais à toutes sortes de détails que j'avais trouvés sur mon chemin. Par exemple, je savais qu'à Montréal, Duplessis habitait au Ritz Carlton et que le samedi, il mettait son « capot de chat » et marchait jusqu'au Forum assister au match de hockey, après un arrêt à la galerie Dominion. Je pouvais donc imaginer le Premier ministre, avec son capot de chat, qui marche sur la rue Sherbrooke, qui s'arrête regarder des tableaux. Même chose pour ce qui est de la série mondiale du baseball : il réservait des billets à New York pour aller voir jouer les Yankees et, durant l'été, il était toujours en train de demander qui était en train de gagner parce qu'il voulait savoir qui allait participer à la série mondiale. J'ai donc utilisé toutes les parcelles que je pouvais trouver dans les journaux de l'époque ou dans les souvenirs de Mademoiselle Cloutier pour créer quelqu'un de vivant, quelqu'un qui existe.

À part mademoiselle Cloutier, y a-t-il d'autres témoins qui ont facilité ton travail ?

Non. Ils mentaient trop ! Ces gens-là ne se livraient pas beaucoup, ne disaient pas grand-chose. Et j'avais un problème de temps : assimiler tous les journaux du Québec, entre 1936 et 1958, c'était un travail colossal. Plus l'écriture, les réunions de production, le casting. J'aurais eu besoin de 4 ou 5 ans, comme si je faisais un travail de doctorat. Je me suis donc dit, je vais me fier à Mademoiselle Cloutier et utiliser ce que me donne Jacques Lacoursière, l'historien associé au projet.

C'est comme dans *La salamandre* d'Alain Tanner : un écrivain et un journaliste essaient, avec leurs outils respectifs, de faire la lumière sur un fait divers. Le romancier invente une histoire pendant que le journaliste fait une enquête. À la fin, ils ont tous les deux la même histoire : le romancier, avec son imagination, et le journaliste, avec son enquête, ont accouché d'une même version des faits. Je crois beaucoup à ça. Si ton écriture est assez authentique, tu vas trouver une vérité qui ne peut pas t'échapper. Me revient en tête une anecdote de même nature : Marcel Sabourin devait jouer Jos-D. Bégin, l'organisateur principal de Duplessis, qui vivait toujours, dans son comté de Bellechasse. André Théberge était allé le rencontrer et m'avait apporté ses notes. J'ai dit à Marcel : « Monsieur Bégin est d'accord pour te rencontrer, te parler. Tu pourrais

donc aller le voir ; ça pourrait t'aider à modeler ton personnage ». Marcel m'a dit : « Non. Moi je me fie au texte. Je vais prendre le texte que tu vas me donner et je vais inventer le personnage, autrement je vais avoir tendance à imiter. Un acteur, ce n'est pas un imitateur ». Un an après la diffusion de la série, Marcel, en route pour Québec, est au Saint-Hubert Barbecue de Drummondville, un type s'approche de lui et lui dit : « Bonjour Monsieur Sabourin, je suis le fils de Jos-D. Bégin, je n'aurais jamais cru voir revivre mon père : vous étiez la vérité criante de ce qu'il était ». La réalité est une chose très étrange qu'on peut aborder de multiples façons…

Tu as sûrement consulté ceux qui avaient écrit sur Duplessis ?
Bien sûr. Même Robert Rumilly qui fait dans le genre hagiographique, mais qui néanmoins fournit plein de renseignements ; je l'avais en permanence sur ma table de travail. Mais la meilleure biographie, paradoxalement, c'est celle de Conrad Black. C'est sa thèse de doctorat en histoire à McGill. Black est un personnage un peu extravagant, mais son travail est sérieux et sa biographie est la seule à laquelle je pouvais me fier. Au-delà de ça, je travaillais avec Jacques Lacoursière qui me nourrissait de journaux. J'ai passé des heures à dépouiller des journaux. Mon problème était d'arriver à donner chair au personnage, trouver ce qui va le rendre vivant : des manies, des amours, des haines, des agacements. Il y a une grande partie de moi là-dedans, mais toujours avec le cadre historique que je ne voulais pas trahir. Je n'inventais pas un personnage qui n'existait pas : s'il a fait ceci, on peut imaginer qu'il pensait cela. S'il était revenu parmi nous et vu la série, il m'aurait peut-être couvert d'injures…

Mais s'il voyait ton documentaire, il serait heureux d'écouter ses discours – celui du Cap-de-la-Madeleine notamment – qui sont des pièces d'anthologie et qui témoignent d'une sorte d'art oratoire…
C'est vrai, mais on peut difficilement comparer : on a peu de discours des autres, ceux qui l'ont précédé, Wilfrid Laurier, Sir Lomer Gouin, Alexandre Taschereau. Le cinéma n'était pas très répandu au Québec et l'enregistrement sonore n'était pas encore arrivé. Ce qui est également particulier, ce sont les références littéraires : Duplessis cite souvent des vers de Victor Hugo, Lamartine ; il ne cite pas Rimbaud ou Verlaine. Tu sens l'héritage des collèges classiques. Dans des discussions amicales avec des amis, je m'amuse à dire : « Nommez-moi un autre premier ministre, du Canada ou du Québec, qui a légué à un musée national une collection de peintures ». Tout le monde est forcé d'admettre qu'il n'y a que Duplessis dont la collection est maintenant sur les cimaises du Musée des Beaux-Arts du Québec – c'est une collection traditionnelle (Krieghoff, Suzor-Côté), mais une collection valable.







→ → → **Réjeanne Padovani** (1973)

Au-delà de leur style, ces discours sont évidemment porteurs d'une idéologie. Il y a des thèmes récurrents : la famille, la propriété privée, la religion catholique.

Bien sûr. Duplessis était toujours entouré de prêtres ou d'évêques qui arrosent les ponts avec un goupillon pendant que, lui, coupe les rubans. Duplessis voulait protéger à tout prix la religion catholique, la structure de la famille, l'ordre dans la société, en vrai « conservateur » qui défend l'ordre établi, avec la Loi du cadenas, par exemple. Ceci étant dit, la Loi des mesures de guerre qui a été appliquée en 1970, est mille fois pire que la Loi du cadenas. Faire occuper ton territoire par l'armée, Duplessis n'aurait jamais pensé à ça. De temps en temps, sa police était un peu brutale, distribuait quelques coups de matraque ; on emprisonnait des gens un jour ou deux – Madeleine Parent a passé quelques jours en prison.

Les représentants de l'Église vont disparaître à partir des années 1965-1970 ; c'est frappant quand on visionne des actualités. C'est évident qu'il y a un changement d'époque majeur, un signal que les choses ont changé.

Une composante déjà présente dans le documentaire, et qui va revenir dans la série télévisée, c'est le nationalisme de Duplessis…

Duplessis est un des fondateurs du nationalisme québécois. L'impôt provincial, c'est l'assise même du gouvernement au Québec. C'est l'ancêtre du Parti québécois. C'est d'ailleurs ce que disait *Québec : Duplessis et après*… C'est ce que suggère le « après ». Duplessis était à la fois très favorable aux investissements américains, comme le seront Bourassa et les Libéraux, et le précurseur du Parti québécois par son nationalisme et par toutes sortes de mesures qu'il a prises pour développer l'industrie locale, l'ouverture de la Côte-Nord, la construction des routes pour aller au Lac Saint-Jean. C'était un nationaliste fervent.

On lui a beaucoup reproché d'avoir vendu nos richesses naturelles aux Américains. La question est soulevée dans le documentaire et reprise dans la fiction, notamment dans la conversation avec Gérald Martineau dans l'avion qui les emmène à Schefferville.

Son point de vue, c'était : « Vaut mieux avoir un sou la tonne, que pas de sous ». Commençons à développer les mines, demandons pas cher, les Américains vont venir et établir une infrastructure avec des usines, après quoi on verra et on négociera. Et je suis obligé de dire que l'avenir lui a donné raison : c'est ainsi qu'il a développé la base industrielle du Québec.

La réunion du cabinet durant laquelle Duplessis propose la création d'un impôt provincial est un temps fort de la mini-série. As-tu eu accès aux procès-verbaux de cette réunion ?
Mais il n'y avait pas de procès-verbaux. Il n'y avait rien ! Même pas la transcription des débats en chambre. Les journalistes de l'époque faisaient un travail de fous : ils essayaient de noter rapidement ce qu'ils entendaient des débats à partir de la tribune parlementaire et ils retranscrivaient ça le lendemain dans leur journal, dans Le Devoir à Montréal, dans L'Action catholique à Québec. J'avais ces journaux-là : c'étaient les seuls documents que j'avais pour travailler.

Les réalisateurs de documentaire sont toujours à la recherche de l'émotion. Mais il faut aussi essayer de comprendre ce qu'on vit.

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE (1981)

Dans le cas du *Confort et l'indifférence*, quand on revoit le film avec bientôt 40 ans de recul, ce qui est frappant, c'est que le texte de Machiavel semble avoir été écrit sur mesure pour le film. Il n'y a pas une virgule à changer. Quand Machiavel parle du prince qui « sollicite l'affection de ses sujets », on voit René Lévesque ; quand il dit que le prince n'hésite pas « à nourrir quelques inimitiés », on voit Pierre Elliott Trudeau. Et ainsi de suite. Tu avais décidé au moment de faire le film que le texte de Machiavel était l'éclairage qu'il te fallait pour ce film en particulier… ?
Pas du tout. J'avance toujours à tâtons, en aveugle. Dans ce cas-ci, je voulais faire un tout autre film. Je voulais faire un film sur les bâtons de hockey « Canadiens » qui étaient alors fabriqués à Drummondville. L'entreprise avait été vendue à une multinationale finlandaise. Les bâtons de hockey de l'époque étaient encore fabriqués en bois de frêne, or il n'y avait plus de frênes au Québec ; ils avaient tous été bûchés. Pour avoir des bâtons de hockey dits « Canadiens », une compagnie finlandaise, propriétaire d'une entreprise à Drummondville, achetait des frênes au Maine, sur le territoire américain, où des bûcherons québécois, traversant la frontière, allaient couper des arbres







Réjeanne Padovani (1973)

américains pour les ramener à Drummondville et fabriquer des bâtons de hockey qui allaient éventuellement servir aux Canadiens de Montréal. Je voulais vivre le référendum avec tous ces gens-là ensemble, de Guy Lafleur, au PDG de la multinationale finlandaise, en passant par les bûcherons. C'était mon plan et j'étais convaincu que cela serait un film génial ! À trois mois du référendum, la CSN a déclenché une grève dans l'usine, une grève très dure, et l'entreprise a fermé ses portes. Je n'avais plus de sujet. Je ne savais plus quoi faire. J'étais au bord du désespoir. Or, mon frère Gabriel, le comédien, est venu chez moi et au cours de notre conversation, il m'a dit : « Si tu veux faire un film sur la politique, reviens à Machiavel : tu ne peux pas te tromper ». Gabriel avait fait sa thèse de maîtrise en philo, à McGill, sur Machiavel et il était donc très familier avec les textes. Et c'est à partir de là que j'ai fait un tout autre projet de film qui est devenu *Le confort et l'indifférence*.

Dans un sujet comme celui-là, il fallait dépasser les individus. Ce qui se joue, ce sont des idées : « Voulons-nous être indépendants ? » L'indépendance, c'est une idée. Au-delà du fait que celui qui défend l'indépendance est sympathique, alors que l'autre en face l'est moins, j'ai toujours essayé de garder cette ligne-là : parler d'une question fondamentale qui est incarnée dans des gens, mais qu'on doit discuter sans trop s'attacher aux gens qu'on filme. Les réalisateurs de documentaires sont toujours à la recherche de l'émotion. Mais il faut aussi essayer de comprendre ce qu'on vit.

Le titre du film annonce clairement le propos. Est-il de Machiavel ?
Non. Il est de moi. Je me disais il fallait, comme Marcel Ophüls a réussi à le faire avec *Le chagrin et la pitié*, trouver deux mots qui résument la condition québécoise. Dans les années 1970, au retour de mes deux années dans les moulins de textile pour *On est au coton*, je disais : « Compte tenu de ce que j'ai pu voir, il n'y aura pas de révolution prolétarienne au Québec, jamais ». Or nous étions à une époque où le marxisme-léninisme avait beaucoup d'adeptes chez nous, et du coup j'ai eu droit à une bastonnade ; on m'a traité de défenseur du capitalisme américain qui démobilise nos troupes. J'aurais bien aimé dire le contraire, mais non, la situation est telle en Amérique du Nord que le socialisme n'est pas près de gagner, pas à vue d'homme. La même chose s'est passée pour *Le confort et l'indifférence* avec les indépendantistes. Ce qui est embêtant pour moi, c'est que je me retrouve toujours assis entre deux chaises : les fédéralistes n'aimaient pas plus le film : ce n'est pas un film à la gloire du pouvoir d'Ottawa. J'avais des ennemis de tous les côtés, ce qui n'est jamais agréable pour un cinéaste ou un écrivain, le peloton d'exécution étant des deux côtés.

Le film n'est pas toujours tendre… Le plan des moutons qui vient ponctuer une séquence, le bingo, le ballet des chiffres (brillamment monté par Pierre Bernier) sont autant de moments où tu sembles perdre patience, manifester à tout le moins une certaine mauvaise humeur…

C'est aussi que tu as parfois envie de faire une blague. Les moments ironiques, voire comiques (les notables qui chantent Ô Canada) sont aussi le produit d'une grande souffrance : l'ensemble de la campagne référendaire que j'ai suivie était un moment de souffrance. Je souffrais tous les jours du manque de hauteur des débats.

Quelques mois avant que la campagne référendaire ne débute et alors que j'amorçais ma recherche, j'étais allé à Joliette où René Lévesque faisait une visite officielle à Bernard Landry à l'occasion de laquelle il y avait une assemblée politique. Lévesque avait alors fait un discours brillantissime sur les petites nations, montrant comment le Danemark était un pays bien gouverné. C'est un petit pays dans lequel, si tu es agriculteur, tu as accès au ministre de l'Agriculture ; tu peux même aller le trouver, le tirer par la manche et lui expliquer ton problème. Le pays est assez petit pour que ces interactions soient possibles. Tu peux quasiment faire une assemblée générale de tout le pays pour décider d'un certain nombre de choses. Je n'avais pas de caméra avec moi ; le tournage n'était pas commencé. Mais je me suis dit, ce discours va être la base, une des armatures de mon film ! Le fait que l'agriculture canadienne est si difficile à planifier vient de ce que les agriculteurs de la Saskatchewan n'ont pas du tout les mêmes problèmes que les agriculteurs québécois. Les pêcheurs québécois n'ont pas les mêmes problèmes que les pêcheurs de la Colombie-Britannique. C'est un pays tellement grand qu'il est quasi ingouvernable, à tout le moins mal gouverné. On perd du temps, on perd de l'argent, à cause de l'étendue du territoire et de la composition totalement disparate de la population.

La campagne référendaire une fois en marche, j'ai suivi Lévesque pendant des mois : il n'a jamais plus parlé de ça. Je présume que ses stratèges ont dit : « Non, ce n'est pas ça qu'il faut dire. Il faut dire que les impôts ne vont pas augmenter, etc. ». Ils ont tout de suite adopté une position défensive. On était rendu à parler du prix des timbres ! Tout ça pour dire que le peu de hauteur de la campagne me désolait, me rendait littéralement malade.

Le confort et l'indifférence a été un film dur à tourner, dur à monter. Puis, dur à sortir et dur à défendre.

Tu as fait appel à d'autres cinéastes (Tahani Rached, Pierre Perrault, Jacques Leduc, Pierre Letarte) pour mieux couvrir le terrain.

J'ai sollicité la collaboration de ces cinéastes pour m'aider à mieux couvrir le jour même du référendum ; je ne pouvais pas me diviser en huit. J'ai recruté des collaborateurs parmi mes amis cinéastes croisés dans les corridors de l'ONF. Pour ce qui est de Pierre

Perrault, avec qui j'avais des rapports un peu compliqués, j'ai mis des gants blancs pour l'approcher et lui demander son aide. Pierre m'a dit : « Le jour du référendum, je ne vais rien faire ; il ne va rien se passer d'intéressant ce jour-là. Il faut tourner le lendemain matin, quand on aura perdu ». C'est le génie cinématographique de Perrault : ce qu'il faut filmer, c'est la défaite. Il a voté à Montréal et tout de suite après, il est monté en Abitibi filmer Hauris Lalancette et sa femme, puis redescendu dans l'Outaouais filmer Maurice Chaillot avec qui il avait fait *La bête lumineuse*. Il a tout fait ça dans une journée et il m'a donné le matériel ; j'en suis encore ébahi. Pierre Perrault n'a jamais été assez célébré pour ces séquences qui sont parmi les plus bouleversantes du film.

Plusieurs autres cinéastes (Jacques Godbout, Guy L. Coté) ont également filmé, mais j'ai gardé assez peu de choses. Jacques Leduc a filmé le baseball. Tahani Rached a filmé la très belle séquence dans la famille grecque. Du fait de ses positions politiques, du fait aussi qu'elle était femme et émigrante, elle a choisi « la » famille la plus éloquente qui soit : des gens adorables qui affichent clairement une solidarité de classe. C'était effectivement ces gens-là qu'il fallait aller chercher et associer au projet indépendantiste. C'est ce qu'a fait Gérald Godin qui a été le député d'un quartier multiculturel et qui avait développé des amitiés solides à l'intérieur de la communauté grecque.

Depuis *Le confort et l'indifférence*, tu n'as pas refait de films sur des hommes politiques, réels ou fictifs, mais le politique traverse tout ce que tu as fait et tu peins un monde dans lequel les hommes politiques sont au service de la société de consommation.

Mes films suivent ma vie ! Une fois *Le confort et l'indifférence* terminé, j'ai dû absorber un gros choc. On a dit qu'il y avait eu toutes sortes de pressions, mais c'était démocratique : tout le monde a pu voter librement. Le soir même du référendum, je me suis dit : « Il faut que je repense ma position : qui suis-je ? Comment vais-je faire du cinéma à partir de maintenant ? » Jusque-là, j'étais un cinéaste plutôt militant. Or les gens pour qui tu milites disent « non », « on est heureux au Canada », « l'économie va bien : c'est la chose la plus importante pour nous ». Alors, moi, je fais quoi ? Je peux continuer à être un cinéaste militant, avec un public tout à fait minoritaire, ou je fais un autre type de films, dans lesquels je continue à me poser le même genre de questions, mais ma fidélité est à moi-même : j'essaie de dire comment je vois la vie, mais je suis aussi incertain que tout le monde : je suis dans le noir. Et c'est comme ça que j'ai fait *Le déclin de l'empire américain* où tous les personnages ne pensent qu'à leur job à l'université ou à baiser les uns avec les autres ; il n'y a plus de rêve collectif, c'est l'individualité immédiate. Tous mes autres films, à des degrés divers, et dans des formes diverses, sont aussi un peu ça, en espérant malgré tout, qu'ils puissent rejoindre et réconforter à tout le moins une partie du public.

Le cinéma de Nanni Moretti

Combler le vide au-dessus de nos sociétés

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ **Habemus Papam** (2011)

Une fenêtre aux rideaux rouges ouverte sur le vide, un balcon déserté par celui que la foule, désemparée, attend avec impatience.

Cette image saisissante d'*Habemus Papam* (2011) se trouve au cœur du cinéma de Nanni Moretti : ce n'est pas que le pape qui manque à l'appel, mais aussi toutes les figures politiques, qui, depuis cette corniche surplombant la masse, guidaient naguère nos vies par leurs convictions offertes comme modèle.

Palombella Rossa (1989) exprime avec humour cette perte de repères, par le personnage d'un politicien communiste, Michele (joué par Moretti), subitement atteint d'amnésie : autour d'un interminable match de water-polo, Michele se fait sans cesse assaillir par des militants divers, par une journaliste, par ses coéquipiers, alors qu'il tente de rassembler les fragments épars de sa vie. Pour le cinéaste, ce prétexte de la perte de mémoire traduit la confusion caractérisant ce moment dans l'histoire de son pays, à savoir le déclin du communisme en Europe, un peu avant la dissolution des deux partis à l'avant-plan de la politique italienne (le Parti communiste italien en 1991 et la Démocratie chrétienne en 1994). Se rappeler, mot d'ordre souvent répété à Michele, c'est autant se rappeler de sa vie personnelle que se rappeler de ce qu'a déjà été le PCI, des convictions plus radicales qui guidaient ce parti et qui ont été perdues, au point qu'il est dorénavant « le même, mais différent », autre phrase prononcée à répétition ; en 1989, difficile de distinguer les deux principaux partis politiques, leurs différences devenant de plus en plus superficielles. Moretti place ainsi le spectateur au cœur d'un désordre tenant du délire, aussi incompréhensible pour nous que pour Michele, l'humour absurde traduisant le brouhaha d'une société divisée où les individus se parlent sans se comprendre. Comment alors combler ce trou béant, cette fenêtre vide, comment encore rassembler la communauté à une époque où les grands idéaux s'effondrent ?

Sur ce balcon où se tenaient autrefois les papes, les présidents et les premiers ministres inspirants, il n'y a plus au fond que des Silvio Berlusconi, des personnages médiatiques pour qui le privé empiète sur le public, dans une mise en spectacle constant de leur personnalité. La facticité d'une telle figure tient autant à son caractère fabriqué qu'à son incapacité à tenir lieu de modèle, la conviction faisant place à l'arrogance, celui qui se croit au-dessus de la masse sans assumer la responsabilité morale venant avec une telle position. C'est pourquoi *Le Caïman* (*Il caimano*, 2006) porte moins sur Berlusconi lui-même que sur la possibilité de faire un film sur un tel homme : en effet, comme plusieurs personnages le rappellent, nous savons déjà tous les faits sur Berlusconi, à quoi bon les répéter à l'écran ? Cet argument sert à nier la validité du projet que tente de monter le producteur (Silvio Orlando) et sa scénariste (Jasmine Trinca), mais il s'agit surtout d'une piètre façon de cacher la véritable raison derrière cette réticence, c'est-à-dire la peur de s'attaquer à un tel homme de pouvoir.

En abordant de biais ce qui semblait être la principale cible de son film, Moretti montre la difficulté, voire l'impossibilité, de monter un tel projet, non seulement parce que les financiers se font rares, mais surtout parce qu'un Berlusconi vit par les médias (ils lui appartiennent d'ailleurs), et que son image se nourrit aussi de tout ce qui cherche à le critiquer. Peu importe si les scandales pleuvent, s'il tient des propos déplacés devant

le monde entier, il a une place assurée par les médias qui s'abreuvent à une telle personnalité. Mais Moretti n'a rien d'un pessimiste : le film sur Berlusconi se fera finalement dans l'urgence, avec pratiquement aucun sou, un scénario réécrit pour tenir en quelques décors. Pendant tout le film nous suivons les déboires de la production, pour aboutir à quelques images tournées, apparaissant d'autant plus cinglantes que nous savons ce qu'elles ont coûté pour exister. Le Berlusconi qui apparaît alors, interprété par Moretti, est déclaré coupable au tribunal, et quand il quitte la scène en limousine, le monde éclate dans la violence derrière lui. Avec une telle figure pour la mener, l'Italie ne peut que flamber, la communauté s'entredéchirer.

Et pourtant, le film sur Berlusconi a bel et bien été fait (celui de Moretti comme celui dans la fiction), et ce que nous voyons, c'est moins la défaite d'un pays que le pouvoir du cinéma, capable d'évoquer ce que les médias s'interdisent : offrir des images qui, même si elles répètent ce que nous avons déjà vu (les procès contre Berlusconi ont bien été médiatisés), peuvent nous les faire voir de manière nouvelle. Déjà dans *Palombella Rossa*, les tensions entre les individus s'apaisaient à trois occasions : à l'écoute d'une chanson de Bruce Springsteen, devant le film *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), et autour de la partie de water-polo. Encore dans *Habemus Papam*, entre les murs du Vatican, pendant l'absence du Saint-Père, un psychiatre incitait les cardinaux à jouer une partie de volley-ball. À chaque fois la communauté se retrouve devant l'art, le cinéma et la musique, ou dans le sport.

Tout le cinéma de Moretti cherche ainsi à témoigner de cette fenêtre vide au-dessus de nos sociétés, une absence qui nous inquiète et nous jette dans le doute, pour tenter de la remplir par la promesse d'une autre forme de communauté. Celle, par exemple, dans la dernière scène de *Palombella Rossa*, fantasme où tous les personnages se côtoient sur une colline et lèvent ensemble le regard, la main tendue vers un soleil de papier s'élevant au loin. Dans *Habemus Papam*, même si le pape nouvellement élu (extraordinaire Michel Piccoli) choisit de quitter ses fonctions, il ne s'agit pas d'une défaite : le poids de l'institution devient trop lourd à porter pour l'homme, craignant aussi de perdre son individualité dans le rôle symbolique qu'il doit jouer ; alors le pape se sauve du Vatican pour errer dans les rues de Rome, mais c'est pour mieux y trouver une autre forme d'éthique, fondée sur le regard bienveillant qu'il pose sur les diverses personnes croisées sur sa route. Piccoli devient ainsi le pape dont nous avons besoin, non celui qui vit en retrait du monde, mais celui qui vit au quotidien parmi nous, et qui peut faire rayonner sa bonté sans renoncer à qui il est.

Pour Moretti, la chute des grands idéaux ne mène pas nécessairement au cynisme d'un monde qui court à sa perte en l'absence de repères, il s'agit plutôt de retrouver un lien à la communauté à partir des rapports individuels. S'il n'y a plus de modèle public, alors il n'en tient qu'à nous d'en devenir un, la terrible responsabilité sur ce balcon nous incombant dorénavant à tout un chacun.







→ **Palombella Rossa** (1989) → **Le Caïman** (2006) → **Habemus Papam** (2011)

Alexandre Sokourov

Les emmurés

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ **Moloch** (1999)

Hitler, Lénine, Hirohito : trois figures de pouvoir, trois figures de la claustration qui composent la trilogie crépusculaire d'un totalitarisme mortifère.

Alexandre Sokourov est un homme pétri de paradoxes, un terme qui revient souvent dans son œuvre comme une part d'opacité irréductible. De ma rencontre avec le cinéaste alors qu'il était venu présenter *Sauve et protège*, son adaptation de *Madame Bovary*, à Montréal en 1989[1], je garde le souvenir d'un homme d'exception, peuplé de fantômes et entièrement dévoué à son art. Un art, le cinéma, dont il s'est toujours plu à minimiser les potentialités tout en louant les sommets inégalés atteints par la littérature, la musique classique ou la peinture, ou encore le théâtre radiodiffusé associé à l'enfance et aux premiers élans créatifs. Tout au long de son parcours, l'homme aura pourtant toujours cherché, entre documentaire et fiction, à sculpter la matière vivante de la pellicule pour donner corps à un « art total », s'alimentant aux nobles disciplines artistiques qu'il affectionne et dont certains motifs essaimeront d'une œuvre à l'autre de façon récurrente.

Formant un bloc de noirceur ancré dans les brûlures de l'histoire, la trilogie qu'il consacre aux figures d'un pouvoir totalitaire s'inscrit dans cette démarche paradoxale sans concession. Comme l'ensemble de l'œuvre, chacun des films du triptyque, par ses échos tant philosophiques que métaphysiques ou poétiques, renvoie à la solitude ontologique de l'être humain, à cette « voix solitaire de l'homme », pour reprendre le titre du film de fin d'études du cinéaste adoubé alors par Andrei Tarkovski. À la solitude

de ces figures d'autorité engluées dans les convulsions de l'histoire du XXe siècle répond en miroir la solitude sans retour de l'artiste, dévoré par sa quête d'une beauté qui saura traverser le temps. Et sans doute plus secrètement, la solitude extrême d'une enfance hantée par la maladie et la menace d'une mort précoce qui ne viendra jamais.

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Dès 1989 avec son *Élégie soviétique*, Sokourov investit le monde politique par le documentaire. Il y filme Boris Eltsine chez lui à Sverdlovsk tout en montrant, à l'aube de la Perestroïka, un cimetière russe d'où émergent du brouillard de l'oubli les portraits officiels des membres du Comité central depuis les origines de l'Union soviétique. Déjà, le pouvoir apparaît comme une énigme impénétrable se refermant sur une douleur muette. Mais c'est avec l'évocation des figures de Hitler (*Moloch*, 1999), Lénine (*Taurus*, 2001) et Hirohito (*Le Soleil*, 2005) que le cinéaste convoque la fiction pour ausculter le corps de ce lieu d'autorité. Historien de formation, Sokourov – et son fidèle scénariste Iouri Arabov – choisissent pourtant de reléguer au second plan les événements historiques dans lesquels évoluent les personnages qu'il met en scène. Seule l'intéresse la nature humaine du tyran, délesté de toute qualité héroïque.

Saisi en 1942 à Berchtesgaden dans son nid d'aigle perché au-dessus des nuages (on pense aux tableaux du romantisme allemand), Hitler n'est pas abordé comme une figure historique, mais comme un homme narcissique dont les actes répondent à des motivations avant tout d'ordre intime. Pourtant, plus grand que son sujet, *Moloch* renvoie paradoxalement par son titre au mythe d'une divinité antique à laquelle on offrait jadis des enfants en sacrifice, et donc à un phénomène circonstanciel – le nazisme – qui déborde l'individu et ses traumas, entraînant dans la folie meurtrière une nation tout entière. Dans *Moloch*, en opposition au corps nu et libre d'Eva Braun, la maîtresse amoureuse qui ose tenir tête au despote, le pouvoir autocratique est un corps malade en décomposition, un cadavre en devenir qui ne supporte pas la vue du vivant (Hitler repousse les jeunes chiots qui viennent de naître à son arrivée dans sa forteresse). Misère du bourreau habité par la peur, la honte et la haine : l'homme de pouvoir est ici un monstre hypocondriaque aux pulsions morbides qui enterre ses excréments comme un animal et voit la vie qui s'échappe de son corps comme une sueur mauvaise. Il n'existe qu'à travers ses sinistres courtisans (Joseph et Magda Goebbels, Hermann Göring) qui l'entourent et le flattent comme de vils pantins aux propos suintant une idéologie nauséabonde. Des actes terrifiants des bourreaux (Auschwitz nommé au détour d'une phrase) le tyran n'a cure, évacuant l'innommable dans les tréfonds d'un Moi grandiose qui se mire dans la mégalomanie des mises en scène du Reich et se cherche des boucs émissaires par abréaction. Ce monde totalitaire sans Dieu ni conscience que le cinéma

→ **Le soleil** (2005) → → → **Taurus** (2001)

















Le soleil (2005)

questionne dans sa pathologie et son abjection, cet univers d'outre-tombe où l'Histoire s'insinue par bribes décalées ou grotesques, et où la responsabilité de l'individu n'a plus prise, Sokourov la transfigure en un macabre théâtre de l'absurde qui entretient la vaine illusion d'un pouvoir capable de vaincre la mort. Et ce, au risque que l'entreprise de destruction qu'orchestre avec audace le cinéaste ne bute au final sur les limites, voire l'impossibilité, de la représentation du cloaque génocidaire.

Avec *Taurus*, autre décor : le réalisateur nous transporte au chevet d'un Lénine au crépuscule de sa vie. Prisonnier de sa datcha et d'un climat de mortelle désillusion, l'homme à l'ego démesuré se sent coupé du monde, loin des rumeurs de Moscou et des luttes de pouvoir. Il se sent épié par ses serviteurs et par les siens, dont ses deux femmes. Les fantômes de l'histoire (Marx, Trotski) planent alentour et l'obsession de la survie de la cause prolétarienne agite les conversations malgré un dédain affiché pour les moujiks ignorants et rustres. Mais là encore, Sokourov délaisse les clichés événementiels pour privilégier la sphère intime, les contradictions humaines, le poids de la médiocrité du quotidien, ancrant son récit dans un espace quasi tchekhovien où se joue une tragédie de la solitude à l'approche de la mort. La visite de Staline, venu sentir l'odeur du pouvoir et prêt à abattre à la hache tout ce qui se présente sur sa route, annonce les violences à venir. Déjà un linceul recouvre Lénine au détour d'un plan, mais c'est seul face à sa propre vie, dans le fracas étouffé d'un soir d'orage, que meurt, droit dans son fauteuil, Vladimir Ilitch, l'homme – et non le révolutionnaire communiste, le théoricien idéologue et l'homme d'État. Aux dires du cinéaste, peu de choses changent en Russie : « Ici comme nulle part ailleurs, l'expérience historique n'a que peu de valeur. » À l'issue de *Taurus*, le roi est nu, démythifié par la rigueur implacable d'une mise en scène qui se referme sur son sujet, mais ouvre ultimement sur une trouée dans le ciel, comme pour accueillir le dernier souffle d'une pauvre âme qui hurle d'effroi en silence avant de sourire face à sa délivrance.

Mais sans doute est-ce dans *Le soleil*, consacré à la figure d'Hirohito que Sokourov aborde avec le plus d'éloquence l'exercice solitaire du pouvoir puisque, faisant fi des pressions militaristes de son entourage, l'empereur décidera en 1945 de la reddition de son pays face à l'occupant américain afin d'épargner d'autres souffrances à son peuple encore sous le choc d'Hiroshima et de Nagasaki. Sokourov a déjà exploré la réalité japonaise à travers trois documentaires (*Élégie orientale*, *Une vie humble*, *Dolce*) et son attachement à la culture nippone explique sans doute pourquoi le portrait tout en délicatesse qu'il dresse de Hirohito contraste avec ceux de Hitler et de Lénine, même si là encore, le corps d'un pouvoir coupable de crimes de guerre apparaît perclus d'angoisse et marinant dans ses miasmes. Alors que le cinéaste rattache les maux de notre

époque et du politique au déni de responsabilité dans lequel s'est enfermé l'homme moderne, il fait de l'empereur du Soleil Levant un être de civilisation, un scientifique poète à ses heures et collectionneur de photos de cinéma, qui connaît le caractère éphémère de toute chose et cherche humblement sa voie dans un désert de solitude morale. Sa rencontre avec le général MacArthur venu sceller la capitulation du Japon tient du choc culturel, les valeurs immémoriales du haut dignitaire nippon contrastant ici avec le cynisme mercantile de la géopolitique américaine. Même si Hirohito prétend ne pas avoir donné l'ordre de l'attaque de Pearl Harbor, tout comme le général se lave les mains de l'utilisation de la bombe atomique par son pays, le poids de l'Histoire est là entre deux hommes face à leur conscience. En résidence surveillée, reclus dans le

Chez Sokourov, l'image est associée « aux jambes » alors que le son, selon lui, serait plus proche « du cœur et de l'âme ».

labyrinthe claustrophobique de son bunker sous l'œil réprobateur de ses éminences grises, l'empereur reste certes l'otage d'un quotidien ritualisé à l'extrême. Mais du fond de cet arrière-monde mélancolique à la rigidité inflexible, Hirohito – avec sa silhouette burlesque décalée – se rend toutefois ultimement responsable d'un geste émancipateur au regard de l'Histoire en renonçant à son statut divin dans l'intérêt du pays, et par souci de préserver l'impératrice. Dans une finale émouvante, le couple s'étreint avec une infinie pudeur, Sokourov refondant alors à l'occasion de ce plan sublime la nécessité impérieuse d'une croyance en l'homme, loin des vanités du pouvoir, tandis que, dehors, « la neige blanche… efface le temps tristement ».

CORPS DU POUVOIR / CORPS DU CINÉMA

Si cette trilogie consacrée à des figures historiques se présente avant tout comme une réflexion funèbre sur le pouvoir et ses dérives totalitaires, elle s'avère par ailleurs indissociable du rapport perverti que les personnages entretiennent avec leur corps physique, un rapport qui, chez Sokourov, met à l'épreuve un autre corps, celui du cinéma lui-même. De fait, si les trois films immergés dans des cultures différentes (allemande, russe et nippone) ne dérogent aucunement à l'esthétique brumeuse et ensommeillée qui caractérise l'œuvre antinaturaliste du cinéaste, ils ont en commun une relation à

l'image et au son d'une remarquable cohérence qui convoque tous les arts et tous nos sens. Une image que le cinéaste associe « aux jambes » alors que le son, selon lui, serait plus proche « du cœur et de l'âme[2] ».

Au-delà des motifs narratifs récurrents (le thème de la visite qui structure les récits, les relations de couple, le rapport omniprésent à la mère), la trilogie baigne visuellement dans un enfer gangrené d'obsessions morbides qu'une photographie glauque aux couleurs désaturées et à la texture corrodée associe le plus souvent à une forme de putréfaction qui anticipe la mort. À la palette verdâtre de *Moloch* et *Taurus* succèdent les gris et bruns de l'antre souterrain du *Soleil*. Chez Sokourov, la représentation du pouvoir a une odeur prégnante qui laisse dans son sillage une empreinte nauséeuse. Fidèle à son habitude, le cinéaste use par ailleurs de filtres et de procédés optiques qui donnent lieu à d'étranges anamorphoses pour mieux tordre le réel et l'assujettir à l'expérimentation plastique. Qu'il soit celui d'un dictateur ou d'un « dieu », le pouvoir est un corps vivant se débattant dans un monde déchu dont la mise en scène rend compte de manière organique. Jusqu'au son qui travaille le ressenti du spectateur de façon autonome par des effets de réverbération auxquels viennent se greffer les échos étouffés de la trame sonore, les voix doublées en studio des comédiens, les rumeurs lointaines de musiques classiques qui donnent une profondeur historique au film et à l'ensemble de l'œuvre, ou l'introduction incongrue de bruits parasites comme les modulations hasardeuses de Hirohito discourant comme une carpe hors de l'eau, ou le vrombissement de mouches qui, dans *Sauve et protège* et *Moloch*, renvoie à une indisposition de l'âme. Chez Sokourov, tout concourt de fait à densifier le réel, à organiser symphoniquement une matière mystérieuse, grosse d'une métaphysique et d'une poésie, qui nous plonge dans un au-delà de la conscience, une sorte de purgatoire cotonneux où les âmes errent et crient inlassablement leur solitude et leur abandon.

Nulle autre image ne pourrait rendre avec autant de force la déréliction qui habite le cinéma de Sokourov que celle d'Hirohito traversant en voiture les ruines fantomatiques de sa ville anéantie au préalable, lors d'une séquence onirique aussi hallucinante qu'hallucinée, par une nuée de bombes en forme de poissons-chats. « La mort emporte tout », nous dit l'empereur, et le pouvoir au premier chef, pouvoir que l'on serait tenté d'associer à cette « vanité des grandeurs humaines parmi ces tombeaux dévastés », dont parlait Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*.

1. Entretien avec Alexandre Sokourov, Le fil du rasoir, in *24images* 48, mars-avril 1990, p. 60-62.
2. *The Making of de Moloch*, Entretien avec le réalisateur, DVD Koch Lorber Films, 2005.

Mythes et contre-mythes

Les présidents d'Oliver Stone

PAR ELIJAH BARON



Grâce à une filmographie qui recontextualise différentes figures du pouvoir américain, de Kennedy à Bush, en passant par Nixon, Oliver Stone s'impose en tant qu'architecte d'une mémoire collective.



← **Nixon** (1995)

Bien avant l'ère de la post-vérité, des faits alternatifs et des fausses nouvelles, la popularité de Stone témoignait déjà d'une crise de confiance envers la lecture officielle, et donc aseptisée, de l'histoire contemporaine des États-Unis. Résistant aux controverses sans abandonner son interprétation hasardeuse mais relativement cohérente de la géopolitique américaine, le cinéaste a longtemps enchaîné les triomphes critiques et commerciaux ; le fait de remettre en question la légitimité des élus et du système même, qui permet leur ascension au pouvoir, n'était pourtant pas exactement une formule à succès. Or, une contre-culture semble avoir besoin de contre-journalistes et de contre-historiens, fonctions dont Stone s'est toujours acquitté avec un mélange de diligence et de désinvolture. Son objectif n'a jamais été, après tout, de mener un combat postmoderne contre les grands récits fédérateurs, mais d'en substituer un par un autre, de supplanter par sa propre vision la mythologie nationale conventionnelle, encourageant ainsi à un renouvellement des valeurs. Dans cette approche révisionniste qu'il déploie avec le prosélytisme du nouveau converti, le cinéaste ne se montre pas tant victorieux ou narquois que triste et tourmenté, marqué par le désenchantement.

L'ÂME DE LA NATION

Aucun thème n'est plus cher et plus personnel à Stone que celui de l'éveil politique de jeunes Américains ordinaires, dépossédés de l'idéalisme ingénu, inoffensif pour les institutions, qui leur est inculqué dès l'enfance. Cette perte d'innocence a rarement été mieux racontée que dans *Born on the Fourth of July* (1989) ; le titre ironique à lui seul communique la douleur et le désarroi du renversement idéologique qui s'opère chez Ron Kovacs, un protagoniste apparenté à ceux de *Platoon*, *Wall Street* et *Snowden*. Le film s'achève sur un contraste remarquable entre la convention du Parti républicain de 1972, dominée par l'image et l'idéologie asphyxiantes de Richard Nixon, et celle du Parti démocrate de 1976, dont le candidat, Jimmy Carter, demeure invisible, éclipsé par les valeurs d'inclusion et de solidarité qu'il représente. Deux types de patriotisme sont ainsi mis en opposition, le premier étant basé sur la personnalité, la peur et la haine, et le second sur une quête d'idées, de vérité et de justice. Stone dépeint alors l'Amérique en tant que nation désunie, partagée entre deux pôles inconciliables, et donc, pour citer *Platoon*, « née de deux pères ».

Ces pères symboliques apparaissent d'abord en tant que têtes parlantes à la télévision, images désincarnées qui ne s'adressent pas à la raison, mais plutôt à l'inconscient. Nous voyons Nixon, par exemple, surpris en plein discours de démission entre une série policière et un film de monstres par une zappeuse anonyme dans *Natural Born Killers* ; ou encore John Kennedy lors de son assermentation, inspirant à un jeune Ron Kovacs le rêve de « dire de grandes choses » devant un public. Indélébiles, comme dans un éternel retour, les moments déterminants de la présidence de ces hommes vagabondent ainsi de film en film, sans jamais manquer à l'appel de l'histoire médiatique. L'universalité de l'expérience américaine du XX^{e} siècle tient d'ailleurs en partie à une série de chocs







→ **JFK** (1991) → **Nixon** (1995) → **W.** (2008)

visuels qui font écho dans la vie de tous : notamment, le traumatisme de l'assassinat de Kennedy et la honte du scandale du Watergate. Dans *JFK* (1991) et *Nixon* (1995), le diptyque qu'il leur consacre, Stone affranchit les présidents éponymes des bulletins de nouvelles où ils avaient précédemment été confinés, n'hésitant pas à réécrire les événements pour faire ressortir ce qu'il considère comme étant leur « vérité intérieure ».

Les médias américains maintenaient déjà difficilement le récit de la mort de Kennedy dans un cadre fixe, tant le drame, comble d'irréalité hypertrophié par le temps, dépassait les faits établis, irradiant une infinité d'interprétations. « C'est un rébus enveloppé de mystère au sein d'une énigme », lance un personnage de *JFK*, reprenant une citation de Churchill. « Même les tireurs n'en savent rien. » En l'absence de vérité stricte, Stone cherche à rétablir la vérité spirituelle entourant l'assassinat. Plus encore qu'un martyr politique, Kennedy devient dans le film une sorte de Saint-Esprit qui accorde aux protagonistes l'énergie morale pour continuer à défendre l'âme de la nation. Le choix de laisser le président interpréter son propre rôle est déterminant : le cinéaste puise aux sources historiques pour recréer Kennedy à partir d'images, en être de lumière. Ce jeu entre la fiction et le documentaire donne lieu à une mise en abyme spectaculaire, lorsqu'intervient le célèbre « film de Zapruder », enregistrement amateur qui capture le moment exact de l'assassinat. Au lieu de céder son autorité à ce film dans le film, Stone se l'approprie pour orchestrer un déferlement frénétique de points de vue ; les dernières images si familières de Kennedy sont ainsi recontextualisées au sein d'un réseau absurdement complexe d'individus et d'intérêts variés, ce qui imbrique de manière définitive le président américain dans le puzzle paranoïaque de l'auteur.

L'ÈRE NIXON

Contrairement à Kennedy, qui intéresse surtout Stone pour sa teneur symbolique, Nixon est dans le film qui lui est consacré un personnage à part entière, un être en chair et en os. C'est d'ailleurs l'humanité de cet homme, interprété dans toute sa laideur et sa gloire par Anthony Hopkins, qui le distingue par rapport à la figure béatifiée, fossilisée, de Kennedy d'une part, et au système bestial, satanique, qui encadre la politique américaine de l'autre. En témoignent les mots inoubliables qu'adresse Nixon au portrait de Kennedy : « Quand ils te regardent, ils voient ce qu'ils voudraient être. Quand ils me regardent, ils voient ce qu'ils sont. » Ce président n'est pas uniquement l'objet du film, il en est surtout le sujet : plongés dans sa subjectivité grâce à un montage hallucinogène, nous découvrons en son âme un champ de bataille aussi violent que les jungles du Vietnam. L'élu d'un peuple qui ne vote « pas par amour, mais par peur » est rongé par la culpabilité du survivant, dévoré de complexes d'infériorité, hanté sans trêve par des fantômes du passé qui surgissent sous forme de peintures et de monuments dans une Maison-Blanche nourrie de ses anciens locataires. Fasciné par la mort, Nixon est constamment amené à énumérer les défunts qui ont facilité son arrivée au pouvoir, au terme d'un parcours qui n'aura finalement pas été une ascension, mais une chute.

Une chute personnelle d'envergure aussi biblique ne saurait être lue que comme le reflet d'une déchéance collective. Selon la professeure Susan Mackey-Kallis, *JFK* portait principalement sur « la trahison de l'Amérique et son expulsion du jardin d'Éden/Camelot » ; Nixon, quant à lui, expose le monde d'après le péché originel, illustrant la fin du rêve et le début du cauchemar américain. La démarche radicale de Stone consiste dans ces deux films à subvertir le genre biographique pour explorer les spécificités psychiques d'une nation schizophrène, ignorante de soi. Le personnage de Nixon est d'autant plus tragique qu'il manque cruellement d'introspection : analysant les raisons de son échec, il fouille désespérément les enregistrements de ses conversations, mais ne trouve dans leurs retranscriptions qu'un homme qu'il ne reconnaît pas et, pire encore, dont l'existence lui est insupportable. De même, dans la vision de Stone, l'Américain moyen vit déconnecté de la réalité historique et politique de son pays, dupé par les mythes propagés par un ennemi intérieur. Soignant le mal par le mal, le cinéaste propose lui-même des contre-mythes servant à rediriger la mémoire collective vers une vision alternative de l'Amérique, qu'il construit tout au long de sa filmographie. Quels que soient leurs défauts personnels, Nixon et Kennedy y apparaissent en victimes d'un « État profond » qui bafoue la démocratie et réduit les élus à l'impuissance. Ces figures sont définies avant tout par les mystères complémentaires de leur défaite aux mains de « la Bête » militaro-industrielle.

Le troisième film que signe Stone sur un président américain laisse toutefois entendre que l'heure n'est plus, en notre époque prosaïque et surmédiatisée, aux mystères profonds et aux complots invisibles. Dans *W.* (2008), le président est nu aux yeux du monde, limpide au point où ses forces et ses faiblesses, ses ruses et ses secrets, se lisent comme un livre ouvert. À sa sortie, le film est d'ailleurs critiqué pour son caractère redondant : pourquoi avoir voulu retracer la vie de George Walker Bush de manière aussi sommaire, alors que celui-ci est encore au pouvoir ? Si cette oeuvre ne possède ni la dissidence narrative de *JFK*, ni la densité psychologique de *Nixon*, cela est bien entendu dicté par son sujet ; tandis que ses prédécesseurs parlaient de grandeur et de complexité, *W.* prend pour protagoniste un innocent, une sorte de Candide ou de Forrest Gump qui se distingue justement par sa petitesse d'esprit. Foncièrement incapable d'apprendre ou de s'analyser, Bush est un personnage anti-Stonien : sans même s'en rendre compte, il banalise le mal et malmène la langue jusqu'à entraîner son pays dans une phase autoparodique. Telle une tragédie qui se change en farce à force de se répéter, l'histoire américaine est alors confrontée à sa vacuité refoulée. Après avoir passé des décennies à s'interroger sur les énigmes de Kennedy et de Nixon, Stone réalise ainsi un film antithétique : montrer Bush s'étouffant sur un pretzel, c'est admettre la fin des mythes et le triomphe de l'absurde.

Errol Morris

Interroger le néant

PAR ELIJAH BARON



↑ **The Unknown Known** (2014) © Pablo Martinez Monsivais

Dans ses échanges philosophiques avec trois figures controversées de la politique américaine, le documentariste cherche à comprendre la crise du rationalisme et la nature du mal humain.

On croirait presque entendre réverbérer dans les films d'Errol Morris la phrase envoûtante et terrible avec laquelle Robert Oppenheimer, surnommé « le père de la bombe atomique », a marqué notre entrée dans l'ère nucléaire : « Now I am become Death, the destroyer of worlds. » Ces mots, tirés d'un livre sacré hindou, auraient tout aussi bien pu être ceux de Robert McNamara, qui se compare dans *The Fog of War* (2003) à un criminel de guerre pour ses activités menées contre le Japon et le Vietnam ; de Donald Rumsfeld, qui est tout sourire au souvenir de la guerre d'Irak dans *The Unknown Known* (2014) ; ou de Steve Bannon, dont la vision dangereuse, exposée dans *American Dharma* (2018), s'inspire partiellement de l'hindouisme. Ensemble, ces films constituent une sorte de trilogie consacrée à trois hommes qui ont possédé, à un moment de l'histoire, un pouvoir de destruction massive. La méthode de Morris consiste à isoler chacun de ses sujets pour examiner, comme sous une loupe grossissante, ses contradictions idéologiques et morales.

The Fog of War pourrait être le portrait définitif d'un ex-politicien en détresse devant l'énormité de ses actes. Évitant les sentiers battus de la diabolisation, Morris préfère s'abandonner aux réflexions contemplatives de Robert McNamara plutôt que de piéger son interlocuteur par des questions accusatoires. À travers la brume du déni, l'ancien secrétaire à la Défense fixe le spectateur dans les yeux pour lui rapporter les conclusions qu'il a pu tirer de son expérience. Si Morris lui permet de s'étendre longuement sur sa carrière de gestionnaire, qui débute à la Harvard Business School et se poursuit au sein de la Ford Motor Company, c'est que le cinéaste y voit une pièce à conviction ; entre les millions de victimes que fait l'armée américaine sur le continent asiatique et les techniques de gestion développées par McNamara, il y a un lien de cause à effet effroyable. En confiant un poste de la plus haute importance à cet homme d'affaires, le président Kennedy acceptait qu'une partie du gouvernement soit gérée pour la première fois à la manière d'une entreprise fonctionnant non plus sur des considérations humaines, mais sur des abstractions mathématiques. Morris érige ainsi McNamara en symbole d'un système qui, en cherchant à optimiser le monde, contribue à le noyer dans le sang.

S'agrippant tant bien que mal aux restes de son masque de respectabilité, McNamara réfléchit à l'écran non seulement sa propre arrogance, mais aussi toute l'étendue de sa fragilité et de son doute. Les choix de cadrage accentuent son déséquilibre ; filmé de travers dans une succession de plans cassés, il communique des leçons qui ne sont pas dénuées de sagesse ni d'autocritique, mais qui sont finalement tournées en dérision par le contexte de la sortie du film. Si en 2001, alors que débutait le tournage de *The Fog of War*, le témoignage de McNamara devait permettre de tourner la page sur le siècle le plus violent de l'histoire humaine, deux ans plus tard il n'était plus qu'un triste

commentaire sur l'impossibilité du changement et l'impuissance de l'art. La dernière leçon de l'ex-politicien, celle qui annule en quelque sorte toutes les autres, se trouve en effet validée par le spectacle invraisemblablement cynique de l'intervention américaine en Irak : « On ne peut pas changer la nature humaine. »

Comme disaient les Romains, l'erreur est humaine, persévérer est diabolique ; *The Unknown Known* porte clairement sur la seconde partie de la locution. Le ton caricatural de ce deuxième portrait est donné par un élément autoréférentiel : Donald Rumsfeld, secrétaire à la Défense entre 2001 et 2006, avoue avoir détesté le film précédent, ne reconnaissant aucune faute professionnelle à son prédécesseur. Sans donc s'attendre à un mea culpa, Morris fouille le regard du politicien à la recherche d'émotions révélatrices, d'une quelconque trace de haine ou de regret, mais il ne se heurte qu'à un terrifiant sentiment d'absence. Le costume de Rumsfeld est tel une carapace vide d'humour et d'imagination, ne dissimulant aucun remords, ni motif supérieur ni quête personnelle. Ce vide moral, Rumsfeld s'escrime à le combler par des sophismes ; « L'absence de preuve n'est pas preuve de l'absence », répète vainement celui qui n'aura jamais trouvé en Irak les armes nucléaires contre lesquelles il était parti en croisade. Captivé par la langue comme McNamara l'était par les chiffres, l'homme est un maître de la relativisation ; déconstruisant le langage politique comme personne, il parvient à éroder les concepts de guerre, de torture, de preuve ou de leçon. Peut-on encore appliquer les notions classiques de victoire ou de défaite à un conflit incohérent ? Pour seule réponse, Morris laisse parler le silence.

En réaction aux deux films précédents, le cinéaste prend pour protagoniste dans *American Dharma* un homme avec lequel il entretient un rapport quelque peu frankensteinien : c'est en effet *The Fog of War* qui aurait inspiré Steve Bannon à démarrer sa carrière médiatique, avant de devenir le directeur général de la campagne la plus perturbatrice de l'histoire contemporaine des États-Unis. Cette étonnante part de responsabilité justifie la position plus active que prend Morris, à la fois en tant que participant et metteur en scène, afin de représenter Bannon dans toute sa dimension illusoire, comme une créature cinématographique. L'univers du militant d'extrême droite privilégie les images au détriment des idées, ce qui explique son attirance pour des hommes de spectacle tels que Ronald Reagan et Donald Trump. « Le médium, c'est le message », conclut-il, confortablement installé dans le temple inspiré de *Twelve O'Clock High*, son film fétiche, que lui a dressé le cinéaste. Bien que sa révolte contre l'élitisme bureaucratique des McNamara et des Rumsfeld de ce monde le rapproche de Morris, Bannon est essentiellement un faux prophète, le fruit des contradictions d'une culture en guerre avec elle-même. À mesure que le militant étale son interprétation populiste de classiques américains, y compris ceux de Morris, celui-ci trace un lien entre sa corruption idéologique et sa cinéphilie. « La rationalité ne nous sauvera pas », disait McNamara dans une de ses leçons. Il se trouve que le cinéma non plus.





↑ **The Fog of War** (2003) → **American Dharma** (2018)



↑ © Adrien Toubiana

City Hall

Entretien avec Frederick Wiseman

PAR ROBERT DAUDELIN

Pendant plusieurs mois, l'illustre cinéaste a observé le fonctionnement de la mairie de Boston. Quand le cinéma met en scène le pouvoir municipal et la parole des citoyens.

Si on fait exception de *Near Death* (1989), tourné dans un hôpital de Boston, c'est la première fois, avec *City Hall*, que vous tourniez dans votre ville natale ?

Titicut Follies (1967) a été tourné au sud de Boston, à une heure de route. Mais, comme toujours, ce n'était pas délibéré de ma part de tourner à Boston. J'avais écrit à six maires ; deux ont répondu « non » ; trois n'ont jamais répondu ; et j'ai reçu un courriel de la dame responsable de la planification des politiques à l'hôtel de ville de Boston m'invitant à aller la rencontrer. Or, par chance, elle avait vu certains de mes films et les avait trouvés intéressants. Nous avons parlé ; puis j'ai rencontré le maire et obtenu l'autorisation de tourner.

La ville est très présente dans le film : les petits montages qui rythment périodiquement le film constituent une forme de visite guidée de Boston…
Le film voulant décrire les diverses activités et le travail fait par les gens de City Hall, je voulais donner une idée des différents quartiers qui constituent la ville. Il m'a semblé important de donner une idée de ces quartiers. Il y a 23 quartiers dans Boston et 13 d'entre eux sont dans le film.

Connaissiez-vous déjà le maire Walsh ? Étiez-vous familier avec ses idées, ses politiques ?
Non. La première fois que je l'ai rencontré, c'est à l'occasion de cette visite chez sa collègue. J'avais pratiquement quitté Boston à l'âge de 20 ans. Je suis revenu pour y enseigner, mais je n'ai jamais suivi la vie politique de Boston ; j'y allais pour voir des films, ou pour aller au théâtre.

***City Hall* est aussi la première fois que vous vous intéressez d'aussi près à un élu…**
Il y avait eu *State Legislature* en 2007, un film sur la législature de l'Idaho. Il y a plusieurs hommes politiques dans ce film, mais aucun de ces hommes, n'a effectivement l'importance qu'a le maire Walsh dans *City Hall*.

C'était un défi de donner cette importance au maire ?
Absolument pas. Cela me semblait la chose la plus naturelle à faire, étant donné que c'est le maire qui définit les politiques et que c'est lui, ultimement, qui en est responsable. Je pensais donc que c'était naturel qu'il apparaisse souvent dans le film. En même temps je voulais que le spectateur voie aussi le travail des autres employés de l'hôtel de ville sur le terrain.

Le maire Walsh a beaucoup de présence, de caractère aussi : était-il sensible à la présence de la caméra ? Aviez-vous l'impression qu'il choisissait ses mots, ses attitudes, du fait du tournage ?
Non. Le maire participe à plus ou moins cinq réunions par jour et on prend sa photo sans arrêt. C'est une très vieille question chez les cinéastes du documentaire : « La caméra change-t-elle le comportement des gens ? » Fort de mon expérience, je dis : « non ». Si quelqu'un change sa façon d'être et se comporte d'une manière qui ne lui est pas familière, on s'en aperçoit immédiatement. Que tu sois médecin, avocat, cinéaste ou vendeur d'autos usagées, si tu dois rencontrer beaucoup de gens, pour survivre tu as besoin d'un très bon « bullshit meter » ! Quand je tourne un film, si je m'aperçois que quelqu'un joue pour la caméra, j'arrête de tourner ; je n'ai pas besoin d'attendre d'être rendu à la salle de montage pour comprendre que ça ne va pas. Pour moi la présence de la caméra n'est pas un problème, pour la bonne raison que la plupart des gens sont incapables de se transformer en quelqu'un d'autre ; ce n'est pas tout le monde qui est Meryl Streep ! Si c'était le cas, les possibilités de « casting » pour les films de fiction

→ → → City Hall (2020)







seraient beaucoup plus vastes qu'elles ne le sont. Nous avons tous notre rôle. Le maire Walsh a son rôle en tant qu'homme politique, et il a l'habitude de parler en public, il aime s'adresser aux gens, et il se répète sûrement de temps en temps… Mais je ne crois pas qu'il ait jamais fait quoi que ce soit parce qu'il était filmé.

Pouviez-vous décider librement de ce que vous alliez tourner, ou deviez-vous obtenir une autorisation du bureau du maire ?
Pas d'autorisation. Nous pouvions aller où nous voulions. Il y avait parfois des gens qui avaient une réunion avec le maire et qui ne voulaient pas être filmés, ce qui est tout à fait normal et cela arrive avec tous les films. Mais cela arrive si peu souvent que ce n'est même pas un problème.

Une fois le tournage terminé, le maire a-t-il demandé à voir le film avant sa sortie ?
Il n'a pas vu le film avant qu'il ait été terminé, une fois le mixage et le calibrage des couleurs finis. Et il a aimé le film ! J'ai eu une réunion sur Zoom avec lui pour en discuter. Je ne donne jamais à la personne que je filme le droit de voir le film avant qu'il ne soit complètement fini et j'ai toujours une entente écrite qui stipule que c'est moi qui ai le contrôle du montage. Personne n'a droit de censure sur mon travail.

Il y a beaucoup de réunions dans vos films récents, au point où filmer une réunion est presque devenu l'une de vos spécialités… Les réunions seraient-elles une image de la démocratie en action ?
C'est vrai qu'il y a beaucoup de réunions dans plusieurs de mes films récents, dans *At Berkeley* (2013) et *Ex-Libris* (2017) notamment parce que les gens dont parlait le film se réunissaient fréquemment ; ce n'est pas parce que j'ai une attirance particulière pour les réunions ! Si les gens que je suis avec ma caméra vont à des réunions, elles deviennent une partie importante du film. À l'opposé, un film comme *Boxing Gym* (2010) est de fait un film d'action, de même pour *Law and Order* (1969). Ce qui est dans le film est la réponse à l'expérience du tournage et du montage.

Comment se passe concrètement le tournage d'une de ces réunions ?
Je ne fais jamais de mise en place. J'essaie d'arriver avec 15 ou 20 minutes d'avance là où va se tenir la réunion, de manière à avoir le temps d'installer les micros sur la table et m'assurer qu'on a assez de lumière ; je n'installe rien d'autre et ne répète jamais. La seule façon que je connaisse de filmer une réunion, c'est de la filmer dans son intégralité. Si tu trouves que c'est ennuyant (c'est presque inévitable) et que tu arrêtes de tourner, c'est alors que la chose la plus intéressante se passe… L'attitude la plus prudente, c'est donc de tourner toute la réunion. Si ça devient ennuyant, je tourne des raccords, des plans de gens qui écoutent, sachant que je vais avoir besoin de ces plans pour bâtir des séquences de 5 à 6 minutes.

Comment se passe le travail avec John Davey, votre caméraman depuis très longtemps ?
Gardons l'exemple du tournage d'une réunion. C'est moi qui décide ce qui sera filmé. Nous ne nous perdons jamais de vue et John suit mon micro qui bouge en direction de la personne que je veux filmer. On est toujours en train de se regarder l'un l'autre : une espèce de petite danse comique s'installe entre nous. Faut dire que, depuis 1978, John et moi avons fait une trentaine de films ensemble.

Le tournage de *City Hall* s'est étendu sur combien de semaines ?
Dix semaines au total, avec quelque 104 heures de rushes, alors que pour *At Berkeley*, j'avais 250 heures de rushes. Nous avons d'abord tourné pendant quatre semaines à l'automne. Puis on a dû s'arrêter : je ne pouvais plus marcher et on a dû m'opérer à la hanche. On a repris en février, avec ma nouvelle hanche. Mais après une dizaine de jours, j'ai étiré un ligament dans un pied et on a dû s'arrêter de nouveau jusqu'à l'automne de 2019. Nous avons alors tourné pendant trois autres semaines. Mais entre ces divers tournages, j'ai monté plusieurs séquences.

Y avait-il un échéancier qui vous imposait d'arrêter le tournage à un moment précis ?
Non. J'arrête de tourner quand j'ai l'impression que j'ai assez de matériel. Comme pour toute chose, c'est une question de jugement.

Vous faites toujours la prise de son de vos films ?
Oui, toujours. Et j'ai beaucoup de plaisir à faire le son. J'ai commencé à l'époque de la Nagra III, puis la Nagra IV.2, puis la Nagra IS ; plus récemment, j'ai utilisé le Sound Devices 633.

Le montage de *City Hall* s'est poursuivi sur combien de mois ?
Environ 10 mois. Ce qui est la durée normale : je passe toujours de 9 à 10 mois au montage d'un film. Et le passage au numérique n'a rien changé à cela : tu peux faire les coupes plus rapidement, mais tu dois continuer à penser, à réfléchir et décider ce que tu veux faire. C'est un très vieux problème !

Au moment d'attaquer le montage, avez-vous déjà en tête une idée de la structure du film ?
Je n'ai aucune idée de la structure avant d'attaquer le montage, pas plus que j'ai idée des séquences que je dois composer. Les six premières semaines du montage sont entièrement consacrées à visionner la totalité des rushes. À la fin de ces six semaines, je mets de côté plus ou moins 50 % du matériel et je commence à monter les séquences que je pense vouloir utiliser dans le film, ce qui me prend de six à huit mois. Une fois que j'ai cette collection de séquences, je fais un premier assemblage, en trois ou quatre







← → → **City Hall** (2020)

jours. Il m'est impossible de penser abstraitement à une structure ; je dois pouvoir imaginer les conséquences qui découlent de mettre une scène à la suite d'une autre et deviner ce qui se passe quand je la fais suivre par une autre scène. C'est un exercice permanent d'essais et d'erreurs. La structure apparaît suite à une immersion totale dans le matériel tourné. Le premier assemblage a habituellement 30 à 40 minutes de plus que la version définitive. J'ai alors besoin d'un autre six semaines pour arriver à la version finale. C'est une phase où je travaille surtout sur le rythme du film, le rythme interne des séquences et le rythme externe des plans entre les séquences. Et je m'amuse avec la structure. Enfin, quand je suis d'avis que le film est fini, je retourne en arrière et je revois tous les rushes de manière à être certain que je n'ai pas rejeté quelque chose de valable. Au milieu de tout ça, j'entre en dépression d'après production et commence à penser au prochain film…

Et le montage demeure un moment excitant ?

J'aime beaucoup le montage, parce que tout y est source de surprise. De fait, tous les aspects de la fabrication de ces films sont riches en surprises. Pendant le tournage, tu ne sais jamais ce qui t'attend. Le montage est un processus plus rationnel, mais qui a aussi son côté irrationnel. Pour faire un film comme *City Hall*, à partir de 104 heures de matériel, même si cela peut sembler illusoire, je dois être certain que je comprends ce qui se passe dans la séquence que je suis en train de monter. Sinon je ne pourrai pas décider où je veux l'utiliser ; je ne saurai pas comment la monter, la réunion faisant à l'origine une heure ou une heure et demie et devant être ramenée à entre 5 et 9 minutes. Ces 5 à 9 minutes sont choisies à partir des 90 minutes de la réunion d'origine – 50 secondes par-ci, 30 secondes par-là, deux minutes ailleurs – et montées ensemble de manière à créer l'impression que la réunion s'est déroulée comme vous la voyez dans le film. La version que propose le film est donc une fiction bâtie à partir de la totalité des rushes de cette séquence et montée de manière à ce que les choses semblent s'être passées comme on les voit dans la version finale du film. Ce qui veut dire que je dois constamment penser à ce qui se passe et à la signification de ce qui se passe. Ce n'est pas que j'y sois contraint, mais je dois faire quelque chose de cohérent. Et c'est très stimulant !

Projetez-vous le film à des amis à certains moments ?

Je faisais ça au début, mais c'est trop déroutant : tout le monde est cinéaste, et tout le monde a un avis. Au début, si quelqu'un me faisait une remarque, j'étais porté à lui donner raison. À la longue, j'ai compris que je devais faire confiance à mon jugement. Pour le meilleur ou pour le pire, le film représente mon jugement sur le matériel tourné. Personne à qui je montrerais le film ne connaît le matériel aussi bien que moi et ne peut comprendre les choix qui ont été faits comme je les comprends. Au risque d'avoir l'air arrogant, je ne vois aucune utilité à montrer le film à qui que ce soit.

Quand on regarde *City Hall*, on a l'impression que les discours du maire Walsh sont autant de chapitres qui balisent le propos du film.
C'est une très bonne description du film ! Les discours du maire m'ont fréquemment aidé à évoquer des questions plus abstraites que celles que j'essaie d'aborder dans le film. Il y a toujours la dimension littérale, et la dimension abstraite ; la dimension littérale étant qui dit quoi, à qui, et quels mots il ou elle choisit pour le dire ; la dimension abstraite, ce sont les implications liées au choix des mots et les situations dans lesquelles se trouvent placés les gens. Et presque chaque séquence a sa dimension abstraite.

On souligne toujours votre intérêt pour les institutions…
Les institutions ne sont que prétextes pour voir comment les gens se comportent dans telles ou telles situations. Les institutions me fournissent un cadre géographique de travail et, en termes plus généraux, un cadre idéologique pour le film. Tous mes films ont comme cadre un édifice, ou un groupe d'édifices, ou une aire géographique bien définie.

Le terme « changements sociaux » est aussi associé à vos films. Dans *City Hall,* le maire, parlant de certaines de ses politiques municipales, utilise l'expression « building a nation ».
C'est le maire qui parle de changements sociaux, pas moi. Il utilise aussi le mot « résilience ». Il parle de loyers à prix modiques, de réformer la police : voilà des changements sociaux. Mais moi, je ne fais pas un film pour provoquer des changements sociaux. J'ai en horreur les films didactiques, les films de propagande et les films qui ont une orientation idéologique. Avec *City Hall*, ce n'était absolument pas mon intention de faire un film ouvertement politique, mais les idioties de Donald Trump, sa présence dans notre quotidien, en ont fait un film politique. Le maire est l'anti-Trump : il veut aider les gens, il est intéressé par les programmes sociaux, par les projets d'habitation, par la réforme de la police, il veut de meilleures écoles. En un mot, il représente tout ce contre quoi se positionne Trump. En ce sens, la folie et l'incompétence de Trump sont présentes parce que le maire Walsh est quelqu'un qui se préoccupe vraiment des gens.

Bien sûr, vous travaillez déjà à un autre film…
À cause de la Covid, je ne peux pas travailler actuellement dans mon style habituel. Faire un documentaire pour lequel tu rencontres cent personnes par jour ne serait pas très bien pour moi, ni pour eux. Alors je travaille au scénario d'un film de fiction. En 2001, j'ai réalisé le film *La dernière lettre*, qui était un monologue basé sur un chapitre du livre de Vassili Grossman *Vie et destin*. J'aime beaucoup l'idée de monologue et je travaille actuellement avec un ami à un scénario que j'aimerais tourner au printemps.

L'entretien a été réalisé en anglais le 23 novembre 2020. Traduction vers le français par l'auteur.

NOTE : Les films de Frederick Wiseman sont disponibles auprès de zipporah.com





→ → **City Hall** (2020)

Panique à la maison (blanche)

PAR JULIEN FONFRÈDE



↑ **Independance Day** de Roland Emmerich (1996)

Quand une civilisation frustrée cherche un exutoire dans la destruction.

Une chose que Hollywood sait bien faire (il y a beaucoup d'exemples dans ce numéro), c'est mettre en scène des intrigues politiques, qu'elles soient historiques (grandes figures et moments forts), plus techniques (mécanismes du pouvoir) ou psychosociologiques (ces politiciens et politiciennes qui, au gré des époques, résistent et confrontent les institutions gouvernementales du pays). Les films sont nombreux et chaque cycle électoral en produit toujours plus (voir cette année l'admirable et capraesque *Irresistible* de l'ex-journaliste et toujours humoriste politique Jon Stewart). Il s'agit là d'un genre spécifique appartenant à une tradition cinématographique purement états-unienne, semblable en quelque sorte à celle des films de Noël. Une autre chose que Hollywood maîtrise parfaitement, c'est un cinéma d'action qui célèbre le muscle et la violence. À grand renfort d'affrontements, le but de ces films est simple : faire réfléchir le moins possible. Bref, un cinéma exutoire propice à exorciser toute frustration. A priori, ces deux mondes cinématographiques ne sauraient logiquement se rencontrer. Quoi que, à bien y penser, combiner deux produits culturels lucratifs en un, c'est s'assurer d'élargir savamment le champ des possibles financiers. *Die Hard* à bord d'Air Force One, *Home Alone* à la Maison-Blanche, mais pourquoi pas ! Après tout, n'est-ce pas les contribuables qui payent pour la Maison-Blanche et ses locataires ? Dès lors, on a quand même le droit de jouer un peu avec, de s'amuser à tout casser dedans. Pour mieux la défendre, évidemment. En plus, sans besoin de ranger ou tout réparer après. On est au cinéma. La suite, la paix, on l'imaginera plus tard, rapidement, pour le principe…

VIVRE L'APOCALYPSE

Si toute bonne invention a ses inventeurs, Roland Emmerich et son scénariste attitré d'alors, Dean Devlin, sont clairement ceux qui ont montré la voie avec *Independance Day* (1996), sorti un jour de fête nationale aux États-Unis. Il y est question d'une attaque mondiale d'extraterrestres particulièrement destructeurs. La survie de la race humaine est en jeu. L'une après l'autre, les capitales prestigieuses tombent ; de Paris à Mumbai, les plus magnifiques accomplissements architecturaux s'écroulent. Quand c'est à la Maison-Blanche d'y passer, par contre, la situation devient autre. Finies les références au cinéma de science-fiction des années 1950 ou aux films de monstres apocalyptiques japonais. Un gigantesque vaisseau spatial ennemi est au-dessus de la célèbre bâtisse. Filmé de façon frontale, parfaitement cadré au centre d'un plan fixe, en sort soudain un rayon bleu magnifié, d'une pureté déconcertante qui, en une fraction de seconde, fera tout exploser. L'image est d'autant plus forte qu'elle vise définitivement le beau. Bref, la perfection d'une destruction, la fin sublimée d'un symbole. La Maison-Blanche réduite en cendres, nos dents grincent (cet effroyable exercice de propagande patriotique servira, on s'en doute, à justifier par la suite toutes les guerres), mais les

yeux restent grands ouverts pour savourer l'accomplissement cinématographique d'un grand spectacle catastrophe. La salive est en bouche et le plaisir coupable fonctionne à fond. Qui oserait, dorénavant, dire qu'il n'aime pas, lui aussi, « l'odeur du napalm au petit matin » ? *Independance Day* fait ainsi remonter à la surface tous les pathos d'une Amérique qui a tué plusieurs de ses présidents, une Amérique inlassablement en quête d'une guerre, toujours en mal de sensations fortes. Aux États-Unis, on veut voir des présidents mourir à l'écran. On aime s'imaginer la fin violente de nos gouvernements. On veut pouvoir vivre l'apocalypse. Dans un monde en panique constante, les politiciens associés au cinéma d'action américain sont à notre image ou ne seront pas. Ils sont frustrés, démoralisés puis revanchards. Ils se battent et saignent comme nous ou périront sous les coups, les balles et autres rayons lasers venus d'ailleurs. Dans ce film, c'est l'acteur Bill Pullman (un coup de *casting* génial, en sortant de *Casper* et sur le point d'entrer chez Lynch pour *Lost Highway*) qui représente tout cela en la personne d'un président fantasmé, quelque part entre Franklin Roosevelt et Bill Clinton, humain malgré lui lorsque confronté à la fin de l'espèce humaine.

À LA CROISÉE DES GENRES : IDENTITÉ MUTANTE

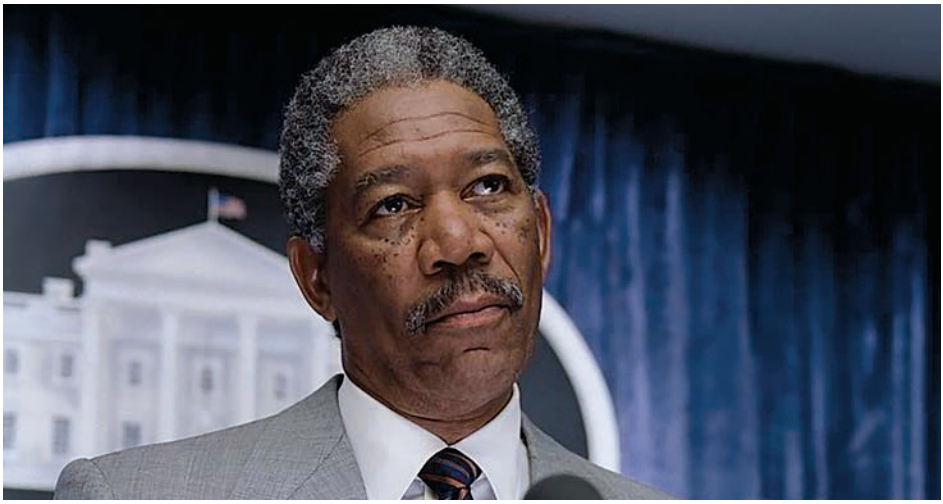
Autre président, autre scénario catastrophe. Cette fois, c'est Harrison Ford dans le film *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997), piégé dans le célèbre avion présidentiel, pris en otage en plein vol par des terroristes russes (Gary Oldman en méchant, cela ne plaisante jamais !). Le président réussit à s'échapper. Il trouve refuge dans la soute, alors que sa fille, la Première dame et toute une délégation ministérielle restent prisonnières à l'étage supérieur. Lorsque commencera l'exécution des otages, il n'aura d'autre choix que de planifier comme il peut l'élimination des criminels. De façon astucieuse, *Air Force One* marche sur les traces d'*Independance Day*. Toute la force dramatique du film repose ainsi dans cette identité mutante à la croisée des genres, entre film catastrophe, film d'action et thriller politique. Avec, au cœur de tout, ces longues et fascinantes humiliations que subira le président des États-Unis, tour à tour giflé, roué de coups, alors qu'il cherche toujours la moindre cachette. On est là très loin des habituelles représentations cinématographiques associées à ce type de figures politiques. Digne de mention : la vice-présidente (Glenn Close), avec qui il est en contact téléphonique, subira en parallèle son lot de vexations, tout en essayant de jouer de diplomatie au sein d'une cellule de crise masculine prête à tout pour lui retirer son pouvoir décisionnel. Avec *Air Force One*, le plaisir coupable est une nouvelle fois au rendez-vous. Le public s'abandonne à un divertissement simple et vindicatif face à un président des États-Unis transformé en homme de terrain et devenu un héros de film d'action. Adieu la diplomatie, au diable l'empathie, finis les intellectuels : l'heure est venue de bousculer une figure par trop solennelle pour l'amener du côté de la violence et d'une impuissance qui, inéluctablement, ne peut déboucher que sur une vengeance instinctive et euphorisante. Bienvenue dans un monde qui panique, sur terre comme au ciel, chez les humains comme chez les extraterrestres, dans toutes les maisons, quelle qu'en soit la couleur.







↑ **Air Force One** de Wolfgang Petersen (1997) → **Olympus Has Fallen** de Antoine Fuqua (2013) → **White House Down** de Roland Emmerich (2013)





↑ **London Has Fallen** de Babak Najafi (2016) → **Deep Impact** de Mimi Leder (1998)

Ils sont nombreux ces Présidents qui, par la suite, s'en prendront aussi plein la gueule. Assez en tout cas pour dessiner une tendance cinématographique. Clairement impossible d'oublier ceux, noirs en l'occurrence (certains imaginés bien avant l'élection d'Obama), si marquants mais nullement pour cette seule raison, joués par Morgan Freeman dans le film catastrophe *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), par Dennis Haysbert dans la populaire et haletante série *24* (2001 à 2010) et par Jamie Foxx dans *White House Down* (Roland Emmerich, 2013), sur une prise d'otage à la Maison-Blanche, avec Channing Tatum en garde du corps volant qui se porte à la rescousse de son président. Cependant, en matière de cinéma, le film qui se démarque du lot reste assurément *Olympus Has Fallen* (Antoine Fuqua, 2013). Sorti la même année que *White House Down*, sur un scénario similaire (synchronisation surprise d'une prise de conscience collective ?), il étonne davantage en assumant à fond son côté série-B réac décomplexée, livrant toujours au bon moment ce qu'un spectateur attend de ce type de cinéma. Avec Aaron Eckhart en président des États-Unis (première apparition : en train de boxer sur un ring, dans les sous-sols de Camp David) et Gerard Butler en chef de sa sécurité, seul pour le défendre lorsque la Maison-Blanche tombe sous le contrôle de terroristes nord-coréens. Ici le divertissement est garanti, de même que dans ses deux suites, *London Has Fallen* (Babak Najafi, 2016) et *Angel Has Fallen* (Ric Roman Waugh, 2019). Mais ces trois films fonctionnent aussi parfaitement dans l'art et la manière dont ils décortiquent parallèlement les rouages du pouvoir et les enjeux des crises constitutionnelles, généralement propres aux films politiques dits plus sérieux. Ces productions travaillent très bien la fascination fétichiste associée au pouvoir politique (postes gouvernementaux, cabinets ministériels et mécanismes internes qui nourrissent l'arrivisme de certains, plus conspirationnistes et manipulateurs que d'autres). Que dit, par exemple, la Constitution des États-Unis lorsqu'un président (pris en otage, sur le point d'être exécuté) est incapable d'exercer ses fonctions et qu'un vice-président vient d'exploser dans son avion ? En mode « préparation pour l'apocalypse », sachez par exemple que c'est le président ou la présidente de la Chambre des représentants (bien malgré lui, Morgan Freeman dans *Olympus Has Fallen*) qui prend le relais. Cette série confirme aussi très bien la façon dont le film catastrophe se réinvente actuellement, à une époque où la science fait moins rêver et où les catastrophes naturelles sont devenues beaucoup trop concrètes pour divertir. La séquence de l'attaque de Londres (et l'annihilation physique et littérale de l'Union européenne) en ouverture de *London Has Fallen* est probablement l'un des moments les plus déments vus depuis longtemps en matière d'apocalypse politique. Le désir de tout vouloir casser pour se sentir vivant, cela s'explique. Fantasmer la fin, chercher l'exutoire dans la destruction, cela se comprend et s'analyse. Hollywood l'a très bien saisi. Vu sous le prisme du cinéma d'action américain contemporain, doit-on vraiment encore être surpris de l'élection d'un Trump en 2016 ?

Les actrices de la politique

Performer son indépendance

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ **House of Cards**, série de Beau Willimon (2013-2018)

Les femmes dans des positions de pouvoir se font malheureusement rares au cinéma comme dans nos vies, mais que peuvent nous révéler les actrices jouant ces figures politiques, réelles et fictives ?

« My turn », nous dit Robin Wright à la fin de la cinquième saison de *House of Cards* (2013-2018), en se tournant vers nous, sourire complice aux coins des lèvres : comme son personnage (Claire Underwood) remplace son mari (Frank) à la présidence des États-Unis, Wright succède à Kevin Spacey. Mais la transition n'est pas si simple puisque Claire vit dans l'ombre de Frank, des relations personnelles et professionnelles qui ont mené et maintenu son époux à la présidence, des promesses et engagements de celui-ci. Dans une tournure réflexive que la série a tôt fait de relever, Claire doit se distinguer de Frank comme Wright de Spacey : « êtes-vous toujours avec moi ? », demande l'actrice à la caméra, à plusieurs reprises, comme pour s'assurer de la fidélité des spectateurs. Aussi confiante et hardie soit-elle, se maintenir au pouvoir ne va pas de soi.

LES DAMES DE FER

Entre la première et la dernière saison, l'interprétation de Wright demeure constante : l'actrice dégage une autorité par son calme que l'on qualifie de froid, une détermination par sa posture impeccablement droite, maintenue avec l'élégance de celle qui se sait en parfaite possession de ses moyens, plutôt qu'avec la rigidité de celui qui se donne une confiance qui en réalité lui fait défaut. En comparaison, dans le cas de Spacey, les adresses à la caméra donnaient au personnage un détachement ironique : il n'était pas seulement confiant, ambitieux ; il maîtrisait aussi tant et si bien les règles du jeu qu'il pouvait les regarder de haut avec humour. Frank se maintenait au pouvoir par la perfidie, les complots, le meurtre au besoin, mais il inspirait malgré tout confiance, le cynisme de la série s'appuyant sur cette idée que de telles actions sont attendues, voire nécessaires, dans la politique américaine actuelle.

Mais aucun détachement possible pour Wright : en devenant présidente, son interprétation apparaît non plus seulement comme le signe d'une grande ambition et d'une redoutable intelligence, mais aussi comme la seule attitude possible pour survivre en tant que femme dans ce milieu, pour encaisser les menaces et les insultes sans flancher. Il est vrai que la série ne sait trop quoi faire du personnage, mais cette hésitation contribue à la réflexivité en faisant de Wright une sorte de corps étranger, illisible pour ses collègues (elle est dite « inatteignable »), alors même qu'elle se prévaut, à la caméra du moins, de son honnêteté. Claire apparaît en bout de ligne plus menaçante que pouvait l'être son mari, du simple fait d'être une femme, indépendante de surcroît, et elle se retrouve isolée, ses regards à la caméra cherchant le seul appui, lui-même incertain, qu'elle peut espérer trouver.

De manière moins cruelle et cynique, *The Iron Lady* (Phyllida Lloyd, 2012), avec une Meryl Streep en Margaret Thatcher, expose aussi la difficulté pour les femmes de naviguer dans ce *boy's club* de la politique. Il faut être une « dame de fer » pour se faire accepter, encore plus pour prendre le pouvoir – mais cela a un prix. Si Streep est parfaite pour imiter Thatcher dans ses apparitions publiques, cela relève d'une virtuosité assez vide, et c'est surtout dans les moments privés que l'actrice peut mieux faire vivre son personnage : par la fragilité de la vieillesse, ou par la courbure d'un dos, s'affaissant

moins sous le poids des responsabilités que sous la difficile tâche de maintenir en tout temps une ferme résolution. À l'inverse d'un Frank Underwood, Claire et Thatcher peuvent marier leurs ambitions personnelles à un désir sincère de changement. Peu importe si nous adhérons ou non aux politiques de Thatcher, le film la présente préoccupée par le sort de son pays comme si, pour les femmes, il fallait performer une telle conviction pour réussir, là où les hommes autour d'elles défendent leurs propres intérêts bien avant ceux du peuple.

JOUER LE JEU

Ainsi, ces films portent en filigrane une réflexion sur l'acteur, sur ce que ces femmes cachent d'elles-mêmes derrière leurs rôles publics, et en même temps sur ce qu'elles révèlent à travers ces rôles. *Game Change* (Jay Roach, 2012) reprend le thème, mais sur un autre mode : avec Sarah Palin, interprétée par Julianne Moore, la performance ne sert dorénavant qu'à cacher un vide, à satisfaire les exigences médiatiques du vedettariat. Candidate à la vice-présidence des États-Unis en 2008, elle a été choisie par l'équipe de John McCain parce qu'elle a toutes les allures d'une star, capable de rejoindre le peuple par son charisme et son histoire personnelle. Mais la confiance de Moore relève plus de la candeur, Palin se voyant propulsée sur la scène publique sans avoir été suffisamment préparée. Elle se montre incapable de discuter d'enjeux politiques, elle ignore l'actualité, l'histoire et la géographie de base. L'équipe de McCain essaie d'abord de lui enseigner ces notions, avant d'abandonner et de lui donner des répliques préparées, un script qu'elle doit apprendre par cœur avant d'aller en entrevue ou en débat : l'incompétence de Palin disparaît alors derrière son talent d'actrice.

L'interprétation de Moore donne une dimension au personnage peu perceptible depuis notre écran en 2008 : elle apparaît ici d'abord comme une victime, de sa propre ambition et de sa naïveté, mais aussi des hommes qui n'ont misé que sur son apparence pour la proposer comme candidate. Moore peut passer avec aisance de la maladresse – lorsque Palin s'enfarge dans des questions auxquelles elle ne sait quoi répondre – à la confiance, quand elle connaît bien son texte, et au sentiment de défaite, lorsque la candidate prend conscience qu'elle n'est rien de plus qu'un pantin. Lorsqu'elle décide de sortir du script, et d'être elle-même, cette déclaration d'indépendance ne peut mener qu'à la défaite de McCain, mais il est difficile de ne pas éprouver de la sympathie envers Palin qui, à travers Moore, gagne en grandeur humaine. Au-delà de cette incompétence flagrante, et des opinions conservatrices qu'on n'oserait soutenir, il y a une forme de résistance dans cette sincérité et cette autonomie revendiquées, une résistance qui est belle à voir dans le monde d'images fallacieuses présentées par ces œuvres.

SOUS LA COURONNE

Il va sans dire qu'une figure politique qui, dans le réel, nous semble lointaine, voire méprisable, nous devient plus sympathique à partir du moment où elle est interprétée par une actrice populaire, aimée, avec qui nous partageons déjà une certaine intimité. Les films biographiques s'appuient en général sur cet amour acquis pour nous faire





↑ **The Iron Lady** de Phyllida Lloyd (2012) → **Game Change** de Jay Roach (2012)



↑ **The Queen** de Stephen Frears (2006)

voir autrement le côté public de cette figure en l'illuminant par le privé. Les fictions écrites par Peter Morgan, la série *The Crown* (2016-…) et le long métrage *The Queen* (Stephen Frears, 2006), sur la vie d'Elizabeth II, poussent plus loin ce thème, en proposant une réflexion sur le statut symbolique de la reine, anéantissant ainsi le rapport à l'individualité.

En effet, quand vient le temps de choisir entre Elizabeth et la couronne, « la Couronne doit gagner », dit sa mère à la future reine (Claire Foy), dans *The Crown*, lorsqu'elle hérite du trône à vingt-cinq ans. Les premiers épisodes montrent Foy savourant les plaisirs de la jeunesse, de son mariage récent, avant de se retrouver écrasée par cette responsabilité subite qui lui incombe. Foy doit refouler le deuil de son père pour mieux endosser la fonction de reine, qui se doit d'être stoïque en public. En même temps, Foy cherche elle aussi à conserver autant que possible son individualité, d'abord en préférant conserver son prénom de naissance plutôt qu'adopter un nom de reine différent, et elle apprend rapidement à jouer de son autorité : lors de sa première rencontre avec Winston Churchill, celui-ci la surplombe de son corps arrondi, alors qu'elle reste assise face à lui dans un fauteuil, mais la relation s'inverse dès leur deuxième confrontation, Foy dominant cette fois son vis-à-vis, debout face à lui, qui se fait alors plus petit en se voyant obligé de se soumettre aux ordres de la monarque.

Dans *The Queen*, qui se déroule en 1997 après la mort de la princesse Diana, nous trouvons une Helen Mirren si habituée aux protocoles qu'ils sont devenus chez elle naturels, une manière de vivre qu'Elizabeth II a maintenant parfaitement intégrée. Cette fois la reine est confrontée à un monde qu'elle ne comprend plus, aux médias qui préfèrent des vedettes comme Diana, vivant leur vie privée en public, à la réserve de la monarque en exercice, son refus premier de partager son deuil dans les médias apparaissant alors comme déplacé, voire comme une insulte pour son peuple. Tout l'intérêt du film se situe dans le visage méditatif de Mirren, enfermée dans son dilemme en silence : la reine préférerait vivre son deuil « calmement, et dans la dignité », ce que le film respecte en ne la montrant en pleurs qu'une seule fois, dos à la caméra, seule dans la nature. Mais pour satisfaire les exigences nouvelles de son peuple, elle devra afficher son deuil en public et ainsi renoncer à ses convictions, son mode de vie. Le « devoir en premier, le moi en second » : cette devise prend une signification distincte lorsque l'on s'attend à ce que le moi participe à la vie publique.

De toutes ces œuvres, il n'y a guère que *The Iron Lady* qui mette la question féministe en avant-plan, mais celle-ci demeure néanmoins toujours présente grâce à ces actrices qui confèrent à leurs personnages une liberté personnelle, une indépendance rarement perceptible dans les médias. Peut-être est-ce là le fil conducteur de ces œuvres : non seulement le prix qu'il y a à payer pour être au pouvoir, un prix deux fois plus élevé pour une femme, mais la beauté émouvante d'une individualité maintenue à bout de bras, d'un rôle personnel joué avec conviction, que l'on nous invite à reconnaître au-delà de nos possibles différends politiques.

L'homme qui voulait être Roi

PAR DAMIEN DETCHEBERRY





← **Julius Caesar** de Joseph L. Mankiewicz (1963)

La vie politique de Jules César, qui se perd aujourd'hui entre l'Histoire et la légende, occupe une place importante dans l'histoire du cinéma.

L'ombre de Jules César a sans nul doute plané au-dessus de la présidence de Donald Trump. Le marasme de l'élection présidentielle américaine est venu conclure quatre années éprouvantes qui ont exposé la fragilité des institutions démocratiques du pays et réaffirmé le pouvoir de fascination qu'exercent souvent les personnalités les plus autocratiques. Si l'Histoire oubliera probablement Trump, le parallèle avec César n'est pas si anodin : souverain populiste et autoritaire, il a lui aussi polarisé en son temps la société romaine en suscitant fanatisme et antipathie extrêmes. Si Jules César n'a cessé d'intriguer historiens et artistes, il n'en a pas moins été une figure politique fondatrice du cinéma hollywoodien symbolisant la soif personnelle du pouvoir et l'effondrement des valeurs de la République. À ce titre, il sert à la fois de mise en garde civique et de cœur révélateur de la nature humaine, toujours tentée de tomber sous l'emprise des dictateurs.

ROME FAIT CÉSAR ET CÉSAR FAIT ROME

Bon nombre d'œuvres retracent les grandes étapes de la vie de Jules César, depuis le long métrage perdu *Cleopatra* de J. Gordon Edwards (1917) dont il ne reste aujourd'hui que quelques fragments, jusqu'à l'imposante série *Rome* produite par HBO. Il serait vain d'en faire ici un inventaire exhaustif, mais il est possible d'en dégager tout de même deux tendances générales : la première cultive le mythe impérialiste, hérité des témoignages de Jules César lui-même dans *La Guerre des Gaules* ainsi que des écrits de Suétone et Plutarque, de l'homme providentiel choisi par les Dieux. L'autre, explorée notamment dans la série de HBO, part du principe que Rome a fait César autant que celui-ci a fait Rome, et examine à travers lui les événements qui ont amené la chute de la République romaine.

Parmi les grandes fresques de l'âge d'or de Hollywood qui dressent un portrait éloquent de Jules César, il est difficile d'exhumer aujourd'hui *César et Cléopâtre* de Gabriel Pascal (1945) sans reconnaître que le temps n'a pas été clément avec cette adaptation pourtant spectaculaire de la pièce éponyme de George Bernard Shaw. Le dramaturge a d'ailleurs lui-même participé au scénario du film qui réunit Vivien Leigh, encore auréolée du succès d'*Autant en emporte le vent* (1939), et Claude Rains, la voix suave de *L'homme invisible* de James Whale (1933). Pour le personnage de César, Shaw peine à trouver le ton juste entre l'homme et le Dieu vivant : dès son arrivée en scène, celui-ci apparaît comme un être exceptionnel, qui converse avec le Sphinx et tutoie les Dieux égyptiens. C'est un leader indiscutable, adulé de tous, mais aussi un être magnanime et bienveillant, même avec ses ennemis. Les cinéastes ont en revanche imaginé des scènes de séduction plus légères entre César et Cléopâtre, présentée, elle, comme une créature infantile et naïve. En sa présence, César se montre alors étonnamment plus trivial et débonnaire, presque ahuri, hésitant entre le rôle de l'amant éperdu et celui du père indulgent. D'une maladresse d'écriture difficilement descriptible, ces séquences constituent la plus grande faiblesse d'une œuvre qui, pétrie d'ambitions shakespeariennes, s'effondre au final dans un marivaudage navrant.





↑ **Cléopâtre** de Joseph L. Mankiewicz (1963) → Série **Rome** (2005)

Le film fait pâle figure à côté du majestueux *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz (1963) qui propose, dans sa première partie, une relecture des mêmes événements en dressant cette fois un portrait beaucoup plus complet et crédible de Jules César. Pouvait-on rêver mieux finalement que la plus excessive des productions hollywoodiennes, le plus monumental des péplums, pour rendre justice à un personnage noyé dans ses ambitions ? César (Rex Harrison) et Cléopâtre (Elizabeth Taylor) se perdent désormais dans des décors démesurés, amplifiés par le Cinémascope. Ce ne sont plus que de minuscules silhouettes égarées dans des palais construits pour les Dieux et non pour les hommes. Les faiblesses de César – il souffre d'épilepsie – sont aussi exposées. Il n'a plus la tête dans l'Olympe comme dans la version de Pascal et de Shaw, Mankiewicz en fait au contraire un personnage plus humain, plus fragile. Sa clémence n'apparaît plus comme une largesse accordée par un être au-dessus du commun des mortels, mais comme le fruit du calcul avisé d'un fin tacticien politique, tiraillé entre la passion et l'ambition.

C'est un portrait étonnamment bienveillant quand on sait que c'est l'autre visage de César que le même Mankiewicz avait examiné quelques années auparavant dans sa célèbre adaptation de la pièce de Shakespeare, *Julius Caesar*, en 1953. Aux côtés de Marlon Brando (Marc-Antoine), James Mason (Brutus), John Gielgud (Cassius) et Deborah Kerr (Portia), Louis Calhern prête à Jules César, pour reprendre la description de Roland Barthes, sa « bouille d'avocat anglo-saxon »[1]. La formule est bien trouvée : avec toute la morgue et la prestance d'un homme sûr de ses habiletés intellectuelles, il incarne cette fois un dictateur arrivé enfin au sommet de son pouvoir autoritaire. Ce n'est donc plus un général conquérant et séducteur comme au temps de la campagne d'Égypte, mais un homme d'État dont le charisme se fissure sous le poids d'un orgueil excessif. César se fantasme Roi de Rome, estime porter à lui seul la voix du peuple, méprise les sénateurs et dédaigne les augures. Il se crée lui-même son pire ennemi, comme le font toujours les despotes, et meurt finalement de son trop-plein d'arrogance. Pourtant, comme l'annonce le discours de Marc-Antoine devant son cadavre encore tiède, c'est ce meurtre qui achèvera paradoxalement de tuer la République. Mankiewicz nous rappelle ainsi que la pièce de Shakespeare, si elle est une mise en garde contre ceux qui présentent un danger pour la République, sert également de leçon pour ceux qui se drapent dans la vertu en voulant assassiner les tyrans. Lorsque le New York City Public Theater, qui organise chaque année l'événement Shakespeare in the Park, a repris en 2017 *Julius Caesar* en faisant endosser au Consul romain le costume caractéristique de Donald Trump, la presse conservatrice américaine s'est alarmée de ce qu'elle voyait comme un appel au meurtre. Mais Stephen Greenblatt, spécialiste d'art dramatique et professeur à l'Université de Harvard, a justifié l'acte polémique de la représentation, en précisant que la pièce de Shakespeare venait avant

tout rappeler « qu'il est parfois dangereux d'obtenir ce qu'on pense vouloir, et que l'assassinat d'un leader, même détesté, pourrait mettre fin à la République même que l'on essaie de sauver. »[2]

SE MONTRER TANTÔT LION, TANTÔT RENARD

La plus grande qualité de la série *Rome*, créée pour la chaîne HBO en 2005 par Bruno Heller, William J. MacDonald et John Milius – le coscénariste d'*Apocalypse Now* – est justement d'avoir su rassembler en une longue fresque biographique les deux facettes de Jules César, tout en replaçant l'homme dans le contexte plus vaste de la Rome antique. *Rome* n'est pas qu'un simple portrait, c'est aussi et surtout une reconstitution minutieuse et documentée de la société romaine, de ses institutions religieuses et militaires ainsi que des mœurs de l'époque.

On y apprend notamment que, bien qu'il soit d'origine noble, César a pris le parti des *populares*, la mouvance populiste du Sénat. Il s'attire les foudres des familles aristocratiques parce qu'il bénéficie d'un énorme soutien populaire suite à ses victoires en Gaule, et qu'il souhaite utiliser cet appui pour asseoir sa légitimité et élargir le Sénat à des représentants issus du peuple. César met publiquement dos à dos la plèbe et l'intelligentsia, fustige une société inégalitaire qui rend les riches encore plus riches et les pauvres plus pauvres, pointe du doigt le recours à l'esclavage comme la principale cause de chômage chez les citoyens, et réclame une reconnaissance véritable par l'État des nouveaux ressortissants suite aux conquêtes d'expansion romaines. Par bien des aspects, son combat politique vieux de 2000 ans résonne de manière familière avec les revendications actuelles opposant dans de nombreux pays les politiciens, de gauche ou de droite, au fameux 1 % qui possède la grande majorité des richesses du monde. Mais ce portrait n'omet pas non plus de rappeler que l'aboutissement de tout ceci est aussi une prise de pouvoir absolu, par un patricien qui est lui-même un des hommes les plus riches du pays. Le charismatique acteur irlandais Ciarán Hinds incarne à merveille cette dualité : César apparaît dans la série comme un personnage remarquablement machiavélien. Il utilise sa ruse et son pouvoir de séduction avec l'apparente sincérité d'un ingénieux stratège qui aspire à un noble but, quitte à faire oublier au plus grand nombre son objectif plus profond, caché, qui est d'obtenir les pleins pouvoirs. Habile populiste, il sait se montrer, comme le théorisait Machiavel dans *Le Prince*, tantôt lion, tantôt renard, pour se faire à la fois aimer et craindre par ses semblables.

1. Roland Barthes, « Les Romains au cinéma » dans *Mythologies*, éditions du Seuil.
2. theguardian.com/culture/2017/jun/12/donald-trump-shakespeare-play-julius-caesar-new-york

Le Dalaï-Lama à Hollywood

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER



↑ **Kundun** de Martin Scorsese (1997)

À la fois chef spirituel et dirigeant politique, Tenzin Gyatso, 14e Dalaï-Lama, est une figure marquante du XXe siècle qui n'a pas manqué d'inspirer le cinéma.

L'intérêt que porte l'establishment américain au Tibet a toujours été sélectif et stratégique. Désigné, dans le sillage de la Deuxième Guerre mondiale, comme « une porte vers l'Asie » – pouvant servir à acheminer des armes de l'Inde à la Chine afin d'appuyer discrètement la lutte anticommuniste et, éventuellement, les rebelles tibétains eux-mêmes[1] – le pays (et son peuple) a néanmoins été laissé pour compte face à l'invasion chinoise de 1950 et l'éventuelle incorporation du territoire à la république populaire de Chine.

Puis, au milieu des années 1990, l'Amérique populaire se passionne subitement pour la cause et la figure charismatique du Dalaï-Lama. Dans la foulée du Tibetan Freedom Concert organisé par le Milarepa Fund et les Beastie Boys en 1996, le sujet épineux de la souveraineté bafouée du Tibet fait alors des vagues dans la piscine chatoyante de Hollywood. Sortent en 1997 deux productions conçues très explicitement pour sensibiliser à la situation tibétaine : le récit d'aventure *Seven Years in Tibet* de Jean-Jacques Annaud, adapté des écrits d'Heinrich Harrer parus en 1952, et *Kundun*, biographie épique du 14e Dalaï-Lama, réalisé par Martin Scorsese et scénarisé par Melissa Mathison – d'après les entretiens officiels de celle-ci avec le leader lui-même.

Les deux films ne pourraient être plus différents. Le problème fondamental de *Seven Years* est, aujourd'hui avec le recul, celui du point de vue choisi. Annaud, en adaptant Harrer, s'intéresse moins à la situation tibétaine qu'au périple de l'alpiniste autrichien, interprété ici par un Brad Pitt au sommet de son arrogance. Le tout prend rapidement des allures de carte postale néocoloniale aux intentions certes nobles, mais pour le moins maladroites : un cinéma de la vulgarisation historique dans lequel Annaud orchestre – pour son personnage comme pour le public – un choc avec l'Histoire. Confronté à l'invasion communiste et à l'horreur de la bataille de Chamdo, l'explorateur égoïste – ancien Nazi de surcroît – devient au final un personnage noble et bon. Le spectateur lui, en sort vraisemblablement sensibilisé à la cause, et d'autant plus ému qu'une perspective occidentale l'a guidé dans ce périple… La figure d'autorité du Dalaï-Lama, pour sa part, n'est qu'accessoire au récit : le jeune enfant roi est éduqué sur l'Occident par l'Autrichien et, en retour, ce dernier s'ouvre à la pensée bouddhiste,

à la beauté du monde, à l'abandon de l'ego et à toutes ces belles choses qui constituent la culture tibétaine dans l'imaginaire collectif. Tout est bien qui finit bien.

À l'inverse, le film de Scorsese ose la complexité. Portrait nuancé du 14e Dalaï-Lama (interprété par son petit-neveu, Tenzin Thuthob Tsarong) qui culmine avec sa fuite à Dharamsala en 1959, nous sommes ici loin de l'hagiographie escomptée. *Kundun* est plutôt un portrait fouillé du pouvoir tibétain, montrant le chef d'État de façon lucide : d'abord tel un enfant curieux, puis en homme soucieux de la question spirituelle qu'implique sa gouvernance, bien que quelque peu déconnecté du monde dans son ensemble, de même que de la souffrance de son peuple en guerre. Étonnamment, le Dalaï-Lama devient alors un héros typiquement scorsesien : c'est-à-dire, un homme de conviction, tiraillé par la culpabilité associée à ses fonctions. Le cinéaste se dévoile ici sincèrement fasciné par les croyances bouddhistes (telle la réincarnation), la théocratie tibétaine qui en découle et l'impuissance de celle-ci face à la violence de l'envahisseur chinois. Scorsese distille ainsi l'essentiel de ses questionnements sur la violence et la foi et opère une subtile inversion de son schéma habituel. Au lieu de partir du principe d'un homme violent ou torturé, il nous montre les difficultés qu'un homme de foi éprouve lorsqu'il est sommé de concilier deux pôles vraisemblablement irréconciliables : spiritualité et pouvoir, face à l'indicible violence d'un monde barbare. Plutôt qu'aborder cette violence comme un phénomène intérieur, il nous la représente comme un fléau historique : un empire qui s'étend, comme une coulée de sang dans un étang à poissons ; comme un soldat qui plante son drapeau rouge au plus profond du cœur des hommes.

Le traitement de cette violence étatique diffère là encore d'un film à l'autre. Telle que représentée dans *Seven Years In Tibet*, la rencontre entre le jeune Kundun, et le lieutenant général Zhang Jing-wu et ses hommes, est d'un manichéisme presque comique, montrant les généraux chinois comme des brutes renfrognées, piétinant pratiquement les moines sur leur passage. De même, Annaud filme l'avancée des troupes communistes comme un film d'action, et il n'est jamais question de nuancer la situation, ni même d'explorer l'implication du Dalaï-Lama (trop jeune pour gouverner) dans le conflit. Scorsese, au fil d'un montage virtuose traversant les années avec la fulgurance d'un coup de vent dans un mandala de sable, décide plutôt d'opposer un Dalaï-Lama plus âgé à Mao lui-même, lorsque les deux hommes se rencontrent à Beijing en 1955. Mao, antagoniste incontestable du film s'il en est – et acteur de ce sombre pan de l'histoire chinoise, qui trouve aujourd'hui des échos dans le génocide culturel des Ouïghours du Xinjiang – est néanmoins représenté de manière plus équivoque, et probablement plus proche de la relation complexe et diplomatique entre les deux leaders (relation que le Dalaï-Lama décrivait comme « filiale » dans une entrevue de 2012 à la BBC). Incarné par Robert Lin, le Mao de Scorsese est aussi imposant que les divers gangsters de sa filmographie : à la fois désarmant et énigmatique, mesurant ses mots et dominant le jeune







→ **Seven Years in Tibet** de Jean-Jacques Annaud (1997) → → **Kundun** de Martin Scorsese (1997)





↑ → **Kundun** de Martin Scorsese (1997)

Tibétain de tout son physique. La rencontre n'est cependant pas aussi conflictuelle qu'elle aurait pu l'être au nom de la dramaturgie : elle nous est plutôt montrée comme une scène inquiétante, voire crépusculaire – qui permet de percevoir le Dalaï-Lama comme un être réceptif et généreux, voire naïf ; fondamentalement impuissant face au pouvoir du titan chinois qui lui rappelle que « *la religion est un poison* ».

Ainsi, *Kundun* impressionne car il ose prendre la mesure du conflit géographique par l'entremise de sa gestion étatique (le Dalaï-Lama étant une figure non seulement spirituelle, mais aussi foncièrement politique). Judicieusement, Scorsese choisit de garder l'essentiel de « l'action » de l'invasion chinoise en hors-champ et d'en représenter les horreurs de façon oblique, en sondant la psyché de l'homme – ses hallucinations, ses cauchemars et ses visions. Les rencontres entre le Dalaï-Lama et les divers généraux chinois prennent ici la forme du souvenir, ouvrant la porte à une part de subjectivité et de nuances dans la représentation de ces confrontations historiques. De même, l'intransigeance de la foi bouddhiste est confrontée à une intériorité cauchemardesque : un amoncellement de moines tués au nom de l'empire chinois et son idée meurtrière du « progrès », par exemple ; ou encore la perte appréhendée d'une patrie – qu'on devine dans le dernier plan du film nous montrant des nuages noirs à l'horizon. Que faire face à la perte ? Le film, comme l'Histoire, n'apporte pas de réponse claire au conflit, mais le choc psychique représenté est important car il se double d'une violente perte d'innocence – vécue, contrairement à celle mise en scène par Annaud pour Herrer, au plus près du Dalaï-Lama et, par extension, du peuple tibétain.

Les deux films ont en commun une scène où le jeune Kundun s'extasie face au cinéma. Dans *Seven Years In Tibet*, le jeune Dalaï-Lama demande à Harrer : « Penses-tu que les gens verront un jour le Tibet au grand écran ? Qu'ils verront ce qui nous est arrivé ? ». Plus subtil dans son commentaire sur le pouvoir éducatif du cinéma, Scorsese – fidèle à lui-même – confronte plutôt le jeune Kundun à Méliès. Puis, il situe les hordes maoïstes dans le continuum des horreurs du XX^{e} siècle quand, tôt dans le film, le jeune Dalaï-Lama découvre les images de Hiroshima et demande à son tuteur « où se trouve la Pologne ? ». Finalement, ce sont des reconstitutions de guerres médiévales qui font écho aux guérillas tibétaines, oubliées au nom de l'histoire officielle de la « résistance pacifique ». Dans les deux cas, le message ne pourrait être plus clair : voici deux films dont le projet commun est d'installer le leader tibétain et la question de la souveraineté du Tibet dans l'imaginaire cinématographique occidental. La suite ne jouera pas au grand écran.

1. Dunham, Mikel. Buddha's Warriors: *The Story of the CIA-Backed Tibetan Freedom Fighters, the Chinese Invasion, and the Ultimative Fall of Tibet.* New York: Tarcher/Penguin, 2004.

Quand les effets spéciaux rencontrent le politique

PAR ÉRIC FALARDEAU



↑ **Forrest Gump** de Robert Zemeckis (1994)

Grâce aux objets technologiques modernes et aux nouvelles applications, le travestissement du réel est au cœur des images d'aujourd'hui.

Des politiciens imités ou parodiés grâce aux maquillages et prothèses, tels que George Bush père dans *The Naked Gun 2½: The Smell of Fear* (David Zucker, 1991) ou Winston Churchill dans *Darkest Hour* (Joe Wright, 2017), en passant par l'incrustation de personnages fictifs dans des images d'archive comme dans *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), les différentes déclinaisons des images en mouvement regorgent d'exemples de représentation du politique rendus possibles par l'utilisation des effets spéciaux.

Cette volonté de manipuler les images à des fins créatives, ludiques ou encore critiques, propagandistes, voire révisionnistes, n'est pas nouvelle. Il suffit de citer les nombreuses falsifications d'images photographiques en Union Soviétique sous Joseph Staline dans les années 1930 pour s'en convaincre. C'est aussi l'une des leçons que nous a apprises le cinéma documentaire de propagande par le biais du montage. *Le triomphe de la volonté* (Leni Riefenstahl, 1935) en est le représentant le plus tristement inoubliable. Le besoin d'accorder le monde aux velléités politiques ou idéologiques, de manière consciente ou non, a toujours été l'une des pierres angulaires du pouvoir. Si le média est le message, alors il faut aussi, et surtout, contrôler la forme.

Toutefois, la faculté de travestir ou contrefaire le réel est désormais facilitée et banalisée par les nombreuses applications contemporaines. En effet, les techniques numériques, des plus simples telles que les filtres Instagram aux plus complexes avec les logiciels de création d'effets visuels, repoussent quotidiennement les frontières entre « réalité » et « imaginaire », et ce, avec un degré de photoréalisme si élevé qu'il est parfois difficile de percevoir l'astuce. Mais n'est-ce pas le propre de l'effet spécial que de rendre « vrai » le « faux » ?





↑ **The Times of Harvey Milk** de Rob Epstein (1984) → **Milk** de Gus Van Sant (2008)

DU DRAME BIOGRAPHIQUE À LA SPECTACULARISATION DU POLITIQUE

Par-delà l'intention des cinéastes, la majorité de ceux qui ont confronté le politique aux effets spéciaux a privilégié la voie du drame biographique. Pensons à *Milk* (Gus Van Sant, 2008) qui raconte la vie du célèbre politicien militant des droits LGBT assassiné à San Francisco en novembre 1978. L'efficacité du film ne repose pas uniquement sur la solide performance de Sean Penn et la mise en scène maîtrisée de Van Sant. Sa réussite est également tributaire des effets spéciaux. D'une part, il y a des maquillages à la fine pointe de la technologie – dont une partie est l'œuvre du Québécois oscarisé Stephan Dupuis (*The Fly*, *Robocop*) – permettant aux comédiens d'incarner les différentes figures historiques. D'autre part, les effets numériques contribuent à recréer le mythique San Francisco de l'époque ainsi que certains événements importants qui s'y sont produits. Ici, les effets spéciaux sont au service d'une lecture spécifique de l'histoire et des impacts qu'une figure charismatique a eu sur la scène politique.

De la même façon, mais dans une optique plus spectaculaire, *Forrest Gump* est un cas d'école. Ce film est largement cité quand on désire aborder les rapports délicats qu'entretiennent effets spéciaux et figures politiques. Sorti une année après le succès retentissant de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) qui a déclenché le virage numérique dans le monde des effets spéciaux, le long métrage de Zemeckis, cinéaste incontournable avec une filmographie où l'effet est toujours l'un des éléments centraux de la mise en scène, participe à imposer l'imagerie par ordinateur et ses dérivés dans le cinéma de divertissement. L'équipe d'*Industrial Light & Magic* avait ainsi la tâche titanesque d'incruster l'acteur Tom Hanks, filmé devant un écran bleu, dans des images d'archive. Plus encore, elle devait créer une interaction entre le passé et le présent alors que le héros rencontre les plus grandes figures politiques américaines des années 1960 et 1970. Face à ce défi, les animateurs et techniciens d'ILM ont modifié les mouvements des lèvres des personnages historiques afin de répondre aux besoins du scénario. *Morphing* et rotoscopie ont entre autres permis de créer ces séquences aujourd'hui anthologiques, ouvrant involontairement la porte à la possibilité de détourner toute image de son contexte d'origine, et de façon hyperréaliste, contrairement aux tentatives précédentes.

Forrest Gump marque véritablement un changement de paradigme dans la manière de traiter les figures politiques en faisant fi de l'habituelle révérence et en montrant plutôt celles-ci comme des personnages humoristiques. En les plaçant dans des situations triviales, John F. Kennedy, Lyndon B. Johnson et Richard Nixon sont humanisés, le spectacle comique venant dédramatiser les zones d'ombre de leurs présidences respectives.

DÉRIVES ET DANGERS DE L'EFFET SPÉCIAL

En octobre 2020, le duo derrière la célèbre émission satirique *South Park* lançait en ligne leur dernier projet : *Sassy Justice*. La série met en scène le journaliste Fred Sassy qui enquête sur les dangers des fausses nouvelles (« fake news ») et de la manipulation







← → Série **Sassy Justice** (2020) → Fred Sassy (Peter Serafinowicz)

médiatique. Fidèles à leurs habitudes, Trey Parker et Matt Stone utilisent les plus récents outils technologiques pour offrir une critique méta réflexive sur le sujet. De fait, Fred Sassy n'est autre que Donald Trump… ou plutôt le comédien et humoriste britannique Peter Serafinowicz dont le visage a été remplacé par celui de l'ex-président américain grâce à la technologie du *deepfake*.

Apparus sur la plate-forme Reddit en 2017, les premiers *deepfakes* ont d'abord servi à alimenter les fantasmes. En effet, ces vidéos substituaient les visages de stars telles que Daisy Ridley et Gal Gadot à ceux de comédiennes issues de l'industrie pornographique. À l'aide de photographies ou d'extraits vidéo de la personne choisie, et en s'appuyant sur des algorithmes complexes ayant recours à l'intelligence artificielle (le « deep learning »), un programme extrapolait les réactions des stars et parvenait à modifier les actrices originales en appliquant un double numérique de la vedette ciblée. Ces créations et le logiciel de transformation offert en libre accès ont rapidement été interdits, mais, le Web étant ce qu'il est, des alternatives et des copies sont presque instantanément réapparues sur d'autres pages, si bien qu'aujourd'hui le principe a été récupéré et il est maintenant utilisé à la fois comme filtre Instagram et comme outil de création de *mèmes* ultra-populaires. Pensons à tous ces clips peuplés de Nicolas Cage, rendant la traumatisante séquence des doubles dans *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) soudainement beaucoup moins angoissante.

Par-delà les possibilités lubriques ou amusantes du dispositif, la récente démocratisation de « l'hypertrucage », aussi nommée permutation intelligente de visages, pose des questions éthiques et morales fondamentales, particulièrement lorsqu'il s'agit du droit à l'image et de préoccupations liées à la diffamation, l'information, le politique, le pouvoir et les organes qui les constituent. Les effets spéciaux contribuent à la conjoncture culturelle et politique actuelle tout en contribuant à la tendance au fragmentaire, au fragmenté ou (re) fragmentable. Cependant, cette fragmentation a un prix. Elle produit toujours une décontextualisation qui, en plus des aspects idéologiques ou politiques mentionnés précédemment, conditionne une manière d'appréhender le monde : tout peut être faux, et nous ne pouvons plus croire aux images. Le cinéphile blasé dira que nous le savions depuis longtemps. Mais qu'en est-il du citoyen moyen ?

Toutefois, contrairement à *Forrest Gump* dont le dispositif remythifiait au final les politiciens mis en scène, les effets spéciaux des *deepfakes* servent ici à mettre à nu les discours publics comme pure fabrication médiatique, le mensonge étant leur seule vérité. Tout comme leurs doubles numériques, Donald Trump, Al Gore et Mark Zuckerberg se révèlent dans leur facticité poussée à l'extrême par la parodie et les effets visuels. Autrement dit, comme l'explique Fred Sassy en voix off au début du premier épisode de *Sassy Justice* : « Les temps changent. Les escrocs trouvent de nouvelles façons de profiter de vous, le consommateur. Désormais, avec une technologie appelée *deepfake*, vous pouvez vous faire manipuler et mentir comme jamais auparavant ».

Peut-être que cela importe peu finalement. Ne dit-on pas que la vérité se situe toujours quelque part entre fiction et réalité ?

Le politicien à l'époque de sa reproductibilité mémétique

PAR ANTOINE ACHARD



↑ Farce parodique : Hitler dans **La chute** de Oliver Hirschbiegel (2004)

Quand le phénomène des mèmes sur la Toile transforme les hommes d'État et les internautes en metteurs en scène du pouvoir politique.

En 2006, les réemplois d'un accès de colère de Hitler dans le film *La chute* (2004) font le tour de la Toile. Déclinée en plusieurs versions, la farce parodique est une brillante idée, faisant du cinéma un médium tout désigné pour se voir réemployer par des mèmes sur Internet. De cet art populaire, imagé et narratif, il suffit d'isoler une scène ou un photogramme – question d'obtenir une matrice visuelle (ou *template*, pour reprendre l'expression anglophone) – et d'y opérer ensuite quelques changements pour que l'affaire devienne virale. En atteste la prolifération de groupes Facebook concernant de nombreux réalisateurs (Scorsese, Tarkovski, Fincher, Villeneuve) où l'idée maîtresse est non seulement de partager des mèmes sur leurs œuvres, mais aussi de transformer celles-ci en matrices. Le groupe « Marty Scorsese Eyebrow Posting », dénombrant plus de 40 000 membres, transforme par exemple l'image du meurtre de Joe Pesci dans *Goodfellas* (1990) à toutes les sauces. Il suffit qu'une personnalité publique tombe en disgrâce pour retrouver aussitôt son visage apposé sur celui de Tommy DeVito.

En mai 2020, Donald Trump partage sur son compte Twitter la vidéo des *Dancing Pallbearers* en y ajoutant sa petite touche personnelle : sur le cercueil est inscrit le nom « Joe Biden ». Depuis les élections de 2016, impossible d'ignorer la manière dont les politiciens font circuler des mèmes à leur image ou encouragent leur circulation. À première vue, ces images de porteurs de cercueil africains tournées par la BBC n'ont rien à voir avec le cinéma puisqu'elles n'utilisent pas le 7e art comme matrice. L'initiative de Donald Trump atteste en vérité d'un renversement. Que Trump partage la vidéo des *Dancing Pallbearers* le discrédite peut-être aux yeux de certains en tant que politicien sérieux (si ce n'était déjà fait), mais le geste en soi ne s'inscrit aucunement dans une dynamique de crédibilité politicienne. Bien des admirateurs du président y décèlent plutôt une preuve de sa sensibilité à la culture Internet. À voir son avidité à reconnaître cette culture, nul doute que Trump sait son importance. Repartager sur Twitter des mèmes se conçoit en fait comme un élément de caractérisation amusant, pas très loin du *fan service* que nous servent les films de Disney. On peut donc dire que, depuis que les mèmes se sont invités en politique, le politicien s'est transformé en franchise transmédiatique.

LE CINÉMA COMME MATRICE NARRATIVE

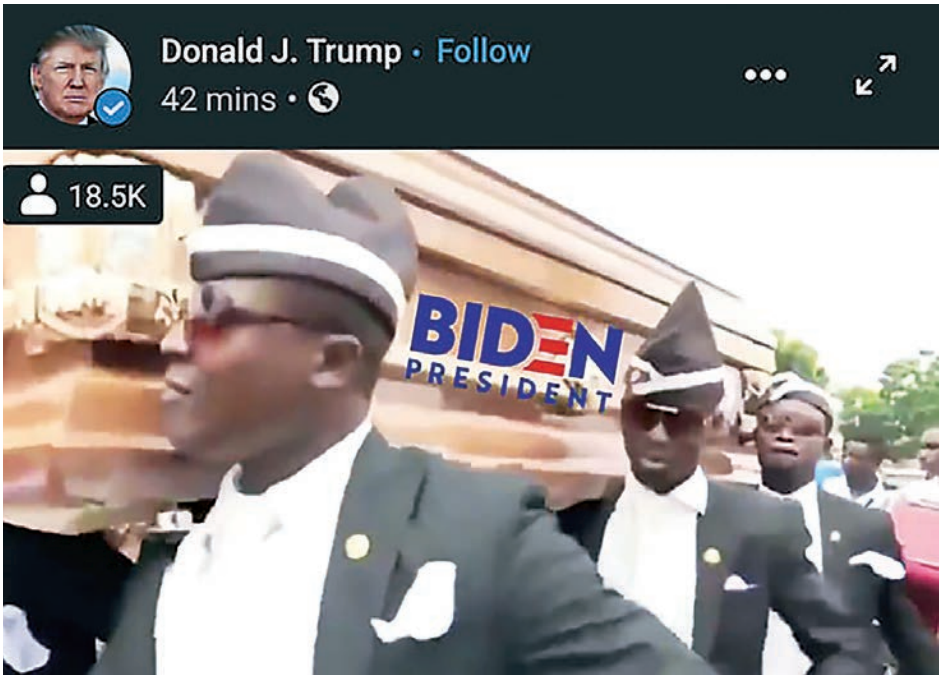
Si le rapport du mème au cinéma se fondait encore il y a quelques années sur la nature visuelle de ces deux pratiques, cette interrelation s'appuie aujourd'hui aussi sur le réemploi de systèmes narratifs complexes. Autrement dit, le cinéma n'a plus pour seule fonction d'être une matrice visuelle, mais il devient aussi et surtout une matrice narrative. La stratégie des grandes franchises hollywoodiennes consistant à se déployer sur plusieurs plates-formes pour multiplier les occurrences médiatiques de leurs héros est récupérée ainsi par les politiciens, tour à tour acteurs et metteurs en scène dans la production d'images Internet. Diffuser des mèmes pour un politicien encourage – engage même – la participation des internautes. Plus encore, la fonction même du politicien fait en sorte que ses moindres faits et gestes sont transformés en matrice. Autant jouer le jeu ! Se montrer ouvert à la récupération de son image, c'est de fait amorcer une campagne de marketing transmédiatique dans laquelle on laisse aux internautes le soin de produire des récits qui mettent le pouvoir politique en scène. Ces récits sont fréquemment hyperboliques tant sur le plan narratif qu'iconographique. Vladimir Poutine n'a jamais hésité à promouvoir sa masculinité, mais grâce à la participation des internautes, il se transforme en héros légendaire : chevauchant un ours, il traverse torse nu une rivière avec en bandoulière le vaccin contre la COVID-19. Cette surenchère d'éléments disparates confirme donc bel et bien la nature transmédiatique de la figure politicienne en 2020, puisant dans l'imaginaire collectif ses multiples référents.

À cet égard, Justin Trudeau n'est pas très loin de ses homologues russe et américain. Notre Premier ministre accepte volontiers que son image devienne virale, invitant les internautes à créer des semblants de *fanfictions* à partir de sa personne, dixit le mème « Mr Steal Your Girl ». Non seulement dans son cas le texte oriente-t-il le sens de l'image, mais la répétition inhérente aux mèmes ne fait qu'enfoncer le clou : difficile de croire que cet homme n'est pas le « charmeur » que laissent supposer ces images. La caractérisation du personnage prend ainsi de l'épaisseur au fil des péripéties que nous proposent les mèmes. Beaucoup d'encre a coulé sur la théâtralité de Justin Trudeau. Son amour pour les costumes et la mise en scène de sa personne sont en réalité des sémaphores pour ses admirateurs Internet, une manière de leur signaler que c'est à leur tour de s'improviser dramaturge en le parant de multiples atours symboliques : le charmeur, le féministe, le tolérant.

Il arrive même que les politiciens conjuguent les deux formes de matrices que le cinéma offre aux mèmes. Dans une vidéo partagée sur son compte Twitter qui reprend une scène du dernier opus des *Avengers*, Trump a changé le visage de Thanos pour le sien. Claquant des doigts, il fait disparaître Nancy Pelosi, la présidente de la Chambre des représentants. L'avantage de l'image en mouvement est bien sûr qu'elle fournit un récit presque immédiatement lisible. Dans de tels cas, nous avons affaire à de multiples microrécits, mais comment les démêler du réseau intertextuel dans lequel ils s'inscrivent ? La vidéo prend son sens autant en fonction du film et du mème que dans la mise en accusation du président par les démocrates.



1.9K 364 comments 1.1K shares





↑ Parodie : Justin Trudeau – Mr Steal Yo Girl

LA PARTICIPATION POLITIQUE COMME *FANDOM*

Face au phénomène des politiciens transfigurés en mèmes, les internautes en viennent à confondre savoir politique et capital culturel. Créer ou repartager ces figures imagées et détournées, c'est faire monstration d'un savoir relatif aux cultures Internet et politiques qui fédère nécessairement une communauté de connaisseurs aux intérêts similaires. Les cercles politico-mémétiques ressemblent souvent à des *fandoms* : est-ce d'ailleurs si surprenant qu'ils se constituent sur les mêmes plates-formes ? Le défunt « subreddit » de Donald Trump est composé d'admirateurs tout aussi zélés que ceux de *Star Wars* ou des *Avengers*. Comme dans le cas des grandes franchises, le récit impressionnant créé par les politiciens et leurs admirateurs représente un travail de collaboration tentaculaire, s'abreuvant à de multiples sources et s'affichant sur toutes les grandes plates-formes de la Toile. Il n'existe pas un Trump, un Trudeau ou un Poutine, pas plus qu'il n'existe un Darth Vader ou un Captain America. Tous ces personnages représentent en bout de ligne la somme de leurs occurrences sur de multiples plates-formes en tant que mèmes.

QAnon est peut-être l'aboutissement de toute cette logique transmédiatique. Puisant dans l'imaginaire du thriller, cette vaste conspiration ressemble à une convention d'admirateurs se livrant à l'herméneutique de leur franchise adorée. Le mode opératoire du mouvement rappelle les vidéos YouTube d'internautes recensant les *easter eggs* présents dans leurs films fétiches : Trump aurait prévu la saga Mueller comme Marvel avait planté les germes de l'apparition de Thanos ; un arc narratif en annonce un autre. Les adeptes de QAnon font preuve d'une grande adaptabilité, interprétant chaque information à l'aune de leur théorie, ce qui mène inévitablement à des postures risibles. Ainsi, il était dans les plans de Trump de perdre la nouvelle élection ; il reviendra faire arrêter les élites par l'armée. Mais cette tendance à vouloir justifier les échecs de Trump nous informe que le *fandom* de QAnon cherche avant tout à s'assurer de la cohérence narrative de leur monde fictif. Les conspirationnistes sont devenus experts pour lisser les contradictions entre les différents épisodes de leur série préférée, à l'image de ces internautes discutant des ruptures entre les différents opus de *Star Wars*.

La propagande politique donne maintenant lieu à des récits palpitants se déployant sur Twitter ou Instagram. Surtout, celle-ci ne repose plus sur la passivité des foules. Elle prend forme au contraire dans la candeur d'un atelier de scénarisation massif et interactif où le politicien s'offre comme sujet et les internautes s'en donnent alors à cœur joie pour créer des aventures amusantes. Dans le cas de *La Chute* (2006), l'image Internet s'appuyait dans un premier temps sur le cinéma pour « se narrativiser ». Aujourd'hui, elle est en mesure d'inventer ses propres récits, reprenant au passage la logique transmédiatique des grandes franchises du cinéma américain.



↑ Affiche de **Putin's Witnesses** de Vitaly Mansky (2018)

80 films et figures

Qu'ils soient l'œuvre de satiristes impitoyables, de propagandistes adroits ou de biographes diligents, de Frank Capra ou de John Carpenter, de Dziga Vertov ou de Matthew Rankin, les films suivants partent tous d'un besoin fondamental de comprendre les figures du pouvoir qui continuent de déterminer le cours de notre histoire.

PAR ELIJAH BARON, CHARLOTTE BONMATI-MULLINS, APOLLINE CARON-OTTAVI, ROBERT DAUDELIN, BRUNO DEQUEN, DAMIEN DETCHEBERRY, JULIEN FONFRÈDE, GÉRARD GRUGEAU, CÉDRIC LAVAL, JÉRÔME MICHAUD, ANDRÉ ROY, CHARLOTTE SELB, CARLOS SOLANO.

DUCK SOUP

Leo McCarey / États-Unis / 1933

Interdit par Mussolini qui y voyait une attaque personnelle, *Duck Soup* ne ravit pas davantage les spectateurs américains de 1933 alors victimes de la pire crise économique de l'histoire du pays. Faut bien dire que les recettes de Rufus T. Firefly (Groucho Marx) pour sauver de la banqueroute le royaume de Freedonia ne sont pas très orthodoxes et peuvent choquer. Pourtant ses « Laws of administration », chantées magnifiquement pour l'assemblée des notables du pays qu'il s'engage à sauver, constituent un vrai programme politique que plus d'un chef d'État actuel lui envierait. Au besoin, pour redresser les finances du pays, « faisons la guerre », fait-il également chanter à une assemblée conquise par son aura charismatique. Satire grinçante, menée sur un rythme de métronome par le grand Leo McCarey qui avait gagné ses galons auprès de Laurel et Hardy, *Duck Soup* propose le portrait d'un homme politique hors du commun dont la vulgarité même a un parfum de déjà-vu. – RD

TROIS CHANTS SUR LÉNINE

Dziga Vertov / URSS / 1934

Difficile de ne pas assimiler *Trois chants sur Lénine* à de la propagande tant *Dziga* Vertov propose une représentation unilatéralement élogieuse, pour ne pas dire hagiographique, de Lénine. Dans une œuvre presque sans paroles et formellement proche de *L'homme à la caméra*, les nuances sont absentes, alors que le film célèbre les réalisations du dirigeant décédé dix ans auparavant. Avec sa trame sonore glorieuse, le film en fait le bâtisseur de l'URSS et le grand responsable du développement de son industrialisation au début du XX^{e} siècle. Lorsque Vertov en vient à louanger autre chose, notamment les armées de la révolution d'Octobre, c'est pour ensuite en redonner tout le crédit à Lénine. Tous les talents de Vertov, de la précision de son montage à l'ingéniosité de ses surimpressions, sont ici mis au service d'une ode patriotique et tonitruante qui vénère le grand révolutionnaire, geste entièrement en phase avec la valorisation du culte de la personnalité qui est alors cher à Staline. – JM

LE TRIOMPHE DE LA VOLONTÉ

Leni Riefenstahl / Allemagne / 1935

Du *Triomphe de la volonté*, film de propagande nazie tourné en 1934 dans le cadre du congrès de Nuremberg, l'histoire du cinéma retient au moins deux avertissements. Le premier, limpide, concerne le danger du cinéma lui-même dans la construction visuelle d'un imaginaire idéologique efficace. Avec Riefenstahl, le cinéma prouve qu'il peut facilement accompagner la haine, se mettre au service du pire, abandonner ses propriétés émancipatrices, y compris lorsqu'il libère toutes ses possibilités formelles. Le deuxième avertissement, douloureux, tient à son héritage esthétique, visiblement récupéré dans la représentation généralisée du pouvoir : centralité du leader, photogénie des masses, uniformité exacerbée, absence de désordre. Formellement stupéfiant mais fermement condamnable, *Le Triomphe de la volonté* encourage à penser, aujourd'hui et de façon critique, aux mécanismes pervers et de plus en plus pernicieux de la propagande d'État. – CSO.

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON

Frank Capra / États-Unis / 1939

Dénonçant la corruption au sein de la classe politique à travers le personnage d'un jeune sénateur idéaliste (James Stewart) propulsé dans les arcanes du pouvoir à Washington, le film jugé à sa sortie comme antiaméricain rencontra une vive controverse. Remettant à l'avant-plan les valeurs fondatrices d'une Amérique prônant l'avènement « d'un gouvernement du peuple par le peuple et pour le peuple », Capra affirmait par la bouche de son héros son refus de tout compromis avec

la vérité dans un pays où prospèrent alors les affairistes de tous poils qui savent fort bien que « rien ne se vend mieux que le péché ». Avec le recul, montrant de l'intérieur le fonctionnement des institutions et mettant à nu les compromissions du système, le film est un véritable petit traité de démocratie. À l'heure des faits alternatifs et du fascisme rampant à la Trump, il s'avère d'une actualité brûlante et mériterait d'être projeté devant tous les élus d'aujourd'hui. – GG

YOUNG MR. LINCOLN

John Ford / États-Unis / 1939

En 1967, invité d'honneur du Festival international du film de Montréal, John Ford avait demandé qu'on projette son film préféré : *Young Mr. Lincoln*. Pour parler du personnage le plus célèbre de l'histoire des États-Unis, Ford évite toute grandiloquence, privilégiant la vie ordinaire (le village natal, la jeune fiancée) et l'évocation poétique. Magistralement servi par l'interprétation de Henry Fonda, ce portrait de Lincoln appartient à la légende davantage qu'à l'histoire, autre trait caractéristique des récits du cinéaste. Célébration de la démocratie, autant qu'évocation des années d'apprentissage du 16e président des États-Unis, le film, selon Lindsay Anderson, doit être considéré comme le moment où le cinéaste atteint sa maturité d'artiste. Présent dès 1929 dans un film de Ford (*The Iron Horse*), Lincoln est pour lui l'image même de l'homme d'État idéal : visionnaire, mais modeste. En d'autres mots : l'anti-Trump. – RD

THE GREAT DICTATOR

Charles Chaplin / États-Unis / 1940

Ce premier film véritablement « engagé » de Chaplin prend en charge la représentation d'un ennemi public, Hitler, et de sa politique mortelle. Chaplin pensait pouvoir concurrencer le discours de propagande nazi : la fiction n'est-elle pas meilleure que le documentaire pour éveiller les consciences ? Le spectacle, la comédie sont tout-puissants. Un barbier juif amnésique veut régler son compte à un dictateur, Hynkel, qui terrorise sa population. En usant du burlesque, de la caricature, de l'humour et du rire, le réalisateur, avec ce premier film parlant dans lequel il abandonne son personnage de vagabond pour interpréter un double rôle, signe une œuvre magistrale aux scènes mémorables (le ballet avec un globe terrestre pour montrer la volonté de domination de Hynkel, la compétition de chaises de barbiers entre Hynkel et un autre dictateur, Napaloni). Ce film prémonitoire sur l'horreur nazie déclencha pourtant l'hostilité d'une Amérique conservatrice, hostilité qui dura plus de dix ans et amena Chaplin à s'exiler en Europe. – AR

THE GREAT MCGINTY

Preston Sturges / États-Unis / 1940

Pour son premier film comme réalisateur, Preston Sturges déconstruit le rêve américain. Si un clochard peut devenir maire, puis gouverneur d'un grand État, une minute d'honnêteté suffit à l'envoyer finir ses jours dans un bled perdu d'Amérique du Sud, même si, selon sa femme, « c'est Lincoln et Washington réunis en un seul homme ». Les États-Unis, ironiquement définis comme « the land of great opportunity », carburent à la corruption : le « syndicat » est derrière la carrière de chaque homme politique et peut, au besoin, faire d'un clochard un « reform mayor ». Les femmes ayant désormais le droit de vote, il faut leur proposer un candidat qui corresponde à leurs valeurs ; ultimement, ce sont elles qui tiendront un discours progressiste. Preston Sturges prend un malin plaisir à nous imposer le serment d'office du nouveau gouverneur fabriqué de toutes pièces par la machine du parti. Maîtrisée autant que convaincante, cette fable politique est menée avec un rythme d'enfer, comme une campagne électorale américaine. – RD

IVAN LE TERRIBLE

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein / URSS / 1945 et 1958

Cette fresque historique divisée en deux grands blocs est réalisée à une époque terrible où la suspicion et la bureaucratie règnent sur une Russie dirigée par un dictateur, Staline. Tout passait alors par ce dernier, qui approuva le tournage de la première partie d'*Ivan le Terrible* ; Eisenstein reçut même le prix Staline pour le film en 1945. Pour la deuxième partie, tournée en couleur, les choses n'allèrent pas aussi bien ; le film fut interdit, Staline y voyant une critique de sa politique « progressiste » et, tout particulièrement, du culte de la personnalité. Les deux parties, à grand déploiement, forment un tout complexe et indissociable. Le film montre, dans un premier temps, la montée au pouvoir d'Ivan Vassilievitch, qui devient le premier tsar de toutes les Russies, prince terrible et cruel qui tentera de moderniser le pays. Dans un deuxième temps, le tsar livre bataille aux ennemis de la terre russe. Réflexion sur la nature du pouvoir, cette fresque offre des séquences inoubliables – comme le couronnement d'Ivan enfant – qui atteignent des sommets grandioses. – AR

ALL THE KING'S MEN

Robert Rossen / États-Unis / 1949

Adapté du roman éponyme de Robert Penn Warren, *All the King's Men* est le film le plus connu de la période pré-McCarthy de Robert Rossen. Tourné alors que le cinéaste vient de rompre avec le parti communiste, le film est le portrait flamboyant d'un héros populaire, emblématique du rêve américain, mais aussi l'illustration du fonctionnement du populisme. Homme du peuple, parlant son langage, Willie Stark (inoubliable Broderick Crawford) ne recule devant rien pour asseoir son pouvoir : pour le plus grand bien du peuple ! S'il défend l'accès universel aux soins de santé (en d'autres mots, l'Obamacare), il ne recule pas devant le chantage au moment de recruter le grand médecin qui dirigera l'hôpital qu'il construit, pas plus qu'il n'hésite à faire disparaître un témoin gênant ou à acculer au suicide le juge qui lui refuse son vote. La fin du film, avec ses morts, si elle répond aux règles de la dramaturgie, laisse sans réponse la question suivante : la démocratie peut-elle survivre au populisme ? – RD

VIVA ZAPATA !

Elia Kazan / États-Unis / 1952

Ce film qui s'attache aux dernières années de la vie d'Emiliano Zapata relate son combat pour défendre les droits des paysans face aux propriétaires terriens qui sont soutenus par le dictateur Porfirio Diaz. À l'encontre de ces élites corrompues, immuables et bouffies de privilèges, le révolutionnaire est ici montré comme une figure idéalisée à la détermination et à l'altruisme inoxydables. Les causes s'oublient, la probité se brise et la solidarité collective s'évanouit devant l'appât du pouvoir, sauf dans le cas de l'incorruptible Zapata. Étonnamment, le film est réalisé par Kazan alors qu'il s'apprête, tout ancien communiste qu'il soit, à dénoncer des collègues dans le cadre de la chasse aux sorcières de Joseph McCarthy. Son œuvre témoigne pourtant de préoccupations sociales, qui rejoignent ici celles de son scénariste, dont l'apport à *Viva Zapata !* est majeur : John Steinbeck, l'écrivain des travailleurs opprimés. – ACO

A FACE IN THE CROWD

Elia Kazan / États-Unis / 1957

En 2016, le Washington Post affirmait une évidence pour quiconque avait pris le temps de revoir le chef-d'œuvre de Kazan : 60 ans avant les faits, le film préfigurait l'accession au pouvoir d'un Trump. Impossible en effet de ne pas établir de comparaison entre Rhodes, l'itinérant transformé en géant médiatique et fausse « voix du peuple » perdant peu à peu toutes ses valeurs, et le futur ex-animateur, ex-président au fiel sans limite. Or, si Kazan pressent l'importance que l'image médiatique et le populisme

dénaturé prendront dans l'arène politique au cours des décennies suivantes, l'aspect le plus fascinant et troublant du film demeure peut-être sa croyance datée envers l'impact des gestes et des paroles de son protagoniste. Si le film pouvait être perçu en 1957 comme le détournement brutal d'un récit à la Capra, on ne peut s'empêcher en 2020 d'observer la chute de Rhodes pour comportement inapproprié avec un certain sentiment de nostalgie pour une époque révolue qui croyait encore qu'un individu puissant ne pourrait faire fi sans conséquences de la moindre éthique morale. – BD

PRIMARY

Robert Drew / États-Unis / 1960

Œuvre incontournable de l'histoire du documentaire, *Primary* doit son importance autant à sa forme, qui a promu le style du cinéma direct aux États-Unis, qu'à son sujet : la captation des primaires du Wisconsin opposant John F. Kennedy au sénateur républicain Hubert Humphrey. Ce film d'observation est à la fois le témoignage d'une époque révolue, où les campagnes se faisaient modestement (voir le nombre de plans sur les pieds des candidats foulant le trottoir !) et l'occasion rare de voir un futur mythe en devenir. Dès les premiers instants, le contraste entre la foule extatique à travers laquelle Kennedy doit se frayer un chemin et les rencontres paisibles de Humphrey établit une dichotomie visuelle sur laquelle le film s'appuiera plus d'une fois. Le vieux sénateur fait du porte-à-porte, connaît son milieu. Kennedy est une bête à caméra. S'il n'a pas encore l'assurance de celui qui détient le pouvoir, comme le démontrent ses yeux inquiets derrière le sourire radieux et sa difficulté à maintenir une posture, la force de son image demeure indéniable. – BD

ADVISE AND CONSENT

Otto Preminger / États-Unis / 1962

Nous aurions dû revoir le film de Preminger avant l'« impeachment » de Donald Trump… Avec l'esprit qu'on lui connaît, le cinéaste prend un malin plaisir à nous initier au fonctionnement du Sénat des États-Unis : procédures, politesses et insultes, jeux de coulisses et marchandages, tout y est traqué par la caméra du maître de la mise en scène clinique. Le chantage comme arme de lutte et la démagogie comme discours récurrent semblent faire ici partie de l'arsenal normal des hommes politiques. Les sénateurs, plus vrais que nature, et les réels décors de Washington confèrent au film un caractère documentaire accréditant la vraisemblance de l'histoire abracadabrante qui nous est contée. Mais la politique américaine étant ce qu'elle est, nous sommes enclins à accepter la lecture de Preminger et à partager son scepticisme quant à la justesse du fonctionnement des institutions. – RD

THE MANCHURIAN CANDIDATE

John Frankenheimer / États-Unis / 1962

Guerre de Corée, 1956. L'escouade du commandant Raymond Shaw (Laurence Harvey) disparaît lors d'une mission. Quand elle réapparaît, quelques jours plus tard, chaque soldat raconte les actes héroïques du gradé. Mais se pourrait-il qu'ils aient été hypnotisés par de méchants scientifiques communistes ? Pour oublier que leur commandant est dorénavant un agent russe, victime d'un lavage de cerveau élaboré et conditionné à son insu pour être un assassin ? Une bombe à retardement prévue pour se déclencher en présence du futur président des États-Unis ? Grand classique du cinéma de la conspiration, *The Manchurian Candidate* invente le *thriller* psychanalytique politique et jette les fondations de tout un pan de cinéma à venir. Un an avant l'assassinat de Kennedy, toujours en pleine guerre froide et paranoïa face au communisme, c'est en s'appuyant sur la satire politique que le film dresse brillamment le portait d'une Amérique où le ver est dans la pomme. Qui croire dorénavant ? – JF





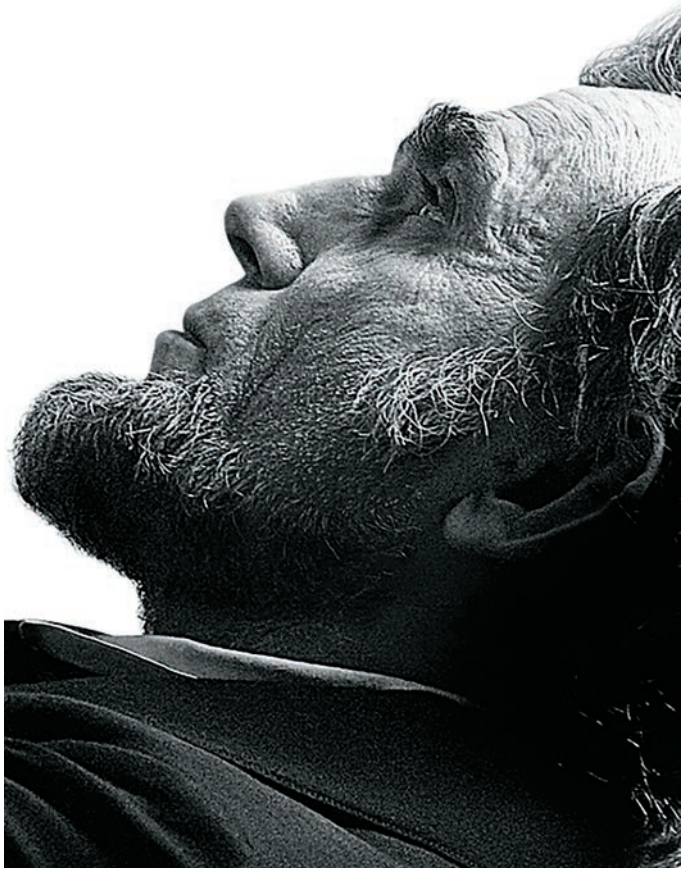


↑ → → **Le triomphe de la volonté** de Leni Riefenstahl (1935)





↑ **The Great Dictator** de Charlie Chaplin (1940) → **Hitler, un film d'Allemagne** de Hans-Jürgen Syberberg (1977)





↑ **Lincoln** de Steven Spielberg (2012) → **Mr. Smtith Goes to Washington** de Frank Capra (1939)







↑ **All the King's Men** de Robert Rossen (1949) → **Dr. Strangelove** de Stanley Kubrick (1964) → **A Face in the Crowd** de Elia Kazan (1957)

CAIN XVIII

Nadezhda Kosheverova, Mikhail Shapiro / URSS / 1963

Seul le relâchement de la censure durant la période du « dégel » sous Khrouchtchev permet d'expliquer l'existence d'un film soviétique aussi piquant envers le pouvoir. Dans ce conte bouffon, où tourbillonnent parmi des décors expressionnistes les habitants de royaumes farfelus, les cinéastes proposent une critique acérée et étonnamment franche des totalitarismes militaires. Sorti quelques mois avant *Dr. Strangelove*, le film réagit, lui aussi, à la crise de Cuba par la satire : le roi éponyme Caïn XVIII porte si bien son nom qu'on n'a aucun mal à comprendre qui sera la première victime des moustiques atomiques développés par ses savants. Despote total et absurde comme on n'en trouve que dans les récits pour enfants, le monarque s'adresse à Dieu en tant que « collègue » et aspire à comploter avec lui contre les hommes. Une telle caricature tient autant de la comédie que du cauchemar, étant donné la multitude de parallèles historiques, passés comme futurs, qui se créent au visionnement de cette œuvre injustement oubliée. – EB

MAIN BASSE SUR LA VILLE

Francesco Rosi / Italie / 1963

Durant les années soixante, le film de Rosi a été donné en modèle de film politique et a circulé dans tous les ciné-clubs du monde. Très collé à l'actualité italienne, il décrit la corruption endémique de la ville de Naples et dénonce les connivences entre les élus municipaux et la mafia. Sur la spéculation immobilière, le film pointe avec intelligence et rigueur un état des lieux qui ne semble guère avoir évolué depuis (voir la série en continu *Subbura* sur Netflix). Inspirée de faits réels, l'œuvre tire toute sa puissance politique de sa dénonciation (voir les scènes de marchandage entre les édiles du pouvoir) et de l'effet de réalisme que le filmage en décors naturels, avec des acteurs non professionnels, accentue, comme si Rosi nous livrait un documentaire. Le film a créé jadis tellement de remous dans les partis de droite et de gauche italiens qu'il fut interdit aux moins de 18 ans ! – AR

DR. STRANGELOVE

Stanley Kubrick / Royaume-Uni, États-Unis / 1964

Il fallait oser ! Oser, en plein cœur de la guerre froide, transformer le roman *Red Alert* de Peter George, évoquant la possibilité d'un conflit nucléaire planétaire, pour en faire une comédie noire permettant à Peter Sellers de raccrocher momentanément l'imperméable de l'inspecteur Clouseau (*The Pink Panther* de Blake Edwards, 1963). Oser représenter les plus grandes institutions du pays, l'état-major américain en tête, comme autant de repaires d'incompétents bureaucrates, incapables d'empêcher le déclenchement de la Troisième Guerre mondiale. Il fallait surtout toute la démesure et le génie de Stanley Kubrick pour faire de cette parodie de thriller politique une des plus grandes satires jamais réalisées sur la diplomatie américaine. Le ton du film est celui d'une plaisanterie macabre, mais sa brutalité est cathartique : si le sort du monde est entre les mains d'apprentis sorciers, grotesques et infantiles, alors autant en rire… – DD

FAIL SAFE

Sidney Lumet / États-Unis / 1964

La crise des missiles de Cuba (1962) a inspiré au cinéma américain de la guerre froide quelques-uns de ses plus grands thrillers politiques. Contrairement à *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, auquel il est souvent légitimement comparé, *Fail Safe* aborde la menace d'un holocauste nucléaire sous un angle purement dramatique. Sidney Lumet se concentre sur les terribles enjeux humains qui entourent la gestion diplomatique d'une crise à l'ampleur sans précédent, après qu'une défaillance technique a provoqué par erreur l'envoi de bombardiers atomiques américains en direction de Moscou. En maître absolu de la mise en scène, le réalisateur de *12 Angry Men* (1957) enferme ses personnages dans un piège à la mécanique

implacable et à la conclusion glaçante. Il offre également à Henry Fonda un rôle à sa juste mesure : celui d'un président des États-Unis tout en nuances, humaniste et éclairé, pris malgré lui dans une course effrénée pour stopper l'inévitable. – DD

SEVEN DAYS IN MAY

John Frankenheimer / États-Unis / 1964

Visant à enrayer l'escalade nucléaire, un traité avec la Russie est sur le point d'être signé. Sur le sujet, les États-Unis sont divisés, dans la rue comme à la Maison-Blanche. Le désaccord s'envenime entre le président et son Chef des armées qui, coûte que coûte, cherche à préserver la force de frappe américaine. Soudain, une tentative de coup d'État est mise à jour. Un petit groupe de membres du cabinet ministériel n'a que quelques jours, entre le Pentagone et la Maison-Blanche, pour tenter de déjouer le complot. Deux ans après *The Manchurian Candidate*, Frankenheimer confirme une nouvelle fois son statut de maître à penser du *thriller* politique oppressant. Refusant, ici, tout manichéisme, il confronte l'ordre et la morale d'une politique américaine pour disséquer implacablement les affres d'un patriotisme mal éclairé. À noter que J.F. Kennedy voulait alors vraiment que ce film se fasse et qu'il facilita grandement la collaboration entre l'équipe et la Maison-Blanche. – JF

THE BEST MAN

Franklin J. Schaffner / États-Unis / 1964

Quand est lancé *The Best Man* en avril 1964, les Américains se préparent déjà aux élections de novembre où vont s'affronter le démocrate Lyndon B. Johnson et le républicain Barry Goldwater. Le générique du film se termine d'ailleurs sur la photo du président Johnson. En adaptant lui-même sa pièce, Gore Vidal, qui l'avait écrite par souci d'intervenir dans la campagne de 1960, veut à nouveau dénoncer les jeux de coulisses qui régissent les congrès des grands partis. Si le populisme de Joseph Cantwell évoque pour nous Donald Trump, c'est John F. Kennedy que le dramaturge visait à l'époque. Le cynisme est ici dominant, dans les magouilles comme dans les réflexions du président sortant. La mécanique du congrès, filmée comme un reportage pour les actualités par le grand Haskell Wexler, est choquante à souhait. Quant aux deux candidats qui s'affrontent, ils sont plus vrais que nature. Un film à redécouvrir où la fiction devient documentaire. – RD

TERRE EN TRANSE

Glauber Rocha / Brésil / 1967

Film entièrement indiscipliné et fou de rage, *Terre en transe* imagine un monde, le nôtre, où les écarts entre les représentants politiques, les artistes et le peuple se creusent de plus en plus. Si l'action se déroule dans un monde fictif, El Dorado, le fond politique résonne haut et fort avec le Brésil des années 1960, dans le contexte d'un pouvoir qui se mire dans le spectacle de sa propre mise en scène. Raconté du point de vue d'un poète anarchiste désenchanté, alter ego de Rocha lui-même, *Terre en transe* multiplie ses propositions formelles grâce à une caméra tremblante, capable d'investir tout l'espace, chaque geste et chaque parole, à la recherche désespérée d'une lueur émancipatrice. Grand film sur la machinerie politique, sur le populisme comme forme d'assujettissement, sur l'hypocrisie des classes dominantes, *Terre en transe* apparaît encore aujourd'hui comme le grondement du tonnerre qui précède l'éclair. – CSO

L.B.J.

Santiago Alvarez / Cuba / 1968

Maître du montage et virtuose du collage, Santiago Alvarez peut être un redoutable pamphlétaire, comme dans ce *L.B.J.* de 1968 dans lequel il tire à boulets rouges sur le 36e président des États-Unis. Le texan Lyndon B. Johnson, vraisemblablement pour des raisons de vils calculs politiques, était devenu le vice-président de John F. Kennedy, patricien de l'Est et charmeur redoutable. L'assassinat de

Dallas transforma Johnson en président, ce qui lui valut de se retrouver avec un héritage piégé : guerre du Vietnam, relations tendues avec l'URSS, conflits raciaux exacerbés. Si le film d'Alvarez évoque brièvement la biographie du politicien (le mariage de sa fille, sa prestation de serment), ce sont d'abord les « années Johnson » qui sont ici mises en accusation : la décapitation du mouvement noir (Malcolm X, Martin Luther King), l'assassinat de Robert Kennedy, le napalm dispersé sur les paysans vietnamiens, et autres faits d'histoire déclinés sur le tableau d'affichage d'une machine à sous dont les trois fenêtres affichent les lettres L, B et J. – RD

Z

Costa-Gavras / France, Algérie / 1969

Premier volet d'une trilogie sur la dictature (Grèce, Tchécoslovaquie, Uruguay), Z rendra le nom de Costa-Gavras célèbre. Adapté d'un roman de Vassilís Vassilikós, il décrit le passage à un pouvoir militaire suite au procès d'un supposé accident du leader de l'opposition politique surnommé « le Docteur », assassiné par un groupe d'extrême droite. Si le film est tourné en Algérie, tout est fait pour qu'on y reconnaisse la Grèce, où une dictature militaire règne depuis plusieurs années. Monté comme un thriller, *Z* décrit la poursuite de la vérité à travers un imbroglio de faits, de mensonges et de corruption. Il rend particulièrement attachant le procureur (Jean-Louis Trintignant), homme entêté qui refuse les pressions pour cacher le scandale. La justice triomphe et le gouvernement tombe. Mais tout est illusion ; il y aura un coup d'État. L'aspect carnavalesque de la narration (on sourit souvent à certaines situations) conforte le spectateur, tout content qu'il est de savoir de quel côté il penche. – AR

QUÉBEC : DUPLESSIS ET APRÈS…

Denys Arcand / Québec / 1972

Filmant la campagne électorale de 1970 où le Parti libéral de Robert Bourassa et l'Union nationale de Jean-Jacques Bertrand doivent composer avec un nouveau venu, le Parti québécois, avec à sa tête l'ancien ministre libéral René Lévesque, Arcand enrichit son propos en y intégrant des images de la campagne de 1936 de Maurice Duplessis. Si le discours et les mœurs politiques traditionnelles ont une saveur légèrement folklorique, le Parti québécois, avec ses hommes nouveaux, n'en est pas moins, si l'on en croit le cinéaste, l'héritier de Duplessis dont le nationalisme bon teint a marqué ses longues années au pouvoir. Faisant brillamment usage des documents d'archives de l'époque (discours de campagne et moments officiels), le film, compte tenu du moment où il est lancé, est un geste provocateur qui, non seulement critique nos habitudes politiques, mais interpelle le Parti québécois au moment où il se présente comme une composante réformiste de la vie politique du Québec. – RD

THE CANDIDATE

Michael Ritchie / États-Unis / 1972

Bill McKay (Robert Redford), le fils d'un ancien gouverneur de l'État de Californie, est pressenti par le camp démocrate pour mener une campagne électorale contre le sénateur républicain sortant. Puisque la bataille semble perdue d'avance, le jeune et idéaliste McKay a le champ libre pour faire campagne comme il l'entend… Moins de dix ans après l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, quatre après celui de Robert Kennedy, Robert Redford symbolise à merveille la revanche de Hollywood sur la réalité. L'acteur incarne dans *The Candidate* un véritable rêve de cinéma politique : en conférant tout son charisme à ce candidat idéal aux idées progressistes et à la figure d'ange, il apparaît, en pleine ère Nixon, comme une alternative politique inespérée au cynisme qui mine l'Amérique du début des années 1970. Même si le film reste par ailleurs une réussite formelle, il mérite d'être revu avant tout pour son impressionnante performance d'acteur. – DD

ÉTAT DE SIÈGE

Costa-Gavras / France / 1973

État de siège conclut une trilogie après *Z* (1969) et *L'aveu* (1970), trois films qui racontent la soumission de trois pays (Grèce, Tchécoslovaquie et Uruguay) à une dictature. Les longs métrages ont eu beaucoup de succès et ont servi longtemps de référents politiques en cinéma. Le réalisateur touchait chaque fois un sujet d'actualité qui enflammait les militants de gauche. Comme les deux précédents films, *État de siège* dresse le tableau effrayant d'une dictature, celle de l'Uruguay, dans laquelle sont impliqués les États-Unis devenus la cible de tous les malheurs du monde. S'inspirant d'un fait réel (l'enlèvement par un groupe d'extrême gauche, les Tupamaros, d'un agent de la CIA, Dan Mitrione), le réalisateur démontre avec beaucoup de vigueur et de clarté (notamment avec des flashbacks) le rôle de l'Amérique dans l'établissement et la consolidation d'une junte militaire. Est-ce pour autant un film efficace du point de vue idéologique ? Question que l'on se posait à l'époque et qui reste pertinente. – AR

RÉJEANNE PADOVANI

Denys Arcand / Québec / 1973

Dans *Réjeanne Padovani*, Denys Arcand sait utiliser la dialectique, jouer des oppositions comme le montrent très bien la topographie et la place des personnages dans un même lieu : la demeure d'un parrain de la mafia. Y sont réunis, en haut, l'élite : les maîtres de la corruption, industriels et hommes politiques, qui ont permis la construction d'une autoroute ; et en bas, le prolétariat : les hommes de main, les gardes du corps et deux hôtesses. Tout y est ordre et harmonie jusqu'à l'arrivée de la femme de Padovani, Réjeanne, qui viendra mettre du sable dans l'engrenage, mais trop tard… la mort l'attend. Rien ne semble perturber le système, ce dernier est pérenne. Déjà pointe le militantisme mou d'un Arcand pessimiste. Mais le réalisateur sait maîtriser les ficelles narratives et esthétiques (comme l'art des dialogues, justes et percutants) pour nous offrir un film prophétique sur la réalité sociale et culturelle d'un peuple condamné au confort et à l'indifférence. – AR

1974, UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Raymond Depardon / France / 1974-2002

Le premier long métrage documentaire de Raymond Depardon est à l'origine un film de commande réalisé à l'instigation de Valéry Giscard D'Estaing, que le grand reporter et photographe a suivi en pleine campagne pour l'élection présidentielle française de 1974. Face à un ambitieux candidat qui se fantasme comme un politicien à l'américaine, Depardon ne cache pas, lui non plus, ses modèles de cinéma vérité venus des États-Unis : Frederick Wiseman, D. A. Pennebaker, mais aussi Richard Leacock et Robert Drew qui avaient suivi J. F. Kennedy pour le documentaire *Primary* en 1960. Le cinéaste révèle à l'image, selon ses mots, « un grand acteur, un séducteur, un manipulateur » qui n'oublie presque jamais la caméra. Tout est dans ce *presque*… Car Depardon s'aventure au plus près du candidat et de l'homme, filme tout. Filme trop, même, aux yeux de celui qui, devenu président de la République française, finira par interdire la diffusion du film jusqu'en 2002. – DD

GÉNÉRAL IDI AMIN DADA : AUTOPORTRAIT

Barbet Schroeder / France, Suisse / 1974

Le film reste un cas d'école. En offrant au dictateur de l'Ouganda, auteur d'un coup d'État en 1971, de se mettre lui-même en scène, Schroeder dessine l'autoportrait d'un tyran qui se voit comme un leader révolutionnaire à l'échelle de la planète. Comme tous les populistes, Amin Dada entretient un contact direct avec son peuple pour mieux étendre son pouvoir sanguinaire. Admirateur de Hitler, pourfendeur d'Israël, défenseur de la cause des Noirs et des Palestiniens, l'homme est un père Ubu tragique qui incarne toute la mégalomanie du pouvoir avec une cruauté presque enfantine. Piégé par la caméra qui le filme dans des situations d'autorité

(conseil des ministres, manœuvres militaires, culte de la personnalité), le tyran amuse autant qu'il effraie, nous renvoyant « une image déformée de nous-mêmes après un siècle de colonialisme ». C'est bien sûr dans ce jeu de miroirs que le regard du cinéaste affirme son indépendance et atteint une vérité troublante. – GG

NASHVILLE

Robert Altman / États-Unis / 1975

Film choral aux multiples filons narratifs, *Nashville* est avant tout une œuvre musicale exceptionnelle qui présente une vingtaine de personnages gravitant autour de la musique country de Nashville. Au-delà des soirées de concert, un camion de campagne électorale projette avec ses haut-parleurs le message politique du candidat Hal Phillip Walker dont on ne verra jamais le visage. De fil en aiguille, son organisateur de campagne convainc, par la ruse au besoin, des musiciens de jouer pour le parti lors d'un événement bénéfice. Subtil dans son approche, Altman expose l'instrumentalisation sournoise et insidieuse du milieu artistique par la classe politique qui entend bien ainsi se faire du capital de sympathie. Si la décision de ne jamais montrer Walker étonne, elle permet d'illustrer comment une figure politique ne se construit pas seulement sur ses prestations, mais aussi grâce à une multitude de mécanismes de communication. – JM

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE

Hans Jürgen Syberberg / Allemagne de l'Ouest / 1977

Le film inspira des écrits à Susan Sontag, Michel Foucault et Serge Daney. C'est dire l'importance de cette œuvre hors normes de 7h qui scellait la rencontre du cinéma et de la figure de Hitler, tous deux issus du XX^{e} siècle. Découpée en 4 chapitres et entièrement tournée en studio, cette œuvre antinaturaliste à la théâtralité exacerbée, qui crée une dialectique de distanciation entre les potentialités infinies du cinéma et la folie monstrueuse du régime hitlérien, tient du tour de force. De ce magma polyphonique où se côtoient acteurs, marionnettes, diapositives et images d'archives, le tout soutenu par une bande son omniprésente, émergent la figure éclatée du tyran et la radiographie d'un pays aux prises avec ses démons. Pour Syberberg, la fiction ne peut rendre compte de l'innommable. Seul l'artifice pleinement assumé et une mise en scène frontale interpellant le spectateur peuvent parvenir à démonter la puissance et la perversité d'un pouvoir propagandiste. – GG

ESCAPE FROM NEW YORK

John Carpenter / États-Unis / 1981

En 1981, le futur était en 1997. Ceinte d'un mur géant, Manhattan est devenue une île carcérale où les criminels de tous horizons sont livrés à eux-mêmes. De l'autre côté, le monde s'enflamme. On est à la veille d'une conférence cruciale sur la Paix, réunissant les plus puissants hommes d'État de la planète. Soudain, Air Force One est attaqué et le président des États-Unis se retrouve seul, perdu dans Manhattan. Un prisonnier teigneux (Kurt Russell), piégé par ses geôliers, est chargé de le retrouver et (plus difficile !) de le ramener. Classique ultime du cinéma d'action des années 1980, film culte par excellence, *Escape from New-York* est la réinvention joyeuse et créative du Western. John Carpenter avait déjà revisité *Rio Bravo* dans un commissariat abandonné de L.A. (*Assault on Precinct 13*) ; il se réapproprie ici de façon jouissive *The Searchers* de Ford. Un très beau pamphlet contestataire et antimilitariste, ou l'anarchie comme mouvement politique expliqué aux enfants. – JF

REDS

Warren Beatty / États-Unis / 1981

Davantage connu comme un séduisant acteur, Warren Beatty se lance dans la réalisation du biopic *Reds* après avoir cosigné *Heaven Can Wait* avec Elaine May, en 1978. Sa fresque historique de trois heures raconte le parcours politique de John Reed, militant communiste, journaliste et écrivain qui fit la chronique de la révolution russe, et de sa compagne

Louise Bryant. Le film reste étonnant car réalisé à Hollywood pendant que Ronald Reagan, anticommuniste notoire, est à la Maison-Blanche. Beatty y traite le parcours tumultueux du journaliste américain avec une volonté d'objectiver et d'expliciter sa vie avec Louise Bryant en utilisant, entre autres, des interviews de protagonistes les ayant connus et qui viennent entrecouper la narration. Tout n'est pas rose, ni même rouge dans cette histoire d'amour et de politique qui réussit à donner un tableau nuancé des contradictions qui habitaient alors non seulement les militants communistes américains, mais aussi les bolcheviques. Loin de tout manichéisme, le film est passionnant. – AR

GANDHI

Richard Attenborough / Inde, Royaume-Uni / 1982

Dans le premier tiers de ce film multi-oscarisé, Gandhi élève la voix contre sa femme, pour ce qui constitue son seul véritable moment de faiblesse dans cette fresque de plus de trois heures, ce qui lui vaut, de la part de l'épouse bafouée, ce juste rappel : « tu n'es qu'un être humain ». Qu'on ne s'y trompe pas : le *biopic* réalisé par Richard Attenborough a bien vocation hagiographique, ce que les critiques n'ont pas manqué de lui reprocher à sa sortie. Ce parti pris n'est pas sans grandeur. Magnifié par le format en Cinémascope, l'interprétation tout en douceur et intériorité de Ben Kingsley, les nobles discours alternant avec des séquences au souffle dramatique assumé (le terrifiant massacre d'Amritsar), ce portrait de l'apôtre le plus célèbre de la non-violence a su marquer les esprits. Pour ce qui est des zones d'ombre, des ambiguïtés qui donnent leur relief aux représentations les plus achevées des figures politiques, il faudra passer son chemin. – CL

THE DEAD ZONE

David Cronenberg / États-Unis / 1983

Cronenberg n'est pas un cinéaste du politique, mais *The Dead Zone*, en plus d'offrir avant l'heure une glaçante représentation d'un politicien aux comportements « trumpesques », interroge la légitimité du crime politique. Suite à un accident de voiture, Johnny Smith développe une sorte de prescience qui lui permet de vivre dans sa conscience l'avenir des personnes qu'il touche. En serrant la main de Greg Stillson, excentrique politicien populiste candidat au Sénat américain, Johnny apprend que celui-ci commettra un geste impulsif aux conséquences dévastatrices. Il décide alors de tout mettre en œuvre pour faire bifurquer le cours de l'Histoire. Cronenberg explore à nouveau le thème de la chair, cette fois comme interface d'accès à l'entièreté de la vie d'un être. En faisant de la couche temporelle une variable supplémentaire du drame, le cinéaste repousse les limites du politique bien au-delà des jeux de coulisses habituels. – JM

THE TIME OF HARVEY MILK

Rob Epstein / États-Unis / 1984

Connu comme documentariste de la culture gay aux États-Unis (en 1995, *The Celluloid Closet* est une enquête sur les homosexuels devant et derrière la caméra dans le cinéma américain), Rob Epstein s'est mérité une audience internationale dès sa toute première réalisation, *The Time Of Harvey Milk*, récompensée par un Oscar. Le film retrace la carrière de Harvey Milk (1930-1978), premier conseiller municipal homosexuel de San Francisco, représentant alors La Mecque de la communauté LGBT. Racontant les débuts de Milk comme activiste jusqu'à son assassinat, Epstein nous plonge dans les années 1970 par le biais d'archives et d'entrevues brillamment montées, constamment captivantes. Ne s'attardant pas sur la vie privée de Milk, il nous montre sa lutte pour la reconnaissance des droits des homosexuels. Le film se présente comme une leçon de vie : on y apprend le courage et la conviction de ses idées, et la manière de les incarner. *Milk* (2008), de Gus Van Sant, est un complément, agréable et convaincant, du documentaire. – AR







↑ **J. Edgar** de Clint Eastwood (2011) → **Jackie** de Pablo Larrain (2016) → **Primary** de Robert Drew (1960)

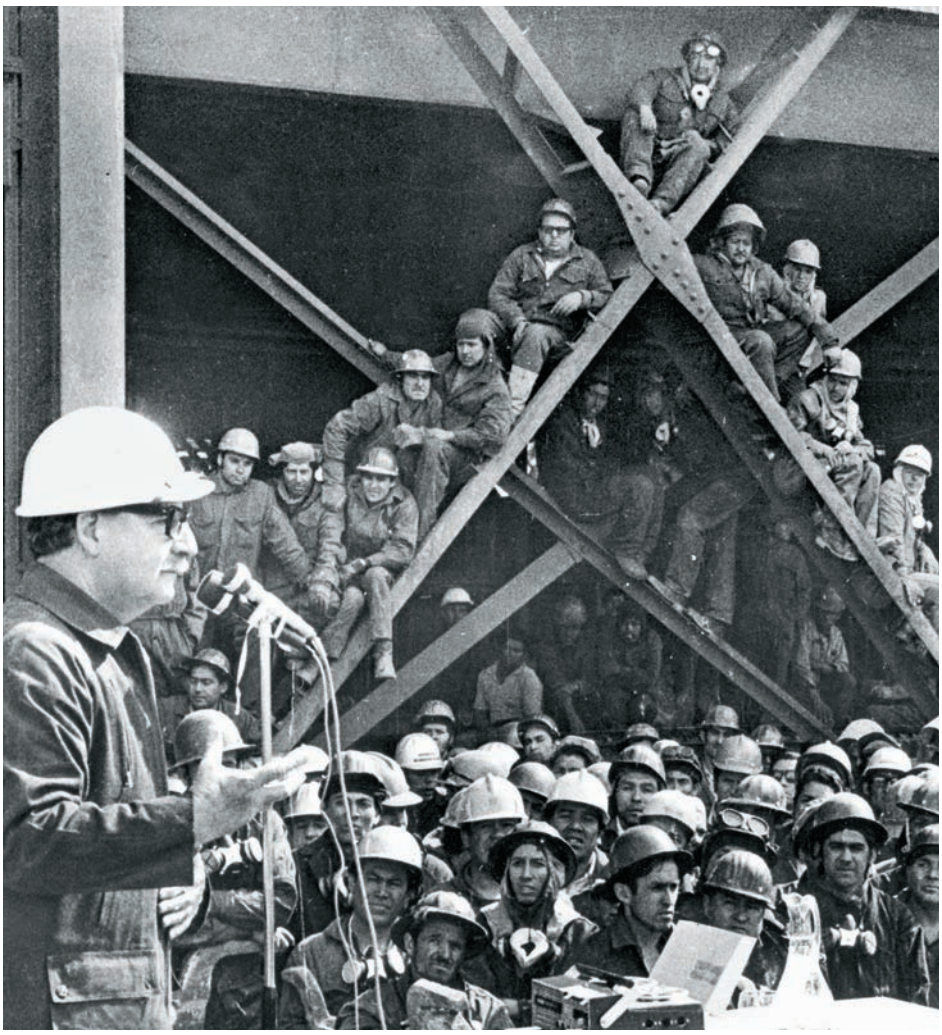






↑ **Reds** de Warren Beatty (1981) → **Che (Gureilla)** de Steven Soderbergh (2008) → **Rosa Luxemburg** de Margarethe von Trotta (1986)





↑ **Salvador Allende** de Patricio Guzmán (2004) → **Terre en transe** de Glauber Rocha (1967)





↑ **Général Idi Amin Dada** de Barbet Schroeder (1974) → **Lumumba** de Raoul Peck (2000)

SECRET HONOR

Robert Altman / États-Unis / 1984

Philip Baker Hall restera toujours le premier grand Nixon au cinéma. Bien avant Oliver Stone, Robert Altman fait déjà ressortir la dimension shakespearienne du président déchu dans cette adaptation d'un one man show tourné à l'Université du Michigan. Condamné aux yeux du public par le pardon de son successeur, Nixon (ou sa version fictive, comme le précise le prologue) assure sa propre défense en se livrant à un monologue désordonné, furieux, pitoyable et exaltant à la fois avec, pour seuls spectateurs muets, les tableaux et photographies de personnages de son passé. Dans le bureau de la résidence privée où nous le trouvons cantonné, le cadre est minimaliste : une caméra, des moniteurs, un magnétophone, quelques meubles, un volume autobiographique, un verre de scotch et un revolver. Mais nous sommes surtout en présence de cet esprit singulier, bouillonnant d'honneur et de honte, qui fait de Nixon l'une des figures les plus étudiées de la politique américaine. – EB

LE TEMPS DES BOUFFONS

Pierre Falardeau / Québec / 1985

Le banquet des 200 ans du Beaver Club : la bourgeoisie coloniale canadienne célèbre sa puissance en se bâfrant de mets luxueux, en ricanant d'autosatisfaction et en se pavanant déguisée en ses ancêtres, les conquérants anglais qui se sont emparés du commerce de la fourrure au 19e siècle. En voix *off*, Falardeau livre avec verve une parodie d'analyse anthropologique de cette « Histoire du Québec en raccourci » : les dominants et les dominés, chacun bien à sa place. Il ne mâche pas ses mots – car la vulgarité de la langue n'est rien à côté de celle qui s'exhibe à l'écran –, pour dénoncer cette mafia aux allures respectables, les « collabos bilingues » et la collusion entre la finance et des politiciens qu'il nomme et dont il rappelle les intérêts dans le secteur privé. Par-delà même les enjeux et les frontières du Québec, ce pamphlet acerbe n'a en outre pas pris une ride dans sa charge contre l'obscénité d'un entre-soi régi par les dividendes et de plus en plus décomplexé. – ACO

ROSA LUXEMBURG

Margarethe von Trotta / Allemagne de l'Ouest / 1986

Seule femme parmi les figures révolutionnaires connues, la militante socialiste juive allemande Rosa Luxemburg est une icône du mouvement pacifiste et ouvrier du XXe siècle. Si son héritage reste disputé à l'extrême gauche comme à l'extrême droite, c'est en partie parce que son assassinat, au lendemain de l'écrasement de la « révolte spartakiste » en 1919, scelle une guerre fratricide entre sociaux-démocrates et communistes allemands. En ne la réduisant jamais à « Rosa la Rouge » ou à la martyre des corps francs, Margarethe von Trotta, figure féministe incontournable du « Nouveau cinéma allemand » (1960-70), met en scène son héroïne dans toutes ses contradictions. Prise en étau entre deux révolutions manquées (la « prérévolution russe » de 1905 et la « révolution de Novembre »), le nationalisme du Parti social-démocrate et son idéal révolutionnaire, plusieurs séjours en prison et une liberté de plus en plus précaire, des lettres intimes et des textes militants, sa Rosa Luxemburg est tout en dialectique, sans cesse tiraillée entre sa vie privée et ses objectifs politiques. – CBM

LE DERNIER EMPEREUR

Bernardo Bertolucci / Italie, Chine, Grande-Bretagne / 1987

Premier volet d'une trilogie orientale avec *Un thé au Sahara* (1990) et *Little Buddha*, *Le dernier empereur* est une fresque historique ambitieuse couvrant les soixante ans de la vie de Pu Yi, qui finira ses jours impériaux comme jardinier après avoir été prisonnier des communistes qui le rééduqueront. Bertolucci a le privilège de tourner en Chine et surtout de filmer dans la Cité interdite. *Après Le conformiste* (1970) et *1900* (1976), les cinéphiles s'attendaient une fois de plus à découvrir et démêler les relations conflictuelles entre

l'individu et les forces sociopolitiques. Or, il n'en fut rien. Le réalisateur situe l'histoire de Pu Yi hors du domaine politique, sauf à la fin du film où il décrit les excès de la Révolution culturelle. Ce qui ne l'empêche pas de condenser avec précision et opulence (splendides costumes et milliers de figurants) plus d'un demi-siècle d'histoire chinoise. Sa mise en scène est naturellement fluide et somptueuse. Bertolucci quittera la cérémonie des Oscars les bras chargés de huit statuettes. – AR

BOB ROBERTS

Tim Robbins / États-Unis / 1992

Et si, avec la complicité des médias traditionnels, un millionnaire sans scrupule se faisait le porte-étendard d'une nouvelle droite cryptofasciste, convertissant le conservatisme politique en mouvement contestataire animé par la xénophobie et le fanatisme religieux ? Bien entendu, la question posée par Tim Robbins n'a aujourd'hui plus rien de théorique. Or, il y a encore de quoi être séduit par le sarcasme et l'intelligence de son faux documentaire qui suit, dans un style proche de D.A. Pennebaker, la campagne électorale du musicien démagogue Bob Roberts. « The Times They Are a-Changin' Back », chante-t-il à la guitare, entre autres slogans réactionnaires ; on a beau être amusé de ses pastiches de Bob Dylan, le personnage, d'abord conçu pour un sketch de *Saturday Night Live*, fait surtout froid dans le dos. Les éclats de violence que provoque Roberts en prenant figure de martyr devant ses fidèles ne se lisent plus comme un avertissement, mais, hélas, une prémonition. – EB

L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE

Éric Rohmer / France / 1993

On croit au départ à un film didactique sur le hasard (le sous-titre du long métrage est « Les sept hasards ») ou à un documentaire. Or, pas du tout. C'est une comédie qui puise son fond politique dans la France des années 1990 (l'écologie bientôt à la mode, la nouveauté avec la médiathèque, etc.). C'est une satire sur les dérives modernistes vue à partir des ambitions d'un maire qui veut faire construire un bâtiment de grande envergure à la place d'un majestueux saule. Il y a aura donc ceux qui s'opposent à lui et ceux qui lui sont favorables, ce qui donnera lieu à des joutes oratoires passionnantes. Lutte entre partisans du progrès et traditionalistes ? Rohmer n'est pas vraiment intéressé par cette question, sinon pour créer des surprises et des renversements de situation. Le spectateur ne peut dès lors prendre parti pour les uns ou pour les autres. Il est plutôt convié à s'amuser comme un fou devant cette fable sur les contradictions et les ambiguïtés qui finit (naturellement !) par une chanson. – AR

ABSOLUTE POWER

Clint Eastwood / États-Unis / 1997

Adapté du roman de David Baldacci, *Absolute Power* est un film mineur d'Eastwood, mais il reconduit les obsessions d'un réalisateur préoccupé par les expressions du pouvoir et l'importance du regard derrière toute action. Un cambrioleur, Luther Whitney, surprend un crime crapuleux qui implique le président des États-Unis. L'occasion est bien sûr trop belle pour montrer les liens d'intérêt qui unissent les mondes politique et financier. Récupérant à son compte la notion de « pleins pouvoirs », Eastwood s'insurge contre les mises en scène mensongères au sommet de l'État en imposant la loi du cinéma qui fera valoir la vérité. Faisant jouer sa propre fille, le réalisateur-acteur se dédouble par ailleurs en la personne insaisissable de Luther, père en retrait aux multiples insuffisances, à la faveur d'une mise en abîme où l'intime et la sphère publique se croisent. Tout le cinéma d'Eastwood est là, dans un mouvement de dévoilement cathartique, invitant à sortir de toutes les formes de déni. – GG

WAG THE DOG

Barry Levinson / États-Unis / 1997

Quel sentiment surréaliste ce devait être pour les créateurs de cette comédie comme pour son premier public que de

voir, dans les mois suivant sa sortie, se réaliser une partie de son scénario : après avoir été forcé d'admettre sa liaison avec Monica Lewinsky, le président Clinton annonce soudainement une série de bombardements dirigés contre des cibles en Afghanistan et au Soudan. Barry Levinson et ses scénaristes avaient justement imaginé le gouvernement américain inventer un conflit international pour détourner l'attention d'un scandale sexuel ; le film se fait aussitôt une réputation prophétique. On y voit également se dessiner une inquiétude des plus légitimes quant aux dangers des outils numériques alors naissants qu'utilisent les personnages pour fausser du contenu médiatique. « C'est la queue qui agite le chien » : le président, figure anonyme et quelconque, n'est qu'un produit commercial destiné à être vendu, coûte que coûte, par ses conseillers politiques, dont un producteur hollywoodien. – EB

BULWORTH

Warren Beatty / États-Unis / 1998

Mortellement déprimé par la stagnation et l'injustice du système politique qui le tient en laisse, un sénateur parvient à réaliser dans ce film un rêve inaccessible aux individus de sa profession : celui de pouvoir exprimer enfin, sans la moindre retenue, le fond de sa pensée. Ne s'interdisant plus rien, le politicien en crise incarné par Warren Beatty abandonne son costume pour une tenue hip-hop, ses discours rabâchés pour du rap improvisé, ses activités de financement pour les pistes de danse, sa femme frigide pour une jeune fille de banlieue. Le succès que lui accordent ces transgressions rend compte d'un découragement face aux partis traditionnels, d'un désir de rompre avec l'hypocrisie du politiquement correct, d'entendre dire tout haut ce que la foule pense tout bas. Cette tendance, perçue avec justesse par le cinéaste, n'a fait que progresser dans les décennies suivantes ; mais il faut faire attention à ce que l'on souhaite, de peur de l'obtenir. – EB

ELECTION

Alexander Payne / États-Unis / 1999

C'est une expérience étrange que de visionner *Election* quelques semaines après le dénouement de la présidentielle américaine. Cette coïncidence accentue la pertinence du propos : sous des apparences de *teen movie* acidulé (le choix de Matthew Broderick renforçant peut-être cette première impression…) se cache un brûlot amer sur le (dys)fonctionnement de la démocratie. Coups bas des candidats, désengagement des électeurs, fraude et contestation : tout y passe, dans un processus électoral aux enjeux pourtant bien dérisoires. Et plus déprimant encore est le choix offert aux électeurs, qui doivent trancher entre l'ambitieuse jusqu'au-boutiste, prête à faire céder l'intérêt général devant son propre intérêt, le candidat démagogue qui n'a d'autre programme que de brosser son électorat dans le sens du poil, et celle qui joue avec les règles du système pour mieux le détruire de l'intérieur. *Election*, une comédie : vraiment ? – CL

LUMUMBA

Raoul Peck / France, Haïti / 2000

Patrice Émery Lumumba, révolutionnaire et éphémère premier ministre de la République démocratique du Congo, fut brutalement assassiné le 17 janvier 1961 sous la supervision d'officiers belges ainsi qu'avec la complicité attestée de la CIA. *Lumumba*, film de fiction politique, retrace les quelques mois qui ont précédé son exécution, de même que son arrivée au gouvernement, l'impact de sa personnalité publique sur sa vie privée, l'admiration de tout un peuple à son égard. Échappant aux conventions pédagogiques et aux péripéties anecdotiques qui pèsent sur le *biopic*, Raoul Peck privilégie l'analyse rigoureuse et lumineuse d'un contexte politique alors (et encore) sous l'emprise du colonialisme occidental, freiné par les rouages d'un pouvoir qui refuse de céder sa place. Le film travaille l'acuité historique et transforme Lumumba, déclaré héros national en 1966, en emblème

absolu de la lutte pour la libération des peuples opprimés. – CSO

THE CONTENDER

Rod Lurie / États-Unis / 2000

À la mort soudaine et mystérieuse du vice-président, la sénatrice Laine Hanson (Joan Allen) se voit proposer de le remplacer. Le président des États-Unis (Jeff Bridges), un Démocrate, la veut absolument à ses côtés. Mais, avant toute chose, elle devra être confirmée par un Sénat républicain qui, sous la direction d'un perfide sénateur (Gary Oldman), fera tout pour entacher cette nomination. *The Contender* met en scène de manière détaillée les mécanismes institutionnels qui accompagnent la désignation d'une personnalité politique. Il le fait avec intelligence et efficacité, à la façon d'un *thriller* politique hanté par le spectre de l'affaire Monica Lewinsky/Bill Clinton. Décrit parfois comme le *Citizen Kane* des films de vice-présidentes, c'est un film oppressant sur l'hypocrisie du pouvoir. Une puissante réflexion sur la résistance, la noblesse et l'intégrité politique au sein d'un monde qui n'a de cesse de corrompre. – JF

BUBBA HO-TEP

Don Coscarelli / États-Unis / 2002

Un foyer pour personnes âgées, à notre époque. Elvis et J.F. Kennedy (oui, vivants !) y croupissent incognito. Désabusé par le monde vain des stars, Elvis (génial Bruce Campbell) s'est entendu autrefois avec le meilleur de ses imitateurs pour échanger leurs identités (celui décédé en 1977 était donc un faux). Quant à Kennedy (Ossie Davis), trop de conspirations l'ont alors forcé à disparaître. Pigmentation de peau oblige, mentionnons aussi qu'il est maintenant noir. Ces deux icônes vont bientôt former un improbable duo pour combattre une momie égyptienne qui tue les vieillards du coin en volant leurs âmes. Un film d'horreur farceur qui démonte joyeusement l'Amérique et ses mythes en exploitant la culture des théories du complot. Rempli de poésie nostalgique et d'humanité déconcertante, le film est surtout une très belle réflexion sur la vieillesse et la mort de nos idoles culturelles et politiques. – JF

ROYAL BONBON

Charles Najman / France / 2002

Au moment de la sortie de *Zombie Child*, Bertrand Bonello a fait état de la filiation de son travail avec le cinéma de Charles Najman, récemment disparu, et notamment avec *Royal Bonbon*, Prix Jean Vigo 2002. Axé sur le personnage d'un « fou » qui se dit l'incarnation du roi Christophe, ancien esclave et figure incontournable de la première république noire libre, le film est une fable sur le pouvoir qui dévore, un pouvoir qui se rêve porteur d'une grandeur nationale sans cesse brisée hélas dans ses élans d'émancipation. On y voit le roi « Chacha » errer dans le palais en ruines de Sans-Souci, affublé d'un enfant des rues et d'une cour fantoche composée de paysans. Délirant, écartelé entre le surnaturel et la réalité, le souverain s'enferme peu à peu dans les mirages de la tragédie d'un peuple qui ne parvient pas à surpasser sa névrose historique et refonder son rapport à l'État. Par sa théâtralité et son verbe flamboyant, *Royal Bonbon* se veut un chemin sacré vers la lumière. – GG

À HAUTEUR D'HOMME

Jean-Claude Labrecque / Québec / 2003

Ayant obtenu carte blanche pour suivre Bernard Landry, premier ministre du Québec et candidat du Parti Québécois aux élections de 2003, Jean-Claude Labrecque, caméra à l'épaule, se faufile partout, là où, si on en croit Denys Arcand, les hommes politiques ne veulent pas voir les cinéastes. Landry n'est pas mis en scène ; il est suivi à la trace par le cinéaste, de conférences de presse en assemblées de comté, aux côtés de sa compagne dans le bus de tournée et en réunion avec ses conseillers. Au-delà de l'homme politique qui – il le comprend bien – joue son avenir face à un adversaire aussi malin que retors, Labrecque s'attache à peindre l'homme, enregistrant ses angoisses aussi

bien que ses impatiences (avec les journalistes, notamment). Les jeux politiques sont ici filmés de l'intérieur, comme rarement on a pu les voir et Bernard Landry, au-delà de son image officielle, est attachant, jusque dans ses errances. Et dire qu'il n'a pas aimé le film ! – RD

FAHRENHEIT 9/11

Michael Moore / États-Unis / 2004

Palme d'or à Cannes, *Fahrenheit 9/11* demeure l'un des films de Michael Moore ayant le plus marqué les esprits. Peu importe l'éternel débat sur la forme et les méthodes employées par le cinéaste (qui ne cherche pas à prêcher à des convaincus-esthètes mais les autres), la démonstration n'a rien perdu de son mordant : à travers sa charge contre George W. Bush, Moore dénonce l'avilissement des élites, la vaste supercherie de la guerre en Irak, le poids du complexe militaro-industriel, la bonne entente des puissants – quel que soit parfois leur camp – la transformation des classes populaires en chair à canon et la banalisation des atteintes à la démocratie… Rien qui ne soit périmé. Certes, le film ne parvint pas à empêcher la réélection de Bush, contrairement à ce qu'espérait Moore. Mais peut-être cela a-t-il permis au cinéaste de gagner encore un peu plus en lucidité, ce qui l'amena à être l'un des premiers et l'un des seuls à prédire la victoire de Donald Trump en 2016. – ACO

LA CHUTE

Oliver Hirschbiegel / Allemagne / 2004

La Chute relate l'agonie du régime nazi dans le bunker où se sont retranchés Hitler et ses plus proches collaborateurs, alors que les bombes alliées pleuvent sur Berlin. À sa sortie, le film suscita de vives polémiques, concentrées sur la manière dont était représenté le *Fürher*, rendu presque humain par ses adieux à ceux qu'il avait aimés (essentiellement Eva Braun et son chien…). Il eût été tellement plus réconfortant de filmer le monstre en l'éloignant de nous, comme une figure repoussoir ! Mais la qualité première du film est pourtant là : nous confronter à la part d'humanité qui subsiste, dérangeante, dans l'un des plus effrayants dirigeants de l'Histoire moderne. Beaucoup plus malsain, peut-être, est le choix du réalisateur qui filme le suicide de Hitler en hors-champ : en refusant à la mort du *Fürher* la possibilité de s'incarner dans l'image, le réalisateur ne prend-il pas le risque de cautionner le mythe de sa survie ? Car, oui, le ventre de la bête est toujours fécond. – CL

SALVADOR ALLENDE

Patricio Guzmán / Chili / 2004

Patricio Guzmán, qui a consacré son œuvre à constituer une mémoire de l'Histoire récente du Chili à travers le cinéma (*La bataille du Chili*, *Le cas Pinochet*, *Nostalgie de la lumière*), se penche ici sur celui qui fut la figure politique décisive de cette période et, selon les mots du cinéaste, « l'homme qui a marqué sa vie » : Salvador Allende. Plus qu'une biographie, son film est un hommage vibrant – voire un mausolée au président – jusque dans la reconstitution de ses dernières heures, qui viennent clore la jeunesse idéaliste du cinéaste. Tout en revenant sur le coup d'État et la responsabilité des États-Unis, le film porte surtout un regard révérencieux sur ce farouche défenseur de la démocratie et recherche une proximité avec le modeste médecin qui parvint à devenir un modèle de la gauche par-delà les frontières chiliennes. Cette vision quasiment romantique est émouvante dans sa volonté de ressusciter Allende et de le faire briller plus fort que ceux qui ont essayé (ou essaient encore) de l'effacer de la scène de l'Histoire. – ACO

LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS

Robert Guédiguian / France / 2005

Moins qu'un *biopic*, ce film est une méditation sur le pouvoir, en même temps que le portrait crépusculaire d'une figure marquante de la politique française de la seconde moitié du XX^{e} siècle, et de l'idéal qu'elle a pu incarner quelque temps. François Mitterrand, premier président

socialiste de la France, était aussi un politicien aguerri, grand admirateur de Machiavel, apte à louvoyer dans les eaux troubles de l'Histoire. Comme il le dit lui-même dans le film, cinquante ans de carrière politique l'ont amené à prendre la mesure de la distance qui sépare la « réalité rêvée » de la « réalité réelle ». Mitterrand filmé par Guédiguian, c'est la Gauche réelle filmée par la Gauche rêvée. Cette conjonction des deux Gauches produit un film profondément mélancolique, où le ressentiment des idéaux trahis est atténué par la fascination qu'exerce encore un homme pétri de culture, qui continue à discourir sur des valeurs auxquelles il ne semble plus croire lui-même. – CL

MUNICH

Steven Spielberg / États-Unis / 2005

On voit dans une première scène des membres du gouvernement et du Mossad discuter avec Golda Meir d'une mission de représailles contre les onze preneurs d'otages de Septembre noir qui ont tué onze athlètes d'Israël et leur entraîneur aux Jeux olympiques de Munich de 1972. Film pro israélien ? Pas du tout. Plutôt une réflexion sur la guerre, inspirée de faits réels. La réalisation s'avère sombre (tout est presque filmé la nuit comme pour accentuer l'aspect négatif), certes angoissante et haletante, mais tragique : la mission d'Avner (Eric Bana), un agent de plus en plus traumatisé et déboussolé par les assassinats que lui et ses quatre confrères doivent commettre, génère plus de violence encore, les attentats appelant la vengeance ; Spielberg renvoie dos à dos Israéliens et Palestiniens. Cherchant repentance, Avner se questionne à la fin sur la légitimité de son action ; celle-ci sonne-t-elle sa malédiction ou bien sa rédemption ? L'homme est un héros défait. Pour une fois, le cinéma n'est pas un jouet aux mains de Spielberg. – AR

DANS LA PEAU DE JACQUES CHIRAC

Michel Royer / Karl Zéro / France / 2006

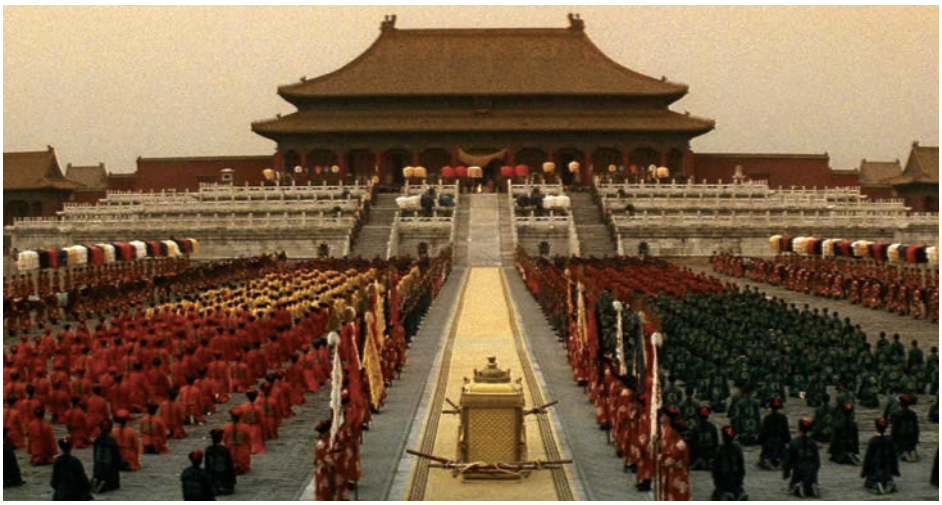
Documenteur, autobiographie non autorisée en voix off *presque* authentique (il s'agit en réalité de la voix de Didier Gustin, un imitateur et acteur français), *Dans la peau de Jacques Chirac* retrace avec un humour décapant quarante années de chiraquisme, de cynisme politique et de quête du pouvoir. Omniprésent dans les médias depuis 1967, notamment en tant que secrétaire d'État, ministre, premier ministre, maire de Paris puis président de la République française, Jacques Chirac se confesse enfin et dresse un bilan sans concession de sa carrière controversée, aidé « à l'insu de son plein gré » par le documentariste Michel Royer, spécialiste en archives télévisuelles, et Karl Zéro, trublion médiatique des grandes années de la chaîne Canal +. En France, où le film a remporté en 2007 le César du meilleur documentaire, la presse avait titré ironiquement : « le film qui ne vous fera pas changer d'avis sur Jacques Chirac ». – DD

ELECTION DAY

Oleg Fomin / Russie / 2007

« Aucun des créateurs du film n'a été blessé durant ou après le tournage. Pour le moment. » C'est sur cette annonce que s'achève la meilleure des trop rares comédies populaires russes à s'être risquées à la satire politique au XXIe siècle. Les aventures insolites d'une équipe de radio, chargée d'improviser la campagne d'un candidat fictif au poste de gouverneur, permettent en effet d'aborder, sur le mode de la facétie plutôt que de la dénonciation pure, quelques sujets périlleux : la corruption des élites, la fraude électorale et la centralisation du pouvoir. Les élections régionales représentées dans le film sont manipulées par des forces moscovites invisibles mais flagrantes ; cela inclut la sélection des candidats, qu'il s'agisse du politicien désigné par le gouvernement fédéral, un Gargantua maintenu en état d'anxiété permanente, ou de son opposant, un masseur au passé criminel envoyé pour déstabiliser la situation. Autant en rire qu'en pleurer. – EB





↑ → **The Last Emperor** de Bernardo Bertolucci (1997)







→ **Gandhi** de Richard Attenborough (1982) → **Il Divo** de Paolo Sorrentino (2008) → **The Trial** de Maria Augusta Ramos (2018)







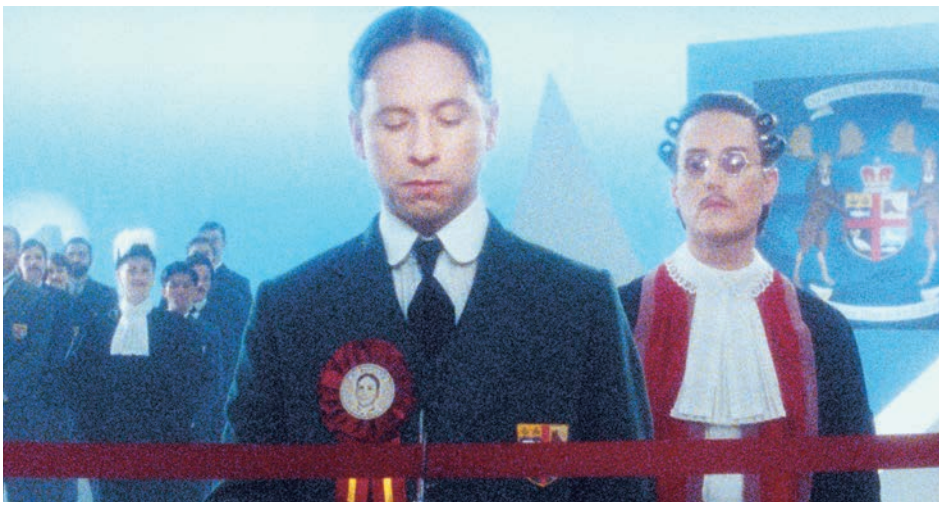
↑ **L'exercice de l'État** de Pierre Schoeller (2011) → **Le promeneur du Champ de Mars** de Robert Guédiguian (2005) → **L'arbre, le maire et la médiathèque** d'Éric Rohmer (1993)



↑ **Guibord s'en va-t-en guerre** de Philippe Falardeau (2015)



→ **God Save Justin Trudeau** de Guylaine Maroist et Éric Ruel (2014)



→ **Le vingtième siècle** de Matthew Rankin (2019)

CHE

Steven Soderbergh / États-Unis / 2008

Le *Che* de Soderbergh, qui n'est évidemment pas une œuvre marxiste, ne cherche pas non plus à juger son personnage. Avec ses parties radicalement différentes (l'une, classique et héroïque, relate l'avancée victorieuse à Cuba, l'autre, brute et oppressante, l'embourbement de la guérilla bolivienne), ce diptyque met à jour la naissance d'une légende tout en ne perdant jamais de vue l'homme. Soderbergh scrute la complexité du Che : idéologue radical, dont il montre les discours à l'ONU, sans pour autant être un stratège politicien (contrairement à Fidel), à la fois homme d'action et intellectuel, meneur d'hommes tout en étant obsessionnel et intraitable. Plutôt que de dresser une véritable biographie (de nombreux aspects sont évacués), Soderbergh se concentre sur deux moments clés, en miroir, pour étudier les paradoxes d'un homme coincé entre son idéalisme et la réalité, et signe lui-même un film oscillant entre réalisme et mysticisme, tout en cherchant à s'éloigner de la figure iconique des cartes postales. – ACO

IL DIVO

Paolo Sorrentino / Italie / 2008

Aussi inexpressif et impénétrable fut Giulio Andreotti, l'un des politiciens les plus puissants du siècle dernier, aussi pétulant et cathartique est ce film débridé qui fustige la classe dirigeante italienne tout en l'esthétisant ; sans aucune révérence, mais avec une certaine fascination morbide, Paolo Sorrentino représente le théâtre politique à la manière d'un tableau clair-obscur doublé d'un clip de musique pop. Lié, de près ou de loin, à des centaines d'assassinats survenus durant les « années de plomb », celui que l'on surnomme « le bossu », « le sphinx », « le pape noir » ou encore « le divin » mène en effet le pays dans une sorte de danse macabre qu'il interprète comme étant la volonté de Dieu. En plus des aspects chaotiques du pouvoir, est exprimée ici son infinie et mystérieuse solitude, communiquée par les scènes indélébiles d'Andreotti déambulant la nuit dans les rues de Rome, suivi d'un sombre bataillon de gardes du corps. – EB

VINCERE

Marco Bellocchio / Italie / 2009

Le film est une allégorie sur le pouvoir doublée d'une réflexion sur le désir : celui d'une femme, Ida Dalser, première épouse oubliée de Mussolini qui contribua par amour à la réussite politique du Duce. Bientôt reniée et coupée de son fils, celle-ci n'aura de cesse de se battre pour faire valoir sa légitimité auprès du peuple italien. Ida est une Antigone broyée par la raison d'État qui sera internée et sacrifiée. Avec audace, Bellocchio élimine en chemin la figure du tyran, ne le montrant plus qu'à travers les signes extérieurs d'un culte de la personnalité qui renvoie l'idéologie fasciste à une mascarade grotesque prônant la guerre comme « hygiène du monde ». Contre ces images mortifères qui instrumentalisent l'Histoire, *Vincere* impose la puissance du cinéma et redonne à Ida Dalser la place qui lui revient. Extirpée du royaume des ombres, une femme vient à notre rencontre et, malgré une fin tragique, existe soudain aux yeux de tous, souveraine et immortelle, au-delà de sa folie désirante. – GG

MY NAME IS KHAN

Karan Johar / Inde / 2010

Rizvan Khan (Shahrukh Khan), Indien autiste, misbaha en main, arrive aux États-Unis par avion avec la volonté de rencontrer Barack Obama, récemment élu. Il n'a qu'une phrase à lui dire : « mon nom est Khan et je ne suis pas un terroriste ». Entre paranoïa et vent de changement, s'ensuivent une traversée du territoire et des rencontres improbables, de même qu'un début d'idylle amoureuse. Bientôt, le jour fatidique arrive. Obama est là, sur l'estrade, pour un rassemblement. Mais Rizvan va-t-il pouvoir passer les barrières de sécurité ? Un étonnant *Forrest Gump* : Bollywood ou la folle et jouissive

rencontre de deux stars (Shahrukh Khan est un Dieu vivant en Inde) qui débordent du cinéma. Un cinéma qui se réapproprie la politique américaine et un film à message qui vise le rapprochement des êtres. Mort aux réseaux sociaux ! Une bonne paire de chaussures pour marcher vers l'autre : là est la seule et unique solution. – JF

GODIN

Simon Beaulieu / Québec / 2011

Simon Beaulieu redonne vie à d'innombrables archives pour retracer le parcours et les combats de l'écrivain et homme politique Gerald Godin des années 1960 à 1990, en passant par la crise d'octobre et le premier référendum. Cette traversée ravive les espoirs de cette période bouillonnante, les rêves d'indépendance et l'amertume qui s'ensuivit, à travers la personnalité de Godin, fascinante à bien des égards. On peut d'ailleurs avoir un pincement au cœur en ayant l'impression de contempler des possibles révolus : ou comment un poète mena campagne électorale à bicyclette et parvint, sur ses convictions, son esprit et son intégrité, à défaire le premier ministre dans sa propre circonscription. Les idées du député-poète, qui faisait du multiculturalisme un allié de l'indépendantisme et savait plus que quiconque l'essence politique de la langue québécoise, dessinaient pourtant une vision d'avenir qui résonne encore avec force face aux enjeux contemporains. – ACO

J. EDGAR

Clint Eastwood / États-Unis / 2011

Film biographique sur Edgar J. Hoover, qui fut directeur du Bureau des enquêtes américain, lequel deviendra le FBI ; il le dirigera durant 48 ans. Étrange personne qui vivra avec sa mère, ne se mariera jamais et aura une longue amitié avec Clyde Tolson, un beau célibataire qui héritera de lui. Énigmatique personnage dont la rumeur veut qu'il s'habille en femme le soir chez lui (ce qui ne fut jamais prouvé). C'est sa vie privée et publique qui intéresse Clint Eastwood, qui se permet de la faire raconter par Edgar Hoover lui-même – ce qui ne le rend pas sympathique pour autant. Froid, menteur, complaisant, cynique, sans compassion, comme lorsqu'il annonce à Bob Kennedy l'assassinat de son frère, l'homme trafique ses actions pour s'attirer la reconnaissance. C'est surtout son anticommunisme – il n'évoluera jamais – qui guide la conduite de ce Hoover sans âme (et on peut dire : sans sexualité). Eastwood est excellent dans la description de ce personnage odieux, qu'il ne « sauve » même pas à la fin. – AR

L'EXERCICE DE L'ÉTAT

Pierre Schoeller / France / 2011

L'Exercice de l'État suit le quotidien harassant d'un ministre fictif (Olivier Gourmet), tiraillé entre son devoir de fonctionnaire d'État, son ambition personnelle et la nécessité de survivre dans le milieu hostile des hautes instances gouvernementales. Dans la dernière séquence du formidable *The Candidate* de Michael Ritchie, l'élu démocrate au Sénat (Robert Redford) s'interrogeait au soir de son élection : « Et maintenant, que fait-on ? » Pierre Schoeller répond avec force à cette question, quand retombe la ferveur de la bataille. Sa plus grande audace est d'aborder de front le monde de la politique dans ce qu'il a, a priori, de moins glorieux, c'est-à-dire l'exercice ordinaire de la fonction, et d'éviter l'approche habituelle, plus séduisante et romanesque, de la campagne électorale. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la politique reste un sport de combat. Si ce n'est plus un match de boxe, c'est désormais une course d'endurance impitoyable, un marathon « marche ou crève ». – DD

THE DEVIL'S DOUBLE

Lee Tamahori / Belgique, Pays-Bas / 2011

Bagdad, 1987. Latif Yahia, officier de l'armée iraquienne, est contraint de devenir la doublure d'Oudaï Hussein, le fils aîné de Saddam et le digne héritier dans l'horreur de Scarface et de Caligula. Pour nous aider à distinguer l'original de

son sosie, Dominic Cooper, qui incarne les deux personnages à l'écran, prend soin de les différencier par de généreux indices de jeu : sourcils froncés pour le premier, sourire niais pour le second… La réussite involontairement comique de cet authentique nanar hollywoodien ne tient pas seulement à la contre-performance hilarante de son acteur principal, mais aussi à un fond nauséabond de bonne conscience patriotique. Dans un exercice de justification permanente, Lee Tamahori a façonné une œuvre de propagande ridicule à la gloire de l'impérialisme américain, où les dissidents du régime prient pour la venue de sauveurs qui rétabliront l'ordre et la justice en Irak. À peine si l'on n'entend pas au loin le son de la cavalerie… – DD

LINCOLN

Steven Spielberg / États-Unis / 2012

Cette fresque de Steven Spielberg frappe par sa rigueur, sa précision historique et sa sobriété. La performance de Daniel Day-Lewis incarnant le plus célèbre président des États-Unis et le choix de mettre en scène son dernier grand combat, soit la ratification de l'amendement interdisant l'esclavage, ont contribué au succès de ce film réalisé sous l'ère Obama. En évitant de tomber dans le grand spectacle sans pour autant se priver de l'étoffe du mythe, Spielberg nous fait vivre au plus près un pan de l'Histoire en dévoilant le jeu politique derrière celle-ci, entre grandeur démocratique et arrangements mesquins. Il s'attache surtout à dépeindre un homme qui est un individu avant de devenir une légende, entre hésitations et intelligence visionnaire, humanité et puissance, fragilité et *gravitas*. Grâce à Daniel Day-Lewis, Lincoln parle, se meut, pense, existe sous nos yeux par-delà les photographies : ne serait-ce que pour cela, le film est fascinant. – ACO

GOD SAVE JUSTIN TRUDEAU

Guylaine Maroist, Éric Ruel / Québec / 2014

Lors d'une soirée bénéfice de 2012, un combat de boxe oppose le sénateur Patrick Brazeau à Justin Trudeau, alors simple député de Papineau. Documentaire structuré comme un drame sportif et mis en place de façon à créer un crescendo émotionnel jusqu'à l'affrontement final, *God Save Justin Trudeau* exacerbe et tourne en dérision le spectacle grotesque qu'était déjà l'événement premier, allant même jusqu'à y adjoindre une musique classique triomphante quasi omniprésente. Ne reculant devant aucun manichéisme, en écho à la couverture médiatique, Trudeau y est érigé en bon libéral livrant un énième combat au méchant conservateur Brazeau. Si le film parvient à tisser quelques liens pertinents entre ce combat et l'ascension de l'homme à la tête du Parti libéral en 2013, il participe avant tout à la mise à nu de la spectacularisation de la politique qui ne cesse de détourner l'attention des médias et de la population des réels enjeux de société. – JM

GUIBORD S'EN VA EN GUERRE

Philippe Falardeau / Québec / 2015

Voilà un film qui, sous ses dehors de comédie, en dit plus sur le Québec que bien des analyses. Premièrement, on n'y trouve pas que des Blancs, mais des autochtones, des travailleurs miniers et forestiers et des Haïtiens dont Souverain Pascal, étudiant en sciences politiques, féru de Montesquieu, de Rousseau et de Tocqueville, qui devient assistant de Steve Guibord. Ancien joueur de hockey, ce dernier est un député indépendant (son bureau est situé au-dessus d'une boutique de lingerie féminine !) qui tente de régler les conflits de sa région, conflits qu'on connaît bien au Québec (crises entre routiers et autochtones). Le député est mis devant un dilemme déchirant : doit-il, par son vote, donner la permission au Canada d'aller en guerre ? Il consulte ses électeurs, écoute les conseils de sa femme et de sa fille, rencontre le premier ministre et, chaque fois, se dégage des scènes un sentiment de vérité auquel les habitants de Haïti qui commentent les envois par Skype de

Souverain Pascal ajoutent une couche de justesse. – AR

JACKIE

Pablo Larrain / États-Unis / 2016

Éclaté dans sa forme (présent, passé, flash-back et archives), *Jackie* dessine le portrait d'une femme brisée qui, dans les trois jours suivant l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, tente de recoller les morceaux du couple qu'elle formait avec son mari, alors qu'elle accorde une interview à un journaliste. Jackie devient une survivante. Elle va, pour rester vivante et garder vivant un corps mort, un corps politique, s'occuper minutieusement des funérailles de Jack (comme elle appelle son mari). Elle écrit au futur sa vie avec Jack, pour qu'on ne les oublie pas, avant qu'elle ne soit plus rien, sinon la femme d'un président. Être et avoir été. Pablo Larrain réinvente une mythologie de Jacqueline Kennedy, qui ne ressemble pas à celle créée auparavant : la mythologie d'un être qui fut une princesse à la Maison-Blanche, au bras de son mari. Un souvenir. Un fantôme. Larrain décrit le cheminement douloureux d'une femme en deuil, qui sait qu'elle ne sera plus jamais la même : une étoile. – AR

LE ROI DES BELGES

Peter Brosens, Jessica Woodworth / Belgique, Pays-Bas, Bulgarie / 2016

Nicolas III, roi des Belges, est en visite protocolaire en Turquie, suivi par un documentariste à qui le Palais a commandé un film promotionnel, lorsque la nouvelle tombe : la Wallonie fait sécession. Mais c'est une autre prise d'indépendance que l'on suit dans cette comédie aussi déjantée que poétique : celle du roi lui-même, qui se sent tout à coup investi d'un rôle unificateur et cherche à rentrer dans son pays par tous les moyens, en contournant l'annulation des avions du fait d'une tempête solaire aussi bien que la sécurité et la diplomatie turques. Le retour à travers les Balkans se fera en bus, à pied et en tracteur, et le tournage du documentaire prend dès lors une tournure inédite : le roi découvre une autre Europe, l'impact des politiques, la pauvreté, l'humanité… et même le bonheur. Au diable le protocole, les chemises propres et les muselières, Nicolas III se met à penser, à désirer, à décider, non sans un petit vent d'anarchie. Le roi est libre, vive le roi ! – ACO

WEINER

Josh Kriegman, Elyse Steinberg / États-Unis / 2016

Après plusieurs mois de tournage, Anthony Weiner, ancien député et candidat à la mairie de New York, finit par constater que ce projet ne servira pas à illustrer son glorieux retour en politique, mais à documenter sa défaite à la suite d'un énième scandale sexuel. En choisissant d'ouvrir le film sur ce mortifiant moment de lucidité, les cinéastes annoncent d'emblée le dénouement d'une campagne dont on suivra, non sans plaisir voyeuriste, les déboires cocasses et les retournements incongrus. À travers son échec, Weiner, alias Carlos Danger, devient une figure emblématique des difficultés de la politique contemporaine ; disgracié par les mêmes réseaux sociaux qui avaient aidé à le faire connaître, l'homme est dépossédé de sa carrière comme de sa vie privée. On reste avant tout marqué par la présence humiliée de sa femme, victime silencieuse de ses infidélités ainsi que véritable destinataire de ses mensonges publics. – EB

THE DEATH OF STALIN

Armando Iannucci / Royaume-Uni, France, Belgique / 2017

Les camps du Goulag et les grandes purges ont marqué à juste titre l'imaginaire de la dictature mise en place par Staline en URSS. Dans une comédie noire au ton satirique, dont le ridicule est accentué par l'utilisation de la langue anglaise, *The Death of Stalin* pousse à l'extrême le jeu des assassinats politiques injustifiés, mettant ainsi de l'avant la peur de tout un chacun d'être le prochain sur la liste d'extermination du despote. Lorsque Staline meurt, les divisions déjà présentes au sein de sa garde rapprochée s'exacerbent et les trahisons s'accélèrent. Tout en respectant les faits, Iannucci propose une relecture de l'Histoire

afin de mettre en scène une représentation plus digeste, voire ludique, du régime autoritaire stalinien. Ce qui permet au cinéaste d'en souligner l'absurdité et d'en faire comprendre toute l'inhumanité. – JM

PUTIN'S WITNESSES

Vitaly Mansky / Lettonie, Suisse, République tchèque / 2018

Dix-huit ans après avoir aidé à mettre en scène la première campagne électorale de Vladimir Poutine, Vitaly Mansky revisionne les images de l'époque pour identifier différents symptômes de la dictature qui s'ensuivra : l'instrumentalisation des médias, l'institution d'un climat de peur, le retour aux symboles du pouvoir communiste. Sous le couvert d'un masque démocratique, Poutine aura tiré les ficelles d'une nation inaccoutumée à l'alternance politique et conditionnée à faire des tsars de ses dirigeants. Il y avait de quoi être titillé par la promesse de redécouvrir le président russe dans un cadre informel, presque intimiste, juste après son arrivée au pouvoir. Or, on est loin du film pugnace, fait de révélations incendiaires, auquel on aurait pu s'attendre de la part d'un dissident politique ; on est plutôt ici dans une réflexion autocritique et amère sur la complicité des hommes passifs face à l'avènement d'un tyran. – EB

THE TRIAL

Maria Ramos / Brésil, Pays-Bas, Allemagne / 2018

L'expression « mise en scène du pouvoir » ne pourrait être plus appropriée pour décrire le documentaire de la Brésilienne Maria Ramos sur les manœuvres judiciaires et politiques ayant mené à la destitution de la présidente Dilma Rousseff en 2016. Car si l'auteure se contente d'observer les tribulations de ce coup d'État parlementaire, c'est bien de théâtre dont il s'agit tout au long de la procédure. En scrutant pendant des mois les différentes étapes de l'*impeachment*, ainsi que les effets de manches et les rhétoriques partisanes des différents acteurs impliqués, Ramos révèle la politisation évidente du système de justice dans un pays toujours plus divisé. Les conversations privées de l'équipe de défense de Rousseff et les discours publics à la Chambre et au Sénat dévoilent petit à petit les structures de pouvoir et les intérêts complexes en jeu. Regard acerbe sur la trahison, la corruption et le sexisme en politique, *The Trial* témoigne de la fragilité des institutions démocratiques. – CS

VICE

Adam McKay / États-Unis / 2018

Après s'être attaqué, avec *The Big Short* en 2015, au cynisme destructeur du capitalisme dérégulé, Adam McKay se penche dans *Vice* sur l'autre facette – complémentaire – des déviances contemporaines des sphères dirigeantes : les « stratèges » de la politique, opportunistes et indétrônables, qui hantent les arcanes du pouvoir des décennies durant. Ici, en l'occurrence, Dick Cheney, qui a manœuvré dans le parti républicain depuis les années 1970, jusqu'à jouer un rôle de taille dans le déclenchement de la lamentable guerre en Irak. Humour au vitriol, montage ultra-dynamique, figures de style outrancières et performances d'acteurs qui s'en donnent à cœur joie : McKay joue comme à son habitude la carte du divertissement et de la satire acidulée pour livrer son réquisitoire. Si l'on peut reprocher à cette démarche un côté superficiel, le film n'en dénonce pas moins avec efficacité, sur un ton grand public, la façon dont une élite pétrie d'intérêts phagocyte dangereusement le pouvoir, tout en confinant au grotesque et à la médiocrité. – ACO

KNOCK DOWN THE HOUSE

Rachel Lears / États-Unis / 2019

Tourné lors des primaires démocrates américaines de 2018, en préparation des élections à la Chambre des représentants et au Sénat, le documentaire de Rachel Lears suit la campagne grassroots de quatre femmes se présentant contre des candidats masculins bien établis de l'*establishment* du parti. Les progressistes Alexandria Ocasio-Cortez à New York, Amy Vilela au Nevada, Cori

Bush au Missouri et Paula Jean Swearengin en Virginie-Occidentale, incarnent chacune à leur façon une autre manière de faire de la politique, au plus près des collectivités et de leurs problèmes réels. Construit avec tout l'art d'un documentaire Netflix qui sait captiver et émouvoir, le film ne manque pas de tenir son public en haleine bien que ce dernier connaisse l'issue du scrutin. Aujourd'hui encore, après des mois d'une campagne présidentielle aussi délirante qu'éprouvante, *Knock Down the House* est comme du baume au cœur permettant de rêver qu'un jour, c'est cette autre politique américaine qui s'imposera. – CS

LE VINGTIÈME SIÈCLE

Matthew Rankin / Canada / 2019

Historien de formation avant d'être cinéaste, Matthew Rankin adore s'emparer de figures plus ou moins connues afin d'en faire la matière première de ses œuvres : René Lévesque dans *Hydro-Lévesque*, Andrew Mynarski dans *Mynarski chute mortelle* et Nikola Tesla dans *Tesla : lumière mondiale*. *Le vingtième siècle* reprend ce geste et se concentre sur William Lyon Mackenzie King, premier ministre canadien du début du XX^{e} siècle. Grâce à une esthétique moins expérimentale que dans ses courts métrages, mais tout aussi créative et mémorable, Rankin subvertit l'Histoire. Il réécrit ainsi entièrement l'ascension de l'homme politique, faisant même, chez le personnage, d'un présumé fétichisme des chaussures un enjeu clé du récit. Tout est savamment caricaturé dans ce premier long métrage de Rankin qui dénature le processus de nomination d'un premier ministre en le ridiculisant à l'excès. *Le vingtième siècle* est un grand détournement de la politique canadienne à laquelle le cinéaste réinsuffle vie et fantaisie. – JM

THE TWO POPES

Fernando Mereilles / Royaume-Uni, Italie, États-Unis, Argentine /2019

Sorti sur Netflix et passé presque inaperçu sur les écrans montréalais en dépit de ses nominations aux Oscars, *The Two Popes* propose une réflexion passionnante sur la figure du pouvoir suprême de l'Église catholique, à savoir le pape lui-même. Ou plutôt « les » papes, puisque l'originalité du projet consiste à saisir le moment, presque unique dans les annales du Vatican, où un souverain pontife a cédé, de son vivant, le pouvoir à son successeur. Ce qui passionne dans cette confrontation, c'est qu'elle incarne la lutte entre les deux courants, conservateur et libéral, qui divisent l'Église et ses fidèles. Mais surtout, la réussite de l'entreprise tient à la manière dont elle fait voler en éclats un manichéisme de principe (l'austère Benoît contre le sympathique François) pour faire surgir, derrière l'opposition des caractères et des convictions, une humanité commune, faite de doutes et d'erreurs que l'on cherche à racheter. – CL

IRRESISTIBLE

Jon Stewart / États-Unis / 2020

Réalisé par celui qui demeure l'un des meilleurs humoristes de *talk-show* politique des dernières années aux États-Unis, *Irresistible* relate une campagne électorale au fin fond du *Midwest*. Celle-ci est orchestrée par un stratège venu de la grande ville pour « créer » un candidat démocrate de rêve en la personne d'un fermier, dont l'intervention dans un conseil municipal est devenue virale sur le Web. Dans cette satire efficace où la situation n'est pas celle qu'on croit initialement et où des briscards de la politique finissent par être bernés par les « ruraux » qu'ils croyaient naïfs, Stewart se penche sur ce qu'est devenue la politique à l'ère de la spectacularisation. Il passe au crible la fabrication médiatique des personnalités politiques, révèle les rouages d'un milieu et les arrangements qui se jouent par-delà les convictions et les partis, tout en dénonçant subtilement la « bulle » déconnectée de la réalité dans laquelle évoluent souvent les élites à l'époque contemporaine. – ACO

Chemins de traverse

146 Itinérrances vidéographiques — Art vidéo : poétique et politique
| par Marc Mercier
152 Le cinéphile ludopathe — Propaganda
| par Damien Detcheberry
158 Cin-écrits — Jacques Leduc Trois pommes à côté du cinéma de Robert Daudelin
| par Gérard Grugeau
160 Hommage — Fernando Solanas
Du pouvoir des images… jusqu'au cœur du pouvoir
| par André Pâquet
166 DVD — *Heimat is a Space in Time* de Thomas Heise
| par Bruno Dequen

Art vidéo : poétique et politique

PAR MARC MERCIER



↑ Cinéma Salem, Agadir, Maroc

« Prolétaires du monde entier, descendez dans vos propres profondeurs, cherchez-y la vérité, créez-la vous-mêmes ! Vous ne la trouverez nulle part ailleurs. »

— Nestor Makhno

L'art vidéo s'est beaucoup intéressé à la politique. De par sa proximité technologique avec la télévision, il a souvent lancé ses flèches les plus acérées dans la chair de la communication de masse. De nombreux hommes politiques en ont pris pour leur grade. C'est une guérilla menée contre la propagande bien rodée du système capitaliste qui ne cesse d'imposer ses vues au mépris des valeurs chéries par tous les amants de la vie émancipée.

Ce combat a ses limites. Les thèmes traités, les sujets de mécontentement, sont dictés par l'ennemi. D'autres réalisateurs, non moins politisés, optent pour une posture autonome, souveraine. Ils s'intéressent moins à la représentation du monde de la politique qu'à une poétique de la représentation du monde. Ce sont les enfants d'Arthur Rimbaud quand il disait : « La poésie ne rythme plus l'action, elle est en avant ». Elle ne cherche pas à favoriser une prise de conscience, mais invite par contagion à nous libérer des chaînes du raisonnable pour ne nous en remettre qu'à notre désir toujours indomptable. Cette tenue à distance des forces répressives ou de domination n'est pas de l'indifférence. Bien au contraire. C'est une machine de guerre poétique, comparable aux gestes d'un boxeur comme Mohamed Ali qui ne se laisse pas approcher par l'adversaire, qui danse quand l'autre s'acharne à vouloir porter ses coups. Il s'agit juste

d'attendre le moment décisif pour frapper fort et précisément. Faire un crochet, c'est faire un détour, n'est-ce pas ? À moins qu'entre-temps, l'adversaire ait déserté.

Je vais à ce point de mon raisonnement donner un exemple qui ne manquera pas d'apporter la preuve irréfutable de la puissance de l'art quand il tient à distance une force destructrice. Le soir du 29 février 1960, un séisme détruisit la quasi-totalité de la ville d'Agadir (Maroc) et tua près de 15 000 personnes, soit près du tiers de la population. Un bâtiment résista, le cinéma Salem. Les spectateurs venus nombreux furent tous saufs. Que regardaient-ils ? Le film de science-fiction *Godzilla, King of the Monsters* du Japonais Ishiro Honda créé en 1954 et remonté en 1956. Dans ce film, est mise en scène avec force effets spéciaux la destruction, la nuit tombée, de la ville de Tokyo causée par le monstrueux Godzilla mi-gorille mi-baleine, comme l'indique son étymologie nippone. On imagine aisément la stupéfaction du public quand il découvrit, avec une concordance des temps qui dépasse l'entendement, que la fiction japonaise avait si tragiquement rejoint la réalité marocaine. Et c'est bien par ce retrait de la vie quotidienne à laquelle invite le cinéma, sans pour autant lâcher d'une semelle la réalité du moment, qu'une centaine de personnes a pu échapper à l'ensevelissement prématuré. Si la poésie est la plus lumineuse façon de ne pas mourir avant l'inévitable déclin de nos potentialités physiques, nous pouvons affirmer que le film *Godzilla* ne s'est pas contenté de *rythmer l'action*, mais bel et bien de se poster *en avant* comme le rêvait le poète.

Désormais, chaque fois que je regarde un film, je pense à la poésie monstrueuse de *Godzilla* et me demande de quelle tragédie il est en train de me sauver. Dit autrement : de quelle manière tel film éclaire, ne serait-ce qu'un instant, les ténèbres où je suis en train d'avancer. La salle obscure porte bien son nom. Mais comme il est plus méritoire de découvrir le mystère dans la lumière que dans l'ombre, il convient de considérer ce qui est projeté à l'écran avec la plus grande attention. Pas seulement avec les organes de la vue et de l'ouïe, mais avec tout son corps car c'est lui seul qui pense profondément.

Des images peuvent donc nous permettre d'échapper à la mort, si « mourir, comme le prétend Schopenhauer, c'est cesser d'être ce que nous n'aurions jamais dû devenir ». C'est quand, un matin, nous cessons de maquiller nos rides ou nos blessures et acceptons que notre visage devienne un paysage changeant au gré des saisons. Cette métamorphose est le cœur de la vidéo *Somewhere Eternity* (5'36 – 2011) de Pierre Carrelet, présentée en octobre dernier au festival *Over the Real* de Lucca, en Italie.

Sur fond noir, le visage végétalisé d'un homme crépite – sérénité –, un léger vent fait danser les feuilles sur son front. En bordure, une flamme. À la fin, une voix raconte la sidération de cet homme paysage quand il découvrit le désastre nucléaire de Fukushima. Un décor désolé digne d'une superproduction hollywoodienne. L'humanité n'est plus là. L'absence ouvre la voie à l'éternité. Il témoigne de sa pensée profonde comme seuls, peut-être, les instruments à cordes peuvent le faire, en premier lieu la voix.

Je cherche à lire le synopsis du film. Le réalisateur n'explique rien. Il complète son film d'un extrait du poème *La marche à l'amour* du Québécois Gaston Miron ; le voici, ne le lisez pas, écoutez voir : « …Que vais-je devenir dans ma force fracassée / Ma force noire du bout de mes montagnes / Pour te voir à jamais je déporte mon regard / Je me tiens aux écoutes des sirènes… »

La vérité se profile à travers les images comme des soupirs d'amoureux sur des lèvres sans voix.

Dans ce film, nous aurions pu entendre ceci : « Je ne sais pas comment cela est arrivé. À un moment, c'est arrivé. C'est tout. » Aucun film n'existe tout seul. Toujours des liens se tissent avec d'autres, ainsi naissent des constellations. Comme ici. Ces paroles ouvrent dans le noir la dernière vidéo de Pascale Pilloni *Puisque… poursuivre le tumulte de la matière* (9'04 – 2020), programmée cet automne au Festival d'Art Vidéo de Casablanca. La caméra avance dans un couloir d'hôtel. Là aussi l'humanité s'est absentée. On entend des chants d'oiseaux, pleins d'humanité. Un ascenseur nous élève jusqu'à une fenêtre opaque derrière laquelle un oiseau tente de prendre son envol. Et l'on entend la même voix qu'au début s'interroger : « Où est donc la vérité ? De face ou de profil ? » Le langage peut-il répondre ? Détermine-t-il ses propres limites à dire le monde ? Un battement de langue peut-il remuer l'univers avec la même intensité qu'un battement d'ailes ? La vérité se profile à travers les images comme des soupirs d'amoureux sur des lèvres sans voix.

↑ **Puisque… poursuivre le tumulte de la matière** de Pascale Pilloni (2020) → **PARTI PRIS suite enfin** de Guido Carnaval (2019-2020) → **Somewhere Eternity** de Pierre Carrelet (2011)

Ces deux films prennent le contre-pied de tous les discours politiques qui se donnent pour mission de gérer un monde paramétré selon des données prétendument objectives. Ce que les artistes résolument engagés dans l'expérience de la vie sensible tentent de faire, c'est témoigner de l'indéfini. C'est faire revenir le corps que nous avons perdu en route à trop vouloir le maîtriser, dans le langage des images. Ces films ne font que révéler l'écart entre le monde et ses représentations. Cet écart absolu, c'est le poème qui, par le détour d'une forme inattendue, inespérée, inimaginable, invente de nouvelles liaisons. Je ne vois pas d'autres raisons de faire un film.

Et si persiste le moindre doute, il faut voir la dernière vidéo du belge Guido Carnaval, *PARTI PRIS suite enfin* (34' - 2019/2020), programmée en novembre aux 33es Instants Vidéo à Marseille. C'est époustouflant de finesse et de délicatesse. Tant sur le plan sonore que des images. Tout commence par un long travelling avant sur une traînée de lumière dans un tunnel qui s'achève dans le noir. Cette lumière, une fois éteinte, ne peut pas témoigner de ce qu'elle fut. Elle ne laisse aucune trace.

La suite du film essaie d'y parvenir en extrayant de l'obscurité des lambeaux de mémoires (des dessins d'enfant, des extraits de vidéos anciennes réalisées en couple – Guido'Lu), des lueurs de souvenirs.

On a envie de relire le titre, *suite enfin*, on a bien lu, ce n'est pas *suite et fin*. Mais, on se méfie des jeux de mots. Quelque chose va se terminer après ce film. Va se consommer le divorce de la lumière et de l'ombre, peut-être. « Juste une fracture », dit le synopsis. Toute séparation est l'orée d'un nouveau possible. Attendre. La chute et le rebond. Les images donnent le vertige. Elles palpitent. Elles s'entraperçoivent. Elles sont organiques, épidermiques, souffle, poussière. On voudrait ne pas en perdre une miette. On ne retient que leurs balbutiements. Elles sont comme une odeur. Elles nous pénètrent. On ne les perçoit plus qu'avec notre chair. L'art vidéo, c'est du corps à corps dans un monde qui n'en veut plus de nos corps, de nos désirs, de nos rires (toute une séquence du film, vers la fin, est dédiée à des rires, ils sont lointains, mais après eux, enfin, apparaît la seule image blanche du film, pas longtemps). La fin : un point lumineux parcourt l'obscurité, astre dansant dans l'univers. Je ferme les yeux.

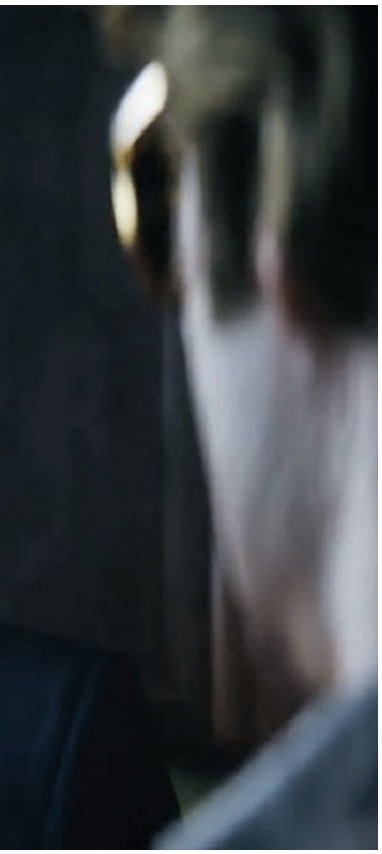
J'ai envie de retenir une phrase du film : « Se sentir aigu et creux à la fois ». J'ai envie de répondre : « Comme la mémoire. Elle est aiguë quand elle déchire notre chair. Elle est creuse quand elle accueille le présent ».

La poésie ouvre la voie déchirante, effroyable, inaccessible du sublime et du néant. Ses images sont les parenthèses de l'obscurité. C'est l'engagement poétique qui défie toutes les représentations du monde dans lequel nous croyons vivre. Une seule devise nous est alors nécessaire, celle d'Apollinaire : « Tout terriblement ».

Propaganda

PAR DAMIEN DETCHEBERRY





↓ **Call of Duty: Black Ops Cold War** (Treyarch, 2020)

Avec certains jeux vidéo, la frontière est parfois mince entre le placement de produit et la propagande politique.

Si Graham Chapman n'avait pas eu l'impolitesse de mourir prématurément, les Monty Python avaient dans les années 1980 l'idée géniale de développer un film sur la Troisième Guerre mondiale, dans un monde dominé à tel point par le marketing que les armées auraient été sponsorisées par des marques connues[1]. Une manière brillante et cynique de faire d'une pierre deux coups pour les créateurs de *The Life of Brian* (1979), puisque le film était envisagé comme une satire féroce du capitalisme moderne, tout en étant entièrement financé par la publicité.

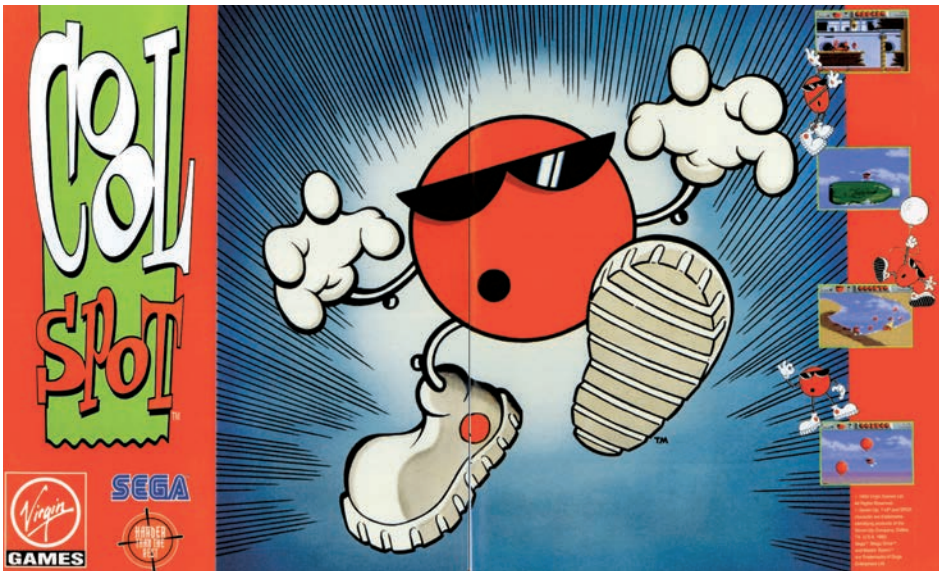
Si le concept d'une Troisième Guerre mondiale commanditée par la réclame vous semble tout droit sorti d'un scénario de science-fiction, vous avez peut-être manqué l'annonce faite en septembre dernier par la NASA : l'agence scientifique américaine s'est en effet engagée à embarquer dans la Station spatiale internationale des échantillons de la marque de produits de beauté Estée Lauder, pour que les astronautes puissent y filmer des spots publicitaires. Cette collaboration, monnayée 128 000 $, fait suite à de nouvelles directives de l'administration Trump qui préconise pour la survie de la NASA le développement de partenariats privés dans l'espace[2]. D'autres compagnies telles qu'Adidas bénéficieront ainsi du savoir-faire des astronautes qui, entre deux expérimentations destinées à faire avancer les connaissances de l'humanité, consacreront du temps à l'apprentissage du fonctionnement des caméras pour mieux cadrer des chaussures et des flacons de parfum. On peut supposer que ce seront les mêmes astronautes qui borderont le lit et feront le petit-déjeuner de Tom Cruise, qui a lui aussi signé un accord financier pour tourner le prochain Mission : Impossible dans l'espace. Un petit pas pour Tom, un bond de géant pour le marketing…

LE TEMPS DE CERVEAU DISPONIBLE

Le phénomène des placements de produits est bien entendu aussi ancien que le cinéma lui-même, et il existe également dans le domaine vidéoludique pratiquement depuis sa création. Le jeu vidéo a même pendant longtemps été considéré par les grandes enseignes comme un simple produit dérivé, confié aux mains de créatifs bien conscients que ces chères petites têtes blondes avaleraient n'importe quoi du moment qu'on peut l'insérer dans une console de jeux. C'est ainsi que Ronald McDonald a eu droit par exemple à sa cartouche Nintendo avec *McDonald Land* (1993) ou que, plus incongru encore, la pastille rouge des canettes de *7 Up* a eu son heure de gloire dans les années 1990 (*Cool Spo*t, 1993). Des jeux plutôt sympathiques au demeurant, mais dont le principal objectif restait d'imprégner de manière durable les jeunes cerveaux avec des produits commerciaux.

Mission accomplie… Aujourd'hui, au même titre qu'une franchise comme James Bond est devenue une gigantesque vitrine de luxe[3], la grande majorité des AAA – les blockbusters vidéoludiques – est dominée par la publicité. Les jeux de sports sont notamment une cible de choix pour les placements de produits, les marques utilisant





→ **Monty Python Live (Mostly): One Down, Five To Go** (2014) → **Cool Spot** (Virgin Interactive, 1993)

logiquement les panneaux autour des terrains et des stades virtuels comme ils le font dans la réalité. Cela n'empêche pas parfois quelques dérapages, comme cela a été le cas en septembre dernier lorsque les développeurs de la simulation de basket *NBA 2K21* ont décidé, à l'insu des joueurs, d'imposer pendant les temps de chargement des publicités impossibles à sauter[4]. Face à la grogne des internautes et les appels au boycott, les équipes marketing ont d'abord tenté de justifier leur geste en argumentant que l'insertion de tels spots publicitaires avait pour but de rendre l'expérience plus immersive, puisque le principe de la simulation sportive devenait ainsi plus proche encore de l'expérience télévisuelle. Il n'en fallait pas plus pour enflammer les réseaux sociaux, au point que les publicités ont fini par être purement et simplement retirées.

Une fois n'est pas coutume, voilà une réaction de colère plutôt saine venant de la communauté. D'une part, il est amusant de constater que le parallèle fait par les communicants entre l'utilisation du jeu vidéo et l'acte de regarder la télévision a été l'élément qui a mis le feu aux poudres. En d'autres termes, les joueurs ont très peu apprécié le fait d'être pris pour des spectateurs comme les autres. Mais cela montre aussi que de nombreux joueurs ne sont pas encore anesthésiés par les tactiques insidieuses des agences de communication destinées à transformer chaque parcelle de divertissement, voire de culture, en espace publicitaire. Certains se souviennent encore des propos révélateurs de l'ancien dirigeant du groupe médiatique français TF1, qui reconnaissait que le rôle principal du groupe était de fournir aux marques « du temps de cerveau disponible »[5].

« C'ÉTAIT PAS MA GUERRE »

Revenons un instant au projet malheureusement inachevé des Monty Python : derrière le sujet propice à la comédie se cache une réflexion plus profonde et toujours actuelle sur l'effet pervers de l'omniprésence de la publicité dans nos vies. Comme l'ont bien compris les partisans du « temps de cerveau disponible », l'accoutumance aux placements publicitaires prépare lentement les esprits à absorber petit à petit n'importe quel message, sous couvert de divertissement. Ce que les hispanophones ont d'ailleurs bien compris puisque, par un glissement sémantique intéressant, le mot « propaganda » désigne à la fois la publicité et le message politique.

J'ai déjà eu l'occasion l'année dernière d'évoquer la mauvaise foi des développeurs américains de la populaire série de jeux *Call of Duty*, qui revendiquent haut et fort l'absence de parti pris politique de leur simulateur de guerre mettant en scène les interventions de l'armée américaine à travers le monde. Chaque épisode est en revanche bien mis en avant comme une valeur sûre pour les partenaires publicitaires qui n'hésitent pas, pour certains, à prendre le concept des Monty Python au pied de la lettre en proposant littéralement aux joueurs de transformer leurs troupes d'élites en

hommes-sandwiches. Vous avez toujours rêvé d'habiller votre soldat d'un gilet pare-balles *Mountain Dew* ? C'est possible ![6] Dans leur nouvel opus, *Call of Duty: Black Ops Cold War* sorti cet automne, les développeurs ont cependant décidé de promouvoir un message différent : l'action du jeu se déroulant en pleine guerre froide, c'est un Ronald Reagan superbement modélisé en images de synthèse qui vous charge d'aller massacrer allègrement les ennemis du monde libre au nom de la lutte anticommuniste. Sans une once de recul ou de commentaire satirique, *Black Ops Cold War* nous propose donc un tour d'horizon du bloc soviétique – Ukraine, Vietnam, Allemagne de l'Est – dans la plus pure tradition des œuvres de propagande patriote, militariste et anticommuniste de l'ère reaganienne, telles que *Red Dawn* (1984), *Top Gun* (1986) ou *Rambo 2* (1985) et *3* (1988). Encore une fois, les créateurs du jeu ont appelé à ne pas s'insurger contre ce faux message politique, et se sont défendus d'en avoir fait autre chose qu'un clin d'œil marketing lié à l'époque[7]. Ronald Reagan ne serait donc qu'un placement de produit comme un autre…

Lorsque l'on sait que la série des *Call of Duty: Black Ops* a compté parmi ses conseillers techniques des personnalités aussi controversées que le lieutenant-colonel Oliver North, un ancien président de la National Rifle Association condamné dans un des plus grands scandales de la présidence Reagan – l'affaire Iran-Contra –, on ne peut que s'interroger sur le positionnement marketing douteux de ce nouvel épisode en pleine année électorale américaine. « La plus grande astuce du diable a été de convaincre le monde qu'il n'existait pas », disait Kevin Spacey dans *Usual Suspects*… Même en faisant les meilleurs efforts pour croire aux bonnes intentions apolitiques et purement vénales des développeurs de *Call of Duty: Black Ops Cold War*, on ne pourra s'empêcher de penser que le coup le plus rusé du capitalisme a été de nous faire croire qu'il ne faisait pas de politique.

1. *Always Look on the Bright Side of Life : A Sortabiography*, Eric Idle, éditions Crown Archetype
2. cnn.com/2020/09/17/tech/estee-lauder-iss-nasa-advertisement-scn/index.html
3. capital.fr/economie-politique/james-bond-le-roi-du-placement-de-produits-1076347
4. eurogamer.net/articles/2020-10-19-2k-under-fire-for-adding-unskippable-in-game-ads-to-the-full-price-nba-2k21-a-month-after-release
5. « Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. » Patrick Lelay dans *Les Dirigeants face au changement*, éditions du Huitième Jour.
6. lists.cheatcc.com/450?page=10
7. *Call of Duty : Black Ops Cold War campaign drips with intrigue as it dances around a political hornets nest* Gene Park, *The Washington Post*, 26 août 2020

Jacques Leduc
Trois pommes à côté du cinéma
de Robert Daudelin

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ **Les Herbes rouges, 2020, 172 pages**

Il fallait un passionné de cinéma et quelqu'un de la génération de Jacques Leduc pour circonscrire l'apport du réalisateur à la vie culturelle du Québec durant les belles années de l'affirmation nationale. En fidèle compagnon de route des luttes passées tant sur le plan artistique que politique, Robert Daudelin était la personne toute désignée pour revisiter l'œuvre d'un créateur polyvalent (Leduc a aussi été caméraman, photographe et critique) à l'aune des rêves d'émancipation de la Révolution, pas si tranquille, des années 1960.

Abordant un parcours riche en expérimentations à l'heure de l'essor des cinémas nationaux à travers le monde, l'auteur opte pour une structure simple, somme toute classique mais efficace, qui comblera l'attente des lecteurs. *Trois pommes à côté du cinéma*, qui reprend avec un clin d'œil le titre de l'un des films majeurs de Leduc (*Trois pommes à côté du sommeil*) se divise ainsi en deux parties. La première, « Une vie en cinéma », revient sur les étapes de la quête artistique et personnelle de Leduc, ce qui permet à Daudelin d'instaurer avec le cinéaste un dialogue amical autour de la création, tout en évoquant la réception critique et publique des films. Une occasion pour revenir sur les influences (Gilles Groulx, Godard et

la Nouvelle Vague), de faire valoir l'attachement à la culture populaire et à l'héritage du cinéma direct que l'on voulait alors renouveler, et surtout d'aborder les années fastes de la production française à l'ONF, période de grande liberté où les projets se faisaient sans sujet prédéterminés et souvent dans une saine improvisation. Leduc fait alors partie des cinéastes « qui savent dire non » et détourner les projets (*Cap d'espoir* est interdit en 1989) pour défricher de nouvelles voies d'écriture tout en nommant le pays et ses habitants.

Pour Leduc, le cinéma a toujours été le résultat d'un travail d'équipe et le lieu des grandes amitiés (le monteur Pierre Bernier, Tahani Rached qui fera de lui son caméraman attitré). Le livre s'attache à mettre en lumière ce travail collectif « hors des conventions et des structures traditionnelles », qui débouchera sur plusieurs œuvres fortes (*On est loin du soleil*, *Tendresse ordinaire*, *Chronique de la vie quotidienne*) à la croisée du documentaire et de la fiction. Daudelin montre que le cinéma de Leduc allie le politique et l'intime, qu'il parle du territoire et de son imaginaire, affirmant ainsi une dimension anthropologique, et qu'il tient aujourd'hui lieu d'archives car il dresse le bilan sans complaisance d'une génération militante sensible aux drames sociaux et humains (*Le dernier glacier*), mais souvent impuissante et bientôt précipitée dans une déroute morose (*Charade chinoise*, *Trois pommes à côté du sommeil*).

Dans une seconde partie, intitulée « Filmographie commentée », l'auteur procède chronologiquement à une analyse de chacun des films, faisant ressortir à quel point, pour Leduc, le cinéma a toujours été un art du temps que les dernières œuvres plus intimistes (*La vie fantôme*, *L'âge de braise*) cultivent en creux. Du fait de la structure choisie, le livre n'échappe pas ici à quelques répétitions, mais la connaissance fine qu'il a du travail de Leduc permet à Daudelin d'excaver les grandes préoccupations d'une œuvre constamment en phase avec sa société et son époque.

En annexes, deux textes précieux écrits par Leduc en 1975 et 1984 synthétisent le rapport passionné du cinéaste à son art. L'homme ne manque pas de dénoncer alors la nouvelle économie du cinéma où l'influence de la télévision contribue à l'appauvrissement des films et à une prudence excessive dans l'affirmation des points de vue. Leduc pressent dans ce repli la mort à venir d'une société. Il rappelle le côté « hermaphrodite » du cinéma qui célèbre les noces fécondes du documentaire et de la fiction. Mais partant du constat que tout a déjà été filmé, le réalisateur revendique surtout avec force l'approche poétique d'un cinéma propice au déploiement d'un regard « cubiste », prenant en charge les différentes facettes du réel, et ce dans un mode d'exploration où prime l'esprit de découverte. À lire ces lignes inspirées qui n'ont rien perdu de leur pertinence, on touche là à ce qui est peut-être le maillon manquant de l'ouvrage, à savoir une actualisation de cette pensée à l'heure où le cinéma québécois a retrouvé une richesse de diversité malgré les carcans qui emprisonnent toujours la création. Que pense aujourd'hui Leduc des nouveaux auteurs qui tentent de nommer notre époque ? Tout à la célébration d'une période unique de notre cinématographie à laquelle a largement contribué l'œuvre du cinéaste, *Trois pommes à côté du cinéma* élude cette ouverture sur le monde d'aujourd'hui. Solidaire d'un temps révolu, l'ouvrage n'en demeure pas moins riche et porté par l'esprit libre et intempestif d'un artiste qui a toujours vu dans l'acte de filmer « un acte de pensée créatrice ».

Fernando Solanas

Du pouvoir des images… jusqu'au cœur du pouvoir

PAR ANDRÉ PÂQUET



↑ De gauche à droite : Angela Correa, André Pâquet et Fernando Solanas

Comme beaucoup de Québécois, je suis *venu au cinéma* (comme on dit venir au monde) dans les années 1960. Comme plusieurs, je retiens notamment de cette époque les projections et les débats passionnés qui ont entouré les visionnements de *L'heure des brasiers* de Fernando Solanas et Octavio Getino. Mais surtout, et rétrospectivement, je retiens ce que ce film annonçait alors dans le cours de l'histoire contemporaine du cinéma mondial, à savoir : l'émergence de nouveaux cinémas nationaux en prise sur leurs réalités respectives.

Grâce au manifeste *Vers un troisième cinéma*, la théorie cinématographique, qui avait dans les années de l'après-guerre été dominée par les Nouvelles Vagues européennes, se déplaçait vers le Nouveau Monde. Avec les théories mises de l'avant au Brésil par Glauber Rocha et celles issues de la révolution cubaine à l'instigation de Julio Garcia Espinosa, un cinéma qui cherche à éveiller les consciences, en dénonçant le néocolonialisme et en prônant la libération populaire, va ainsi naître et inspirer toute une génération de réalisateurs dans le reste du monde, contribuant par la même occasion à une réflexion sur l'essor des cinématographies nationales.

DES ANNÉES D'EFFERVESCENCE

Porté par cette effervescence qui se dessine également chez nous, j'entreprends dès la fin de 1969 de faire un travail de recherche afin de recenser et mieux comprendre les actions de ce mouvement, tout en essayant de dégager les nouvelles perspectives qui s'ouvrent pour nos cinématographies. C'est ce contexte général qui, 4 ans plus tard, va me mener à organiser en 1974 les Rencontres internationales pour un nouveau cinéma[1]. Avec cette idée en tête, j'avais alors eu l'occasion de rencontrer brièvement Fernando Solanas à Pesaro en 1971, où il était venu présenter à nouveau son film, et participer à un débat qui fut alors fort animé et qui, selon lui, avait un peu trop porté sur le mouvement péroniste auquel les Européens avaient tenté de l'identifier, négligeant au passage la démarche formelle implicite qui sous-tendait cette troisième voie cinématographique. Invité par Lino Micciche, directeur du festival de Pesaro, j'avais aussi découvert *Les fils de Fierro*, un autre film de Solanas entrepris dès 1972 en Argentine et dans lequel l'aspect esthétique de sa démarche était mieux illustré. « Pino » terminait alors le montage à la boîte de production de Renzo Rossellini.

Dès lors, une amitié s'est nouée entre nous, et nos futurs échanges contribueront à la consolider, surtout dans la foulée des Rencontres de Montréal en 1974. Le Québec aura alors permis à Pino de mettre au clair quelques éléments du débat déclenché en Europe autour de *L'heure des brasiers* et du manifeste. Ces Rencontres se seront déroulées, selon moi, dans un climat qui aura contribué à la mise en place d'une tribune privilégiée entre le tiers-monde, l'Europe et notre autre Amérique. Car, nous avions alors réussi à rassembler pour la première fois les tenants d'une mouvance cinématographique unique dans l'histoire du cinéma.

En 1976, le coup d'État militaire dirigé par le général Videla va faire peser sur Pino des menaces de mort. Il va alors partir pour Paris où il restera jusqu'au retour de la démocratie à la fin de 1983. Cette période coïncidera avec celle où j'ai occupé le poste de responsable du secteur cinéma à la Délégation du Québec. Ces quelques années à Paris où Solanas fréquentait le Centre culturel m'ont permis de rencontrer grâce à lui plusieurs cinéastes latino-américains de passage. À cette époque, Pino est aussi maintes fois passé par Montréal. À l'occasion des différents festivals comme celui de la Critique en 1977 et 1978 où il était venu présenter *Les fils de Fierro*, il s'est alors lié d'amitié avec Gilles Groulx, Jean Chabot et surtout Arthur Lamothe dont il admirait *Le Mépris n'aura qu'un temps* et les premiers films de la série *Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec*. S'ensuivra la présentation quasi annuelle de ses films au Festival des Films du Monde à partir de 1990 et ce, jusqu'aux RIDM en 2008.

CINÉMA ET POLITIQUE : UN DOUBLE ENGAGEMENT

La trajectoire de Fernando Ezequiel Solanas, à partir de *L'heure des brasiers* réalisé dans les années 1960 en pleine dictature, m'apparaît aujourd'hui exemplaire par ce qu'elle nous révèle de l'histoire récente de l'Argentine dont le parcours est jalonné de luttes sociales et d'échecs politiques, de même que marqué par la déconstruction systématique du pays entreprise par le FMI depuis le début des années 2000. Placées tant sous le signe du militantisme que de la contre-information, et ce jusqu'au « plongeon » du cinéaste au cœur de la joute politique de son pays, les voies/voix de Pino Solanas sont uniques dans l'histoire récente du cinéma latino-américain, tout comme dans celle du cinéma international. Celles-ci témoignent d'une pratique plus lyrique et d'une forme de poésie proche du « réalisme magique » de Garcia Marquez, pratique à laquelle le réalisateur ajoute au fil des années un certain regard baroque, voire nostalgique, et parfois carrément ésotérique.

Comme il le dira à maintes reprises dans des entrevues ou autres interventions, le cinéaste n'a « jamais séparé la politique du cinéma ». Sa démarche, parfois sinueuse, privilégie un cinéma, « où s'allient le fantastique et le réel dans la complexité riche d'un univers poétique reflétant la vie et les conflits d'un continent ». Gardant le cap sur de telles préoccupations, son travail a toujours cherché à approfondir les causes d'un cauchemar national. Chez Solanas, les différentes voix ou styles empruntés sont autant de détours pour appréhender la réalité politique par le biais d'une démarche qui, sous ses formes diverses, démasque de façon méthodique et/ou poétique, les stratégies du grand capital et des tenants de la mondialisation visant à assujettir les pays émergents partout sur la planète.

Après un exil prolongé à Paris dès 1976 et à la faveur de ce qui semble alors être un vague retour à la « démocratie », Pino rentre en Argentine au début des années 1980.







↑ **L'heure des brasiers** (1968) → **Le Sud** (1988) → **Mémoire d'un saccage** (2003)

Chacun des films qui suivront ce retour marquera une étape dans la lutte contre les nouveaux visages du pouvoir, complice d'une mainmise du grand capital et de la finance transnationale sur le pays. C'est le cas par exemple des œuvres réalisées entre 1985 et 1998 : 4 grands films qui lui vaudront une nouvelle reconnaissance internationale dans les plus grands festivals de la planète et l'amèneront à faire le saut en politique. *Tango, l'exil de Gardel* parle de ces années d'éloignement et d'une tentative de retour aux sources. *Le Sud* traite de la volonté de renouer avec une identité écorchée par ce même exil. Quant au *Voyage*, il se veut une critique à la fois plus directe, mais non moins fine, qui revient sur les réalités concrètes de la terre natale, alors que *Le Nuage* confirme le constat d'échec d'un supposé retour à la démocratie, démocratie gangrenée par la mondialisation.

Ces batailles tant sur les plans créatif que politique, Solanas va les mener de front au cours des dernières années. Puis, dans la foulée de l'attentat dont il sera victime en 1992 (celui-ci sera attribué aux hommes de main de Carlos Menem), il va se démarquer du réalisme magique propre à la plupart de ses films pour aborder une forme de réalisme pratique, celui de l'arène politique. D'abord en tant que député national de 1993 à 1997.

Mais ce sera la crise majeure de 2001, et la grande déception occasionnée par les politiques de la « famille » Kirchner portée à la présidence tour à tour entre 2003 et 2015, qui vont de nouveau le pousser vers la politique, et l'amener à se présenter à la présidentielle en 2007, alors que les Kirchner ont été reportés au pouvoir. Il se fera élire finalement comme député en 2009. Parallèlement à cette nouvelle plongée dans l'arène politique, il poursuit entre 2003 et 2018, et ce avec encore plus d'acuité et de mordant, la réalisation de toute une série de films documentaires dans lesquels il démonte les mécanismes qui ont conduit les gouvernements successifs (celui de Menem entre 1989 et 1999, voire ceux des Kirchner par la suite) à saccager le pays. À la faveur de ces derniers films très étoffés (notamment *Mémoire d'un saccage*, 2003, *Le grain et l'ivraie*, 2008), sont exposés et dénoncés, à travers une écriture toujours renouvelée, le chômage, la pauvreté, le démantèlement et la privatisation des infrastructures, ainsi que la spoliation des territoires autochtones par les grandes compagnies minières et les méfaits de la monoculture. Au cinéma comme dans l'arène politique, il a toujours été nécessaire et prioritaire pour Pino de bâtir une œuvre contre l'oubli. C'est en cela que sa trajectoire me semble des plus remarquables.

1. collections.cinematheque.qc.ca/dossiers/rencontres-internationales-pour-un-nouveau-cinema/preambule/


PROPAGANDE distribution
Service de distribution en magasin: plus de 500 points de ventes
Service de distribution numérique
CD | IMPACT
CD-DVD-USB
Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD
Création de menu et authoring
514.593.7555
ADISQ
Canada
Québec
PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM
CDIMPACT.COM


DONNEZ DE
L'ÉNERGIE
À VOS
MÉDIAS!
Vision IM
AUTHORING
DVD + BLU-RAY
CONVERSIONS
PAL - NTSC
SD - HD
ENCODAGE
MULTIFORMAT
WWW.VISION-IM.COM
514 927-5528

Heimat is a Space in Time

DVD

de Thomas Heise

PAR BRUNO DEQUEN





Près de 4 heures de film pour retracer la vie d'une famille allemande des années 1910 à nos jours en cinq chapitres. Une esthétique sobre et méthodique qui n'utilise que la voix off du cinéaste et de longs plans cadrant des documents d'archives ou observant des paysages et des lieux publics contemporains. La lecture monotone de lettres brillamment écrites par des intellectuels de l'Allemagne de l'Est. D'entrée de jeu, le film de Thomas Heise s'impose comme une œuvre majeure et exigeante qu'il s'agit de prendre au sérieux, tout en mettant au défi quiconque de réussir à la circonscrire.

Ainsi, il n'est pas surprenant que bon nombre de textes se soient limités à mettre en valeur certains passages précis. Comment ne pas mentionner cet inoubliable et interminable plan sur un document listant un par un des déportés juifs qui s'accompagne du récit vu de l'intérieur de la famille de la mère du cinéaste, laquelle finira exterminée ? Outre son impact immédiat, un tel passage est d'autant plus mémorable que le lien entre l'image et le son est évident. Or, il n'est pas nécessairement représentatif d'une grande partie de la démarche du film, qui vise plutôt à repenser constamment cette dynamique afin de nous encourager à reconsidérer notre rapport à l'Histoire et à la société.

Disons-le simplement : il y aurait eu de multiples façons de mettre en scène les correspondances qui forment la base narrative de ce film. D'une part, leur lecture aurait pu être faite par des acteurs et actrices *interprétant* les protagonistes. Chaque passage aurait pu être illustré par des images familiales privées (ce qui est parfois, mais rarement le cas ici) ou, faute de matériel, par des archives du domaine public. Or, non seulement Heise se charge-t-il de l'intégralité de la narration, mais il alterne sa matière entre archives et images contemporaines selon une logique qui est tout sauf illustrative. Pensons notamment à l'introduction d'Edith, la grand-mère du cinéaste, dont la tentative d'autobiographie précoce donnée en lecture est accompagnée d'un plan de vitre brouillée par la pluie d'un tramway. Dans *Heimat*, l'image vient moins expliciter le son que tenter un déploiement du sens qui s'accordera à la sensibilité de celui et celle qui regarde. À mesure qu'Edith décrit avec une certaine amertume sa vie de jeune fille juive à Vienne, le tramway nous rappelle un temps révolu, la pluie teinte le récit d'une

mélancolie palpable, les images du présent nous invitent à imaginer peut-être celles et ceux qui, encore de nos jours, parcourent ces rues avec une inquiétude chevillée au corps. Autant de pistes possibles que nous avons la liberté d'emprunter. Et surtout, autant de portes ouvertes qui empêchent le film de n'être qu'un document historique.

Dès le mystérieux prologue, Heise annonce d'ailleurs ses intentions. Sur une pancarte perdue au fond des bois, l'inscription suivante : « Selon la légende se trouvait ici la maison de grand-mère ». Cette image est immédiatement suivie de quatre plans sur des figurines en carton représentant le conte du petit Chaperon rouge. Une vieille photographie d'un enfant tenant un drapeau allemand démesuré clôt cette étrange entrée en matière. Trop rarement évoquée, cette surprenante introduction ne serait-elle pas l'amorce d'une grille de lecture pour ce qui va suivre ? Chose certaine, ces plans invitent à relier le travail de recherche historique effectué par le cinéaste à la forme du conte. Car tout récit, aussi documenté soit-il, ne peut que « fictionnaliser » en partie le réel, ne serait-ce que par l'agencement ordonné des éléments disparates qui le composent. De ce point de vue, Heise nous convie d'entrée de jeu à parcourir son récit de l'Allemagne. Une interprétation que pourrait confirmer cette image de l'enfant aux prises avec un drapeau – un pays, une Histoire – trop grand pour lui. N'est-ce pas ainsi qu'il faut lire l'affiche même du film montrant un dessin d'enfant ?

Or, si effectivement, le film s'intitulait *L'Allemagne selon Thomas*, quelle en serait la vision d'ensemble ? Dans un premier temps, il s'agirait du récit d'une famille aux prises avec les bouleversements de l'histoire allemande du XX^{e} siècle, de l'horreur meurtrière de la Première Guerre mondiale à la difficile réunification des années 1990, en passant par l'époque trouble de la Stasi et des désillusions du communisme. À cela s'ajoutent de grandes correspondances amoureuses sur plusieurs générations, dont le romantisme à l'ancienne est souvent juxtaposé, non sans ironie, à des images d'un présent trop pressé pour accueillir de telles missives ou tout simplement détaché de tels codes. Comment ainsi ne pas se rappeler qu'une des lettres les plus intenses du premier amant de la mère du cinéaste est narrée sur fond de graffiti représentant un pénis aux dents de requin ! Derrière une sobriété rigoureuse, Heise n'est pas dénué d'un humour pince-sans-rire, comme le rappelle son utilisation à deux reprises d'un *lied* joyeux invitant à accepter toute chose sans excès d'inquiétude.

Enfin, comme nous le rappelle le dernier chapitre, il s'agit avant tout du film d'un fils sur ses parents, deux intellectuels aux prises avec leur époque. Et par là même d'une réflexion sur ce qu'est un rapport engagé au monde, que l'on soit universitaire ou artiste. Pour Rosie, la mère du cinéaste, la pensée passe par une certaine forme de mise à distance, illustrée par le nombre d'auteurs qu'elle cite. Ainsi, dans une missive mémorable, elle tente d'exprimer ses sentiments envers le suicide d'une connaissance à travers des références à Borges, Strindberg, Aragon et Philoctète. Un perpétuel pas de côté qu'Heise résume parfaitement lorsque, la contemplant au terme de sa vie, il finit par déclarer : « Elle observe ce qui lui arrive. » Mais pour Wolfgang, le père du cinéaste, tout discours théorique ne pouvait qu'être secondaire face à un principe inébranlable : « demeurer décent ». Tout conte a une morale.

Les Cahiers de lecture

de L'Action nationale







Pour suivre la pensée québécoise en essais
actionnationale.quebec/cahiers-de-lecture



XPQ

TRAVERSÉE DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL QUÉBÉCOIS

Sous la direction de
Ralph Elawani et Guillaume Lafleur
Mis en images par Marie-Douce St-Jacques

Anithe de Carvalho
Doriane Biot
Marco de Blois
Fabrice Montal
Monika Kin-Gagnon
Nour Ouayda
Marcel Jean
Eric Fillion
André Habib
Charles-André Coderre
Alice Michaud-Lapointe

cinéma thèque qc

ÉDITIONS SOMME TOUTE

« Un régiment indocile [...] dont le grand récit du cinéma québécois a trop longtemps fait l'économie. »



LES PRIX DU QUÉBEC

culture • science

QUÉBEC MET EN LUMIÈRE CELLES ET CEUX QUI VOIENT GRAND POUR NOTRE SOCIÉTÉ

SOUMETTEZ LA CANDIDATURE D'UNE PERSONNE AU PARCOURS EXCEPTIONNEL AU PRIX ALBERT-TESSIER

... • ...

DATE LIMITE : 16 MARS 2021

La personne doit avoir contribué de manière remarquable au domaine du cinéma.

Pour obtenir plus de renseignements ou pour soumettre une candidature, rendez-vous au :

www.prixduquebec.gouv.qc.ca

#PrixduQuébec

Votre gouvernement

Québec