



La Revue du Ciné-club universitaire, 2015, n° 3

Antibourgeois

Sommaire

Histoire(s) du cinéma antibourgeois I: les origines	3
Le charme discret de la satire buñuellienne	11
Histoire(s) du cinéma antibourgeois II: l'apogée	15
Peut-on faire du cinéma antibourgeois?	27
Histoire(s) du cinéma antibourgeois III: le déclin	31
<i>Eyes Wide Shut:</i> le masque de la bourgeoisie moderne	37
Programmation	41

Illustration

Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968

Remerciements

Antoine de Baecque, Marcos Mariño

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Pietro Guarato, Rayan Chelbani, Lionel Dewarrat, Joan Gestí,
Nathalie Gregoletto, Emilien Gür, Diana Barbosa Pereira, Lou Perret

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue
édition: Véronique Wild **graphisme:** Julien Jaspersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez vous?

Abonnez-vous!
en 1 minute sur culture.unige.ch/revue



Éditorial

La grande bouffe,
Marco Ferreri, 1973.

par **Pietro Guarato**

«Je suis jeune et riche et cultivé, et je suis malheureux, névrosé et seul. [...] J'ai eu une éducation bourgeoise et j'ai été sage toute ma vie. Ma famille est passablement dégénérée, c'est pourquoi j'ai sans doute une lourde hérédité et je suis abîmé par mon milieu.» Ces mots emblématiques, qui constituent l'incipit du récit autobiographique *Mars* de Fritz Zorn, publié dans les années 1970, témoignent crûment de la haine et du malaise profond ressentis par plusieurs artistes à l'égard de la société bourgeoise. Une société qui, dans le monde occidental, constitue inévitablement, depuis au moins deux siècles, un terreau privilégié pour ces mêmes artistes. Abordée au fil de son évolution historique par la littérature et le cinéma, la thématique antibourgeoise (au niveau existentiel, philosophique, social ou politique) a donné naissance, avec le septième art, à certaines de ses plus grandes réalisations. Des films tels que *L'ange exterminateur*, *Théorème* et *La grande bouffe* sont des chefs-d'œuvre absolus qui ont dénoncé les aspects les plus négatifs

de la bourgeoisie: la puissance corruptrice de l'argent, la fausseté des rapports humains, l'hypocrisie des conventions et des apparences. Il fut une période où une partie remarquable du cinéma d'auteur se reconnaissait comme antibourgeoise. Et la sincérité de la dénonciation sans compromis face au système capitaliste était un paramètre déterminant pour l'évaluation d'un film de la part des secteurs les plus engagés de la critique cinématographique. En réalité, si on regarde cet aspect plus en détail, il n'existe qu'un nombre limité de films qui sont parvenus à porter une analyse véritablement profonde sur ce milieu, dépassant les stéréotypes et l'anecdotique. Et à une époque comme aujourd'hui qui n'a jamais été aussi dominée par la bourgeoisie et où une véritable critique à son égard semble ne plus avoir sa place dans la production cinématographique (même indépendante), c'est vers eux qu'il faut se tourner, afin de profiter d'un regard incisif et démystifiant sur notre monde qui permette de mieux le comprendre.



El ángel exterminador,
Luis Buñuel, 1962.

Histoire(s) du cinéma antibourgeois I: les origines

Issu, au niveau productif, de la société bourgeoise, le cinéma ne se caractérise pas, dans ses premières années de vie, par sa fureur iconoclaste. Néanmoins, peu à peu, une critique antibourgeoise parvient à prendre forme.

par **Pietro Guarato**

Qu'est-ce que la bourgeoisie? À cette question, différentes réponses pourraient être données selon l'époque historique ou le pays considérés. On voit apparaître cette classe sociale au 12^e ou au 13^e siècle dans certains pays d'Europe occidentale comme l'Italie ou la France. Le terme «bourgeois», qui apparaît pour la première fois au 11^e siècle (*burgeis*) pour nommer les résidents des villes médiévales dispensés de la juridiction féodale, est utilisé peu à peu dans un sens plus économique, pour se référer à ceux qui n'appartiennent ni au clergé ni à la noblesse, qui n'effectuent pas un travail manuel et qui possèdent leurs propres moyens de subsistance. C'est seulement avec la révolution industrielle, cependant, qu'on assiste à une forte accélération du processus d'accroissement du pouvoir (économique d'abord, politique ensuite aussi) de la bourgeoisie, qui sera identifiée, dans la théorie marxiste, comme la classe sociale détenant le contrôle des moyens de production au sein de la société capitaliste. Et même si, d'un point de vue historique, il serait erroné de faire coïncider bourgeoisie et capitalisme, c'est après Marx que cette connexion devient de plus en plus

stricte aux yeux des milieux académiques, et plus généralement du grand public.

Le vingtième siècle, le «siècle du cinéma», représente à bien des égards une étape capitale dans le parcours historique de la bourgeoisie. Si au tout début de 1900 la bourgeoisie est devenue «la» classe dominante dans tous les pays occidentaux, où elle a depuis longtemps imposé ses valeurs sociales, économiques et culturelles, représentées en particulier par le courant de pensée du positivisme, la situation change radicalement en seulement quelques décennies: sur le plan politique, avec l'apparition du bolchevisme qui se propose comme une force résolument destructrice des valeurs et des idéaux bourgeois; sur le plan culturel, avec la crise de l'idée de progrès sans fin dans l'histoire de l'humanité et avec la naissance de théories scientifiques et philosophiques et de courants littéraires qui s'appuient sur le concept d'insurmontabilité de la limite. Dans sa capacité surprenante à s'adapter à l'esprit des temps et d'absorber une grande partie des forces opposées en les remodelant et en les neutralisant, la bourgeoisie fait montre d'une grande flexibilité et de modernité qui font sa force: de l'affrontement avec le communisme (la Guerre froide),

le capitalisme sort victorieux vers la fin du siècle, événement qui va sanctionner (pour utiliser les mots d'un grand intellectuel italien du vingtième siècle) la progressive «transformation de tous les hommes en petit bourgeois» et la création d'une grande société conformiste de consommation dans laquelle «tous ressentent l'obligation de consommer pour se sentir heureux».

Avant le cinéma: la littérature antibourgeoise

Avant de parler de la façon critique avec laquelle le cinéma s'est historiquement exprimé à l'égard de cette classe sociale, il est intéressant d'accomplir une analyse similaire pour ce qui concerne la littérature. En premier lieu, il faut remarquer l'influence qu'eut le marxisme dans son évolution. En effet, c'est exactement à partir de la diffusion des œuvres du philosophe de Trèves dans la deuxième moitié du 19^e siècle que commencent peu à peu à émerger, dans la pensée littéraire moderne, une évaluation explicitement négative de la conception de l'*homo novus* bourgeois et des effets les plus nocifs d'un monde construit sur les valeurs et les idéaux de la bourgeoisie, tandis que précédemment l'analyse des mesquineries de la nature humaine dans la littérature se faisait rarement une condamnation plus générale de cette même société qui avait produit les héros et les anti-héros romanesques; de cette manière, la critique sociale (quand elle existait) était presque toujours ramenée à la responsabilité individuelle, à la bonté ou à la méchanceté des individus particuliers ou aux problèmes d'une situation

historico-politique contingente. Par exemple, dans une œuvre de critique sociale très célèbre telle que *Les misérables* (1862) de Victor Hugo, le parcours semé d'embûches et de rédemption du protagoniste Jean Valjean, la cruauté endémique de Javert ou de Thénardier, les faits historiques spécifiques tels que la bataille de Waterloo ou les barricades de Paris en 1832, revêtent beaucoup plus d'importance que les facteurs intrinsèques, à la fois sociaux et économiques, qui, tout en étant présents, sont rarement analysés en tant que facteurs clés du destin des personnages. Même au sein d'une littérature profondément influencée par le réalisme, ce genre d'œuvres ne s'éloigne pas de la vision du monde des tragiques de l'époque classique, avec leur bagage de topoï et expédients narratifs tels que le *deus ex machina* et un univers de personnages sculptés dans l'éternité, dont l'universalité permet souvent d'éviter une comparaison plus directe et serrée avec les éléments distinctifs de l'époque historique de référence. Des discours semblables peuvent être énoncés à l'égard d'autres grands écrivains réalistes du 19^e siècle, tels que Dickens, Balzac ou Dostoïevski.



Dans *City Lights* (1931) de Charles S. Chaplin, un vagabond aux marges de la société n'arrive à entrer en rapport avec un millionnaire que lorsque ce dernier est ivre.

Le matérialisme historique défendu par Marx se révèle d'une importance fondamentale dans ce changement de paradigme: au sein des œuvres romanesques également commence à émerger le besoin de donner une prédominance absolue au facteur économique (l'infrastructure de laquelle découlent, selon Marx, toutes les superstructures-paravent de la société bourgeoise) dans l'analyse de la société; une méthode scientifique, influencée par le positivisme, commence ainsi à s'appliquer à la création littéraire, et cela même pour des auteurs qui ne sont pas forcément marxistes, notamment en France avec (parmi d'autres) Émile Zola et Guy de Maupassant. Ces écrivains sont probablement parmi les premiers auxquels on pourrait appliquer l'appellation d'«antibourgeois»: pour la première fois, des romans tels que *Pot-Bouille* (1882) ou *Mont Oriol* (1887) ne se limitent pas à représenter négativement des personnages de bourgeois. Ils soulignent que leur négativité est véritablement due à leur condition de bourgeois et exposent les mécanismes de fonctionnement de toute une classe sociale qui, en se fondant sur le profit individuel, ne peut pas garantir le bonheur à ses membres. Même les protagonistes de nombreuses œuvres du grand romancier et dramaturge suédois August Strindberg sont les prisonniers malheureux d'une société rigide et inhumaine. Mais le plus radical de tous est probablement le dramaturge allemand Frank Wedekind, dont le drame *Éveil du printemps* (*Frühlings Erwachen*), écrit en 1891, ne put être représenté jusqu'en 1906 en raison de la critique féroce portée contre la stupidité de la culture dominante de l'époque.

L'esprit antibourgeois, de la littérature au cinéma: le cas de Luis Buñuel

Née en 1895 par les frères Lumière, cette merveille de la technique qu'est le cinéma, devenue, au début du nouveau siècle, l'apanage des foires itinérantes, finit rapidement par se stabiliser; les salles se multiplient et une véritable industrie commence à se profiler. Il est intéressant de remarquer que le cinéma est né dans et pour la société bourgeoise: il reçoit les moyens nécessaires pour sa subsistance de la part de la bourgeoisie et trouve son public naturel principalement parmi la population bourgeoise des communautés urbaines occidentales, qui seule, mais en nombre, peut lui garantir le succès nécessaire au remboursement des frais de production, souvent très élevés¹. Dans un tel contexte, ce n'est que tardivement qu'apparaît une critique sociale analogue à celle de certaines franges radicales de la littérature de la première partie du 20^e siècle. Alors que Bertolt Brecht écrit des œuvres farouchement critiques à l'égard de la société capitaliste telles que *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) ou *Maître Puntilla et son valet Matti* (1948), ou que les Français Paul Nizan et Jean-Paul Sartre analysent impitoyablement et pour la première fois l'aliénation de la vie moderne dans les chefs-d'œuvre *Aden Arabie* (1931) et *La nausée* (1938), les premiers grands auteurs cinématographiques d'âme sociale se limitent à réaliser des œuvres dont l'idéologie anti-système est, au fond, encore celle du siècle précédent: ainsi, par exemple, *Les lumières de la ville* (*City Lights*, 1931) de Charles Chaplin, dans lequel Charlot est un vagabond aux marges de la société qui n'arrive à entrer en rapport avec un millionnaire que lorsque ce dernier est ivre, constitue une relecture des vieux modèles littéraires dickensiens.

Le film de Chaplin connaît un énorme succès partout dans le monde, presque au même moment de la sortie d'un des premiers films explicitement antibourgeois et désacralisant (ainsi qu'un des plus grands de l'histoire du cinéma), *L'âge d'or* (1930) de Luis Buñuel que l'on considérera à tel point scandaleux qu'en France il restera censuré jusqu'en 1950. Ce n'est pourtant en rien pour Buñuel la dernière occasion de faire sensation puisqu'il deviendra le «réalisateur antibourgeois» par excellence, capable de démystifier, souvent avec une ironie amusée et en utilisant un style inspiré par le surréalisme, la classe bourgeoise avec les contradictions, la mesquinerie et la vacuité qui la caractérisent. Peu importe qu'elle s'ancre au Mexique (comme dans *L'ange exterminateur – El ángel exterminador*, 1962) ou en France (comme dans le très célèbre *Charme discret de la bourgeoisie*, 1972): rarement comme dans les films de Buñuel la critique antibourgeoise a été à ce point universelle et métaphysique. En eux, le surréalisme se fait un outil extraordinairement efficace pour décrire

Une scène de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, où un groupe de bourgeois ne parvient pas à accomplir un acte en apparence extrêmement banal: sortir d'une grande salle.



un monde où, derrière une apparence de normalité, se cache une folie méthodique proche de celle qui régnait dans le carrollien *Alice au pays des merveilles*: tant dans *L'ange exterminateur* que dans *Belle de jour* (1967), dans *Le charme discret de la bourgeoisie* que dans *Le fantôme de la liberté* (1974), pour ne citer que quelques-uns parmi ses chefs-d'œuvre, des personnages affligés par des tares pathologiques graves et par des troubles psychosexuels (obsessions et fétichisme sont parmi les thématiques les plus récurrentes abordées) rôdent autour du curieux monde de la bourgeoisie, pervers et décadent, sans trouver une solution à leurs névroses. Souvent la structure des films de Buñuel est circulaire: elle semble se répéter indéfiniment ou recommencer chaque fois du début, à la manière d'un cauchemar qui n'aurait pas de fin. Ainsi, dans *L'ange exterminateur* et dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, un groupe de bourgeois n'arrive pas à accomplir un acte en apparence extrêmement banal: sortir d'une grande salle, dans le premier; prendre un repas ensemble, dans le second. Au travers de la frustration de ces actes manqués, est satirisée l'arrogance inhérente à la prétention du bourgeois de contrôler non seulement sa vie mais le train dont va la société quand bien même, en réalité, cette maîtrise n'est qu'une illusion, comme le symbolise le dernier plan du *Charme*: les protagonistes du film qui ont effacé ontologiquement l'idée même de signification de leur existence errent le long d'une route déserte, sans but et, notamment, sans poser ni se poser de questions. La vie d'un membre de la bourgeoisie, selon Buñuel, se réduit à une pénible série de situations répétitives dictées uniquement par les conventions sociales. L'impuissance, même sexuelle, se charge de sinistres présages de mort – la mort qui représente le

cauchemar ultime du bourgeois, incapable d'accepter l'idée que prenne fin sa seule raison de vivre: l'accumulation de biens matériels. Toute la vérité contenue dans l'acte de la mort (acte «de montage final, indispensable à donner un sens à la vie», pour utiliser les mots de Pasolini) est insoutenable à ses yeux: et peut-être le vrai signifié de l'acte manqué, de la frustration du repas indéfiniment reporté à plus tard du *Charme discret de la bourgeoisie*, réside dans un rejet inconscient de ce qui n'est qu'un rite symbolique de transformation de la



matière vivante en matière morte, de cette peur de l'organique, du vivant, et de ses lois de passage dans la mort et du retour dans le vivant. C'est-à-dire, enfin, dans le rejet de l'acceptation de la changeabilité de sa propre condition sociale, de son propre statut et de ses propres privilèges. Dans *L'ange exterminateur* aussi, l'acte manqué est un rite de passage, au sens littéral, même: sortir d'une maison (sortir à découvert) est en effet un acte de dénudation symbolique et l'impossibilité psychologique de l'accomplir représente parfaitement l'incapacité de la bourgeoisie à affronter ses peurs les plus cachées, telles que la peur de se découvrir, de ne pas pouvoir faire face, de ne pas pouvoir «maintenir son propre rôle» dans le rituel idiot des conventions sociales, de découvrir, enfin, l'énorme différence entre réalité et apparence. Et, comme il est montré parfaitement dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, l'outil le plus redoutable de destruction des certitudes bourgeoises est donné par le rêve, qui est impossible

à contrôler, et qui constitue un lieu où émergent les pulsions et instincts les plus incontrôlables, irréductibles aux règles de la société. En définitive, l'intrigue complexe du *Charme* n'est rien d'autre qu'une galerie de glaces fantasmagorique, un jeu de poupées russes avec des rêves contenus dans d'autres rêves et des scènes de vie quotidienne qui se révèlent finalement être des représentations théâtrales, tout ceci au travers d'une surprenante girandole d'inventions de mise en scène et de narration qui parviennent, avec un humour sardonique, à mettre la bourgeoisie face à elle-même, puisqu'il ne faut pas l'oublier, le public du *Charme* ne peut qu'être premièrement bourgeois...

De cette analyse sommaire, on comprend aisément que les théories psychoanalytiques de Freud (probablement le plus grand outil d'enquête cognitive du 20^e siècle) ont certainement été pour Buñuel une grande source d'inspiration (bien que certaines de ses déclarations provocatrices le nient). Les théories marxistes

Dans le dernier plan du *Charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Luis Buñuel, les protagonistes errent le long d'une route déserte, sans but et sans poser ni se poser de questions.

n'ont par contre pas eu autant de poids: en effet, face à la remise en question de la conviction de la supériorité endémique d'une classe sociale particulière, il y a, comme nous l'avons vu, non une autre classe sociale opposée, mais le monde des rêves avec ses vérités et ses dévoilements. Ou mieux, l'autre classe, celle des «victimes», si elle est bien là, est condamnée, ni plus ni moins que ses oppresseurs, à voir éternellement ses désirs de revanche frustrés: on pense, pour exemple, au *Charme discret de la bourgeoisie*, lorsque la femme révolutionnaire ne parvient pas à assassiner l'ambassadeur... Il est clair que Buñuel ne nourrit aucun espoir en une hypothétique révolution prolétarienne, ou en une quelconque action matérielle de rédemption sociale, et que ses convictions politiques sont plus anarchistes que marxistes, dans la lignée, en ce domaine, du surréalisme.

À côté de Buñuel: autres précurseurs, ou le classicisme du cinéma antibourgeois

À côté du grand maître espagnol et à l'intérieur même du système fortement industrialisé qu'est le cinéma où la notion d'auteur a du mal à se mettre en place au début, les premiers signes d'un vrai cinéma antibourgeois sont trop sporadiques pour constituer des courants en tant que tels aux yeux d'un historien. Un certain nombre de grands réalisateurs de la période comprise entre les années 1930 et 1950 s'essayèrent toutefois à des paraboles, à la saveur très moraliste, prenant pour cible l'hypocrisie étouffante qui gouverne tous les niveaux des institutions des sociétés occidentales de l'époque. Cette poignée d'œuvres se caractérise, en général, par une approche stylistique mêlant un naturalisme de façade à un goût pour le bizarre et pour la décadence. Ainsi, *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Jean Renoir,

nous conte l'histoire d'un vagabond qui s'introduit dans la famille tranquille et respectable d'un libraire parisien pour y insinuer le goût pervers pour la liberté. Le «cinéma-vérité» de certaines séquences de ce film se dissout dans une tonalité plus générale de comique grotesque, et laisse place à une réflexion sur l'anticonformisme et l'anarchisme, qui constituent sa véritable ossature idéologique. Dans *Le corbeau* (1943), film très controversé tourné dans la France occupée, Henri-Georges Clouzot décrit avec des tonalités très aigres le climat de méfiance, empli de suspicion et d'actes de délation, d'une petite ville de la province française, suite à la diffusion d'une série de lettres anonymes portant atteinte à la réputation de notables locaux. Cette œuvre fait explicitement référence au cinéma noir et expressionniste et, à un niveau cette fois-ci littéraire, à Maupassant. Dans la décennie suivante, la description d'un autre nid de vipères bourgeois, cette fois dans l'Espagne franquiste, révèle un des plus intéressants réalisateurs ibériques, Juan Antonio Bardem: dans *Mort d'un cycliste* (*Muerte de un ciclista*, 1955), une enquête est menée sur les événements qui ont suivi la mort d'un cycliste tué accidentellement par un couple adultérin de la haute société madrilène, transmettant par là même une image des plus désolantes de l'hypocrisie de ce milieu.

Ces films, ainsi que quelques autres, appartiennent à ce que l'on pourrait nommer le *classicisme* du cinéma antibourgeois. Et, à la manière du cinéma classique des années 1930 à 1950 dépassé en quelques années par l'émergence de différentes cinématographies indépendantes regroupées sous le nom de «Nouvelles Vagues», le cinéma antibourgeois classique cédera bientôt la place à un cinéma plus moderne et stylistiquement plus agressif.

¹ Dans un souci de concision et de simplicité, on ne discutera pas le cas (pourtant intéressant) du cinéma révolutionnaire russe des années 1920.



Muerte de un ciclista,
Juan Antonio Bardem, 1955.



Le charme discret de la satire buñuellienne

Père d'un surréalisme cinématographique¹, Luis Buñuel aura su imposer un style original qui influencera durablement le cinéma mondial. Son œuvre, aussi fournie que variée, fut l'objet de nombreux panégyriques, critiques, controverses et analyses. D'Un chien andalou à L'ange exterminateur en passant par Viridiana, le célèbre metteur en scène déconstruit de façon chirurgicale nombre d'institutions sociales. Dans Le charme discret de la bourgeoisie, il s'amuse à placer ses protagonistes issus d'une classe aisée dans des situations aussi burlesques les unes que les autres. Nonobstant le titre de l'œuvre, la satire concernera également l'institution militaire et le clergé.

par **Rayan Chelbani**

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de spécifier ce que l'on pourrait appeler le «cadre théorique» et les outils utilisés pour développer la réflexion. Pour ce faire, il est intéressant de se remémorer les déclarations de Buñuel dans un entretien organisé par la revue *Positif* en 1974: «Dans mes films, il n'y a surtout ni symbolisme, ni non plus de psychanalyse. Je déteste la psychanalyse.»² Ainsi, pour respecter ces propos, ne seront sollicités ni la psychanalyse en tant qu'approche intellectuelle – même si la naissance du surréalisme en tant que mouvement (comme «manifestation de l'inconscient» pourrait-on dire) doit énormément à cette discipline – ni une quelconque interprétation symbolique. Il s'agira au contraire de porter notre analyse sur plusieurs techniques stylistiques afin de mettre en lumière la grande originalité du *Charme discret de la bourgeoisie* (1972).

D'abord, on s'attardera sur les multiples procédés humoristiques utilisés tout au long du film. Il va sans dire que *Le charme discret de la bourgeoisie* est un film drôle³ dénonçant une bourgeoisie refermée sur elle-même et aux préoccupations futiles et anecdotiques. En témoignent les sujets de conversations entre les trois couples (les personnages principaux du film) qui font montre d'un manque de fond saillant, à l'instar de monsieur Thévenot (interprété par Paul Frankeur) qui s'appesantit sur la meilleure manière de préparer et de savourer un martini dry ou de monsieur Sénéchal (Jean-Pierre Cassel) qui explique comment il sied de découper un gigot d'agneau. Luis Buñuel, sur le ton de l'humour satirique, n'hésite aucunement à parodier cette vie bourgeoise sclérosée et conservatrice, gardienne de valeurs morales hypocrites. Les personnages du film semblent en effet vivre leur existence comme s'ils interprétaient une pièce de théâtre burlesque, à la limite quelquefois de l'absurdité.

Héritage surréaliste par excellence, les défunts s'invitent parmi les vivants, effaçant ainsi la dichotomie entre au-delà et monde profane.



À ce propos, une des scènes les plus fameuses est celle durant laquelle les protagonistes, qui pensent dîner chez un colonel d'artillerie, réalisent soudainement se trouver sur une scène de théâtre, devant un public mécontent. La mise en scène met en lumière, encore une fois, le comique et le ridicule de ce milieu, emblématisé parfaitement par le personnage de Rafaele Costa, l'ambassadeur de Miranda (Fernando Rey) qui représente à lui seul toute l'hypocrisie que le réalisateur dénonce. Il s'agit tant d'un homme mauvais (il organise l'enlèvement d'une jeune fille qui se refuse à lui, tout en essayant de la séduire), d'un couard (il n'hésite pas à se cacher ou fuir lorsqu'une situation semble dangereuse) que d'un homme corrompu (en dépit des nombreux problèmes sociaux existant dans le pays qu'il représente diplomatiquement, il savoure sa vie de bourgeois en refusant de considérer les soucis politiques que d'autres ne manqueront toutefois pas de lui rappeler). Par conséquent, on pourrait affirmer que l'ambassadeur, plus que tout autre protagoniste, est le «symbole» (en utilisant ce terme avec des pincettes) par excellence de l'hypocrisie bourgeoise.

De son regard froid et chirurgical, le réalisateur se fait sociologue du microcosme bourgeois, le temps d'un film. Au sein de la bourgeoisie (en tant que classe sociale) qui possède des codes, un art de vivre et des règles de bienséance qui lui sont propres, certains protagonistes s'évertuent à prescrire les bonnes manières et la meilleure façon de se comporter en société. Comme prisonnier d'une sorte de

bulle sociétale, ils restent en marge de la réalité, des misères et des contingences du monde (à l'instar de l'ambassadeur qui ne paraît pas concerné par l'instabilité politique de son pays). Il serait, de même, possible d'y voir une référence à la lutte des classes. En effet les étudiants (qu'on pourrait percevoir comme des «terroristes» révolutionnaires) sont dénigrés par l'ambassadeur qui les considère comme des «mouches» à écraser.

Autre caractéristique de ce film, l'intrusion d'éléments surnaturels dans le monde réel. Il y a, d'abord, le récit du lieutenant de cavalerie sur son enfance sordide, mais aussi sur la mort violente de son père biologique et sur l'apparition du fantôme de sa mère le chargeant d'empoisonner son père adoptif, le père biologique étant décédé de mort violente. Premier surgissement du monde des morts dans celui des vivants, les deux spectres feront face à la victime du complot. Cette suppression de frontière nette entre les deux univers relève directement d'un héritage surréaliste dont Buñuel s'est fait le porte-parole au sein du septième art. Autre récit où la frontière entre

le monde des vivants et celui des morts est annihilée, celui d'un sergent qui partage le rêve qu'il vient de faire: il aurait croisé au sein d'une ville fantôme (on comprend par la suite qu'il s'agit d'une allégorie de l'au-delà) un ami ainsi qu'une femme, tous deux morts il y a de cela des années, et avec qui il aurait renoué. Dernière anecdote enfin, racontée cette fois-ci par un policier: une histoire de revenant qui met en lumière, une nouvelle fois, l'héritage surréaliste de l'œuvre buñuelienne en faisant surgir un élément inattendu, voire absurde, au sein d'un contexte apparemment réaliste: le spectre d'un brigadier qui fait face à des bourgeois. Le film dans son entier peut d'ailleurs être perçu comme un enchevêtrement de rêves, qui rend davantage floue la séparation entre réalité et rêve.

Même si dans ce film le réalisateur semble moins virulent avec le clergé que dans *Viridiana* (1961) ou *L'âge d'or* (1930), l'Église, elle aussi, tient une place importante au sein du long-métrage: par la seule présence, tout d'abord, de l'évêque Monseigneur Dufour (interprété par Julien Bertheau), proche de la classe bourgeoise, et que le metteur en scène place dans des situations pour le moins inhabituelles; par l'anticléricalisme de Buñuel, ensuite, qui se lit en filigrane de tout le film, une scène révélatrice étant celle où, vers le dénouement du film, Monseigneur Dufour est sollicité par une paysanne qui lui demande de s'occuper de l'absolution d'un moribond gisant dans un lit rustique, au sein d'une ferme. En entendant la paysanne lui confesser qu'elle hait Jésus-Christ, l'évêque se rend au pied du lit du mourant, et, son office terminé, saisit un fusil dans le but d'abattre l'homme qui s'est révélé être l'assassin de ses parents. Cette critique virulente

d'un clergé potentiellement violent est une caractéristique typique de l'œuvre du réalisateur.



Le charme discret de la bourgeoisie, en plus d'être un véritable pamphlet à l'encontre de cette classe sociale et des institutions conservatrices (police, armée, Église, etc.), est une œuvre caractéristique d'une période d'indignation et de révolte, directement tributaire des idéaux de Mai 68 – ou du moins que l'on pourrait considérer comme telle étant donné la réserve propre au cinéaste en ce qui concerne les interprétations libres appliquées à son œuvre⁴. Film antibourgeois par excellence qui a su conserver un héritage surréaliste, il révèle finalement ce qui habite en premier lieu les protagonistes, et qui est une ambition simple et superficielle: celle de pouvoir déjeuner ou dîner entre gens de bonne condition.

Hypocrisie bourgeoise oblige, le couple dissimule ses ébats ayant eu lieu dans le jardin quelques minutes auparavant. Même Monseigneur Dufour (Julien Bertheau) semble se satisfaire de cette illusion.

1 *Histoire du cinéma*, éd. National Geographic, coll. «Les Essentiels de National Geographic» 2015.

2 «Entretien avec Luis Buñuel», (propos recueillis le 17 août 1974), *Positif*, «Les grands entretiens: décennies 70 & 80» (hors série).

3 Jürgen MÜLLER, *Cent classiques du 7^{ème} art*, vol. 2, éd. Taschen, 2008.

4 «Entretien avec Luis Buñuel», *art. cit.*



Prima della rivoluzione,
Bernardo Bertolucci, 1964.

Histoire(s) du cinéma antibourgeois II: l'apogée

Dans les années 1960 et 1970, période au souffle créatif extraordinaire, le cinéma attaque de plus en plus la société bourgeoise et l'ordre établi.

par **Pietro Guarato**

Les différentes cinématographies indépendantes issues de divers pays européens entre les années 1950 et 1960 sont placées assez naturellement sous le signe de la contestation. Celle des jeunes contre les vieux, d'abord, avec la Nouvelle Vague française, le Free Cinema anglais, le Nouveau Cinéma italien et les autres mouvements analogues qui ont été avant tout des mouvements faits par des jeunes, traitant de problématiques de la jeunesse moderne, et se faisant violemment critiques à l'égard des structures établies de la société. Et même si les premiers films réalisés par ces mouvements sont pour la plupart apolitiques, à partir de la deuxième moitié des années 1960 (avec l'aggravation de la guerre au Vietnam), on assiste à une imposante prise de position anti-système dans tout le monde occidental, ce qui a pour effet une politisation accrue de la production cinématographique. Parmi les plus intéressants réalisateurs de cette phase, nombreux viennent d'Italie: Bernardo Bertolucci, par exemple, qui, dans *Prima della rivoluzione* (1964) et *Partner* (1968), décrit les portraits angoissés d'hommes qui se heurtent à la frustration innée de leur condition de bourgeois, dont ils voudraient se libérer sans pourtant y parvenir. Il y a aussi Marco Bellocchio, dont le premier

long-métrage, *Les poings dans les poches* (*I pugni in tasca*, 1965), constitue une sorte de manifeste pour la nouvelle génération et ouvre la voie à une série d'œuvres qui attaquent la famille traditionnelle, avec un goût marqué pour la morbidité (dans un sens érotique aussi) et pour la décadence; dans cette lignée, on retrouve par exemple les premiers films de Salvatore Samperi (*Grazie zia*, 1968; *Cuore di mamma*, 1969) et d'Andrea Frezza (*Il gatto selvaggio*, 1969).

Les événements explosifs de la contestation estudiantine et ouvrière de 1968 agissent comme détonateur pour une situation politique, sociale et culturelle en évolution rapide. Le mouvement de contestation commence autour de la deuxième moitié des années 1960 dans quelques campus américains (le plus important est celui de Berkeley) et s'ancre autour de l'opposition à l'intervention militaire des États-Unis au Vietnam. Cette contestation à caractère pacifiste se répand rapidement en Europe, où elle s'élargit à une remise en question plus généralisée du système économique et social tel qu'il a pris forme durant la période de rapide croissance économique et de forte industrialisation qui suivit la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1960, la société se fonde, pour la première fois de l'Histoire, sur la

Les événements de Mai 68 ont un effet extraordinaire au niveau cinématographique avec une intensification du processus d'idéologisation et de politisation de la production filmique.

consommation de masse avec une augmentation marquée de l'influence de la publicité. Elle se base du même coup sur des modèles de comportement éphémères et sur des styles de vie petit-bourgeois, qui amènent à un conformisme de masse toujours plus prononcé. Accusée de substituer à l'exploitation économique traditionnelle une forme plus sournoise de domination, exercée notamment par la publicité et les mass-médias, une telle idéologie est contestée; pour cette raison on assiste à une reprise des idéologies révolutionnaires de souche marxiste et au grand succès remporté par la pensée de l'École de Franc-

fort. Le moment culminant de ce mouvement d'opposition en Europe est sans doute constitué par les révoltes parisiennes de Mai 68: initiées par les masses d'étudiants en réponse aux Plan Fouchet de rationalisation des structures scolastiques (pour les rendre plus fonctionnelles aux exigences de l'industrie), elles

assument bientôt les contours d'une vaste révolte spontanée. Adressées contre la société traditionnelle, contre le capitalisme, contre l'impérialisme et, en première instance, contre le pouvoir gaulliste dominant le pays à cette époque, ces révoltes paralysent Paris et la France pendant des semaines. Même si le souffle de la révolte est interrompu par les résultats des élections de l'Assemblée nationale de juin 1968, qui attribuent au parti gaulliste la majorité absolue des sièges, les événements de Mai ont un effet extraordinaire au niveau culturel, en rendant visibles

les mouvements des jeunes et en contribuant d'une manière fondamentale à l'accélération du processus de changement de la société. Au niveau cinématographique, ceci se traduit par une intensification du processus d'idéologisation et de politisation de la production filmique, ainsi que par une augmentation sensible des films produits et distribués hors des circuits commerciaux traditionnels. Ceci est particulièrement évident si on analyse le parcours accompli par certains des cinéastes les plus représentatifs de ces années.

Les grands irréductibles:

Godard, Pasolini, Fassbinder

Tous les grands pays qui ont fait l'histoire du cinéma ont eu leur propre *enfant terrible*, un réalisateur qui a su défier les conventions de son époque tant au niveau formel qu'en termes de contenu, en proposant une poétique de rupture et d'attaque frontale à la bourgeoisie, parfois scandaleuse, toujours percutante: Godard en France, Pasolini en Italie, Fassbinder en Allemagne, Oshima au Japon, Ken Russell en Grande-Bretagne. Pas étonnant qu'au moins trois de ces cinéastes aient joué un rôle d'importance absolue à l'apogée du cinéma antibourgeois, autour de la fin des années 1960.

Même si, à l'époque de ses débuts dans la réalisation de longs-métrages, Jean-Luc Godard est marqué du sceau de l'anarchisme de droite, à partir de la moitié de la décennie il s'intéresse de plus en plus aux effets délétères, sur les êtres humains, de la société de consommation, aliénante et moderne. Le thème de l'aliénation causée par l'industrialisation n'est pas nouveau dans le cinéma d'auteur: il suffit de penser

à la très célèbre «tétralogie de l'incommunicabilité» que Michelangelo Antonioni réalise entre 1960 et 1964 (*L'avventura*, 1960; *La notte*, 1961; *L'eclisse*, 1962; *Il deserto rosso*, 1964). Au cœur des films de Godard s'élevait bientôt la préoccupation pour la technocratie croissante dans le monde moderne, désormais insensible aux nécessités des personnes qui y vivent, étant donné que (tel qu'énoncé dans un des longs-métrages godardiens les plus connus de cette période, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966) les grands monopoles peuvent



«organiser et orienter l'économie sans tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure» de ces mêmes personnes. Ce qui résulte en particulier de l'œuvre de Godard est la radicalisation critique de ce discours social (notamment en un sens politique) accompagnée par une radicalisation formelle encore plus explosive. Entre 1967 (année de sortie de *La Chinoise*) et 1972 (année de sortie de *Tout va bien*), suite à la découverte de l'actualité d'un cinéma «matérialiste» au service de la révolution marxiste-léniniste, Godard se renie lui-même en tant qu'«auteur», en étiquetant son œuvre précédente de «réactionnaire» et de «bourgeoise». Il ne s'agit pourtant pas d'une rupture complète avec sa production artistique préalable, mais plutôt du point d'arrivée d'une complexe et douloureuse réflexion autour de la possibilité, pour le cinéma, de jouer un rôle authentiquement politique, à fonction antibourgeoise. Des films tels

que *Masculin féminin* (1966) ou *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sont déjà le symptôme d'un changement de perspective dans l'approche godardienne à l'égard du monde environnant: les malheureux héros romantiques et les jeunes filles cyniques ou angéliques qui peuplaient les œuvres des débuts n'incarnent plus seulement des alter ego solitaires ou les fantômes affectifs du metteur en scène; ils se font également les représentants typiques de la société moderne qu'il s'agit d'observer avec un regard de plus en plus entomologique dans le cadre d'«une analyse concrète d'une situation concrète», comme disait Lénine. Pour Godard, désormais, l'objet de l'enquête ne porte plus sur des personnes particulières, mais sur un pays entier, la France.

Un film particulièrement important qui s'inscrit parfaitement dans cette réflexion est sans doute *La Chinoise*, que Godard tourne en mars 1967; il le

Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard, 1966.



Jean-Pierre Léaud et Anne Wiazemsky dans une scène de *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard.

dédiée à un des phénomènes les plus représentatifs de l'époque: l'adhésion croissante de beaucoup de jeunes gauchistes à la doctrine du président du parti communiste chinois, Mao Zedong, en opposition à la traditionnelle ligne communiste philosoviétique (le *Petit livre rouge*, qui contient la pensée de Mao, est également un best-seller: au début de 1967, il est le deuxième livre le plus vendu en France). Avec un budget très mince, comme d'habitude, Godard situe la presque totalité de son film dans un appartement parisien, en gagnant le pari d'en faire un laboratoire pour une analyse scientifique, *in vitro*, des grands changements géopolitiques et sociaux survenant dans le monde. *La Chinoise* finit par se faire à la fois l'hymne romantique à une jeunesse concernée par le

destin du monde et une vision critique et satirique du velléitarisme de cet engagement, plus discours que réellement concrétisé (le film est notamment constitué d'un flot torrentiel de paroles, que ce soit des discours politiques ou des citations du *Petit livre rouge*). Au niveau formel, c'est peut-être le film qui comporte le plus de «godardismes», ces solutions et stratagèmes stylistiques devenus célèbres, comme les «ciak» conservés au début de certains plans, les scènes de «cinéma dans le cinéma» (où l'on voit le chef opérateur en train de tourner), ou le recours programmatique aux effets de distanciation, avec des acteurs qui s'adressent à un interlocuteur extérieur au film. Tous ces «effets» s'insèrent dans la si caractéristique ligne d'attaque frontale de Godard à l'encontre des règles narratives du cinéma traditionnel. Car ce réalisateur, dans l'esprit du «nouveau cinéma» des années 1960, vise à faire d'un film une œuvre de poésie, plutôt qu'une simple imitation du réel, et cela sans mettre en marche le processus d'identification chez le spectateur par la fonction cathartique. «Poème politique» esthétisant, *La Chinoise* s'éloigne de la fidélité «journalistique» dans sa façon de traiter les problèmes (une revue de Guy Gauthier publiée sur *La saison cinématographique* en septembre 1968 stigmatise l'in vraisemblance des maoïstes représentés dans le film) au nom d'une approche créative très personnelle qui transforme

Cinquante ans après la révolution d'Octobre, le cinéma américain règne sur le cinéma mondial. Il n'y a pas grand chose à ajouter à cet état de fait. Sauf qu'à notre échelon modeste, nous devons nous aussi créer deux ou trois Vietnams au sein de l'immense empire Hollywood - Cinacitta - Mosfilms - Pinewood. Etc. et, tant économiquement qu'esthétiquement, c'est à dire en luttant sur deux fronts, créer des cinémas nationaux, livres, frères, camarades et amis.

Jean-Luc Godard

Fac-similé d'un texte écrit par Jean-Luc Godard à l'occasion de la sortie de *La Chinoise* au Festival d'Avignon en juillet 1967.

un reportage feint en une analyse lyrique de la situation française de 1967. Pour Godard, le maoïsme est visiblement un moyen comme un autre d'exprimer sa haine à l'égard de la société moderne et de souhaiter sa destruction – quoiqu'il n'ait pas beaucoup confiance dans le fanatisme velléitaire de cette jeunesse. Cependant, alors même que le philosophe Francis Jeanson, à un certain moment, formule une critique extrêmement rationnelle et argumentée à l'égard de l'action terroriste conçue par les membres de la cellule maoïste, un carton surgit: «Cette situation doit changer».

Mais cette personnalité auctoriale, si forte dans le film «chinois», allait être mise en crise. Après *Week-end*, tourné en automne 1967 – une parabole amère et sarcastique, presque *pulp*, sur le voyage cauchemardesque en automobile d'un couple de bourgeois «modernes» et passablement dégénérés (sans doute l'un des films antibourgeois les plus féroces des années 1960) –, les grandes contestations suivant le licenciement d'Henri Langlois de la direction de la Cinéma-thèque française en février 1968 et les événements de Mai 68 ne font que précipiter une situation déjà fortement précaire pour Godard, qui était désespérément à la recherche de nouvelles manières de faire du cinéma. La confession autobiographique que constitue le court-métrage *Caméra-œil*, volet du film collectif *Loin du Vietnam* (1967), le montre très bien: Godard reconnaît que son cinéma s'adresse principalement à une élite de gens cultivés et non aux masses ouvrières, qui ne vont pas voir ses films («Nous ne nous connaissons pas avec l'ouvrier de la Rhodiaceta. Moi je suis dans une prison culturelle, lui dans une prison économique»). Pour lutter contre cette culpabilité,

il propose de «créer un Vietnam en soi-même», en se remettant en question. «Laisser le Vietnam nous envahir et me rendre compte de la place qu'il occupe dans notre vie de tous les jours», dit-il en rappelant que chacun doit mener sa propre lutte politique, qui pour lui est une lutte contre «l'impérialisme économique et esthétique du cinéma américain qui mende en ruine le cinéma mondial».

Cette réflexion est centrale pour comprendre le douloureux parcours artistique de Godard entre 1968 et 1972. Sa volonté est alors de faire un nouveau type de cinéma, c'est-à-dire un cinéma authentiquement révolutionnaire, loin des idéaux romantiques bourgeois que cache la «politique des auteurs»; une politique des auteurs qu'il a par ailleurs contribué à relancer avec ses films et en tant que critique des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950. Il est donc indispensable, selon lui, d'enrayer la figure de l'auteur et de rompre radicalement avec les mécanismes productifs et les codes de la représentation du cinéma bourgeois (même cultivé) pour mettre l'accent sur une réalisation collective de l'objet filmique: comme bel exemple, la création, en 1969, d'un collectif cinématographique baptisé «Groupe Dziga Vertov» (en hommage au grand cinéaste russe) et dont les membres sont Godard lui-même, Jean-Pierre Gorin (un militant marxiste-léniniste connu à l'époque de *La Chinoise* qui devient bientôt un irremplaçable «conseiller artistique» pour Godard) et d'autres, qui jouent un rôle beaucoup moins important (dont

l'épouse de l'époque de Godard, l'actrice Anne Wiazemsky, ainsi que l'opérateur Armand Marco). Le but de l'opération est de «ne pas faire des films politiques» (comme ceux de Costa-Gavras ou d'Elio Petri), mais plutôt de «faire politiquement des films». La tentative la plus extrême de cette collectivisation du processus de création artistique se produit à l'occasion du tournage mouvementé du film *Vent d'est* (1969) en Italie, un projet de «western politique de gauche» pensé en collaboration avec Daniel Cohn-Bendit (un des leaders de Mai 68): les matins étaient consacrés à l'assemblée générale, où tous les membres de la troupe participaient à l'élaboration du scénario et du plan de travail, tandis que les après-midi étaient dévolus au tournage, dans une ambiance de happening où les scènes étaient improvisées en fonction du scénario élaboré le matin et où chaque membre de la troupe pouvait amener des éléments, des objets, des costumes...¹ Le résultat final est une succession de séquences liées par un fil conducteur très fin, des séquences souvent incompréhensibles, inaudibles et programmatiquement peu commodes à la vision

Le décor de *Tout va bien* (1972) de Godard est construit en transparence, comme une maison de poupée, et il est directement inspiré du celui de *The Ladies Man* de Jerry Lewis.



(en radicale opposition au caractère artificieusement engageant du cinéma commercial), destinées à dérouter le producteur-patron grâce à la livraison d'un produit délibérément imparfait, dépourvu de sens, en somme invendable. L'objectif principal de Godard et de Gorin est de conduire à l'extrême distanciation brechtienne (ou *Verfremdungseffekt*), en privant le spectateur d'une identification superficielle avec les personnages et l'intrigue du film, et en le conduisant à sonder dans chaque image (et avec une violence lancinante) la matérialité du fait filmique, dépourvu de tout oripeau. Il faut reconnaître à *Vent d'est* et aux autres films du Groupe Dziga Vertov l'incroyable courage de l'opération presque dadaïste qui leur est intrinsèque, et qui n'est pas seulement le fait d'un processus d'autodestruction, mais aussi d'invention d'un nouveau langage qui, malgré son opacité, révèle à plusieurs moments une capacité hors du commun de capter les problématiques les plus cruciales de l'époque et de les actualiser dans une forme filmique très personnelle. Paradoxalement, l'opération Dziga Vertov, pensée par ses auteurs comme cinéma collectiviste qui rompt avec le cinéma d'auteur bourgeois pour aboutir à un cinéma authentiquement prolétaire et révolutionnaire dans son langage (qui doit permettre aux ouvriers de s'exprimer avec un langage finalement différent de celui des leurs oppresseurs bourgeois), se fera finalement, et malgré tout, un des exemples les plus élitistes de manifestation d'auteur dans le cinéma, complètement libre des contraintes productives et commerciales: une étape supplémentaire du parcours artistique godardien. Ironiquement, dans la période 1968-1972 les films de Godard restent invisibles pour la classe ouvrière, étant donné qu'ils

ne bénéficient pratiquement d'aucune distribution commerciale et sont contrecarrés, pour ne pas dire explicitement refusés, par ceux mêmes qui les ont produits.

Le retour de Godard à un cinéma «commercial», c'est-à-dire régulièrement distribué dans les salles, a lieu en 1972 avec *Tout va bien*, l'histoire de la crise d'un couple d'intellectuels engagés joués par Yves Montand et Jane Fonda, dans le contexte d'une grève dans une usine de charcuterie. Sa réalisation constitue l'acte final du Groupe Dziga Vertov et le signal définitif de sa dissolution, le film étant signé par les seuls Godard et Gorin. Si l'intention du producteur du film est de «produire un film grand public sur un sujet qui ne l'est sans doute pas»², le point de vue de Godard n'est naturellement pas le même: «Prendre l'offensive aujourd'hui, c'est faire *Love Story*³, mais autrement. C'est dire: vous allez voir un film avec vos vedettes préférées. Elles s'aiment et se disputent comme dans tous les films. Mais ce qui les sépare ou les réunit, nous le nommons: c'est la lutte des classes.» Ainsi, l'acceptation des codes de production et de représentation «bourgeois» n'est qu'apparente et il n'est pas difficile de retrouver dans *Tout va bien* des thèmes, des personnages et des stratagèmes typiques du cinéma godardien, avec une tendance accentuée à situer les éléments de la machine cinéma (argent et acteurs, intrigue et spectacle) à l'intérieur de leurs coordonnées économiques, politiques et sociales, en

L'objectif principal de Godard et de Gorin est de conduire à l'extrême distanciation brechtienne, en privant le spectateur d'une identification superficielle avec les personnages et l'intrigue du film.



Silvana Mangano dans *Teorema*
(1968) de Pier Paolo Pasolini.

parfaite continuité avec l'œuvre des quatre années précédentes. Le succès public limité du film et la rupture avec Gorin conduisent bientôt à la fin d'une des expérimentations du cinéma antibourgeois les plus complexes de tous les temps.

Le cas de Pier Paolo Pasolini est différent et absolument unique en son genre. Pasolini, un des plus grands artistes et intellectuels italiens du 20^e siècle, développe au fil des années une réflexion très personnelle sur la «mutation anthropologique» voulue et subie par le peuple italien dans sa course effrénée pour le bien-être qui, au cours d'une vingtaine d'années, d'un pays essentiellement agricole, a fait de l'Italie un pays fortement industrialisé. La nouvelle société de consommation pousse impitoyablement au conformisme, dont le résultat principal est d'imposer la société bourgeoise comme seul modèle possible de société et, *de facto*, engloutit la

tradition paysanne et ouvrière, en instillant dans ces secteurs sociaux le désir de devenir bourgeois, ou tout au moins petit-bourgeois: le libéralisme né dans les sociétés occidentales après 1968 n'étant en réalité qu'une forme habilement masquée d'esclavage, une masse de personnes tristement égales, faussement tolérantes, totalement subalternes se soumettent à un pouvoir qui leur accorde comme seul droit, selon la vision pasolinienne, celui de consommer.

Le seul film de Pasolini entièrement centré sur la bourgeoisie est

Théorème (Teorema), tourné à Milan en 1968 et qui, «dans sa provocation désarmée et féroce, sera violemment attaqué de tous les côtés: par l'État, en le mettant sous séquestre et en instituant à l'égard de son auteur un procès pour obscénité; par les bien-pensants et par la droite, dégoûtés par l'utilisation de la sexualité, jugée "perverse"; par la critique de la gauche militante, qui l'accusera de "mysticisme" et de "religiosité" et le qualifiera d'œuvre réactionnaire; et enfin par le monde catholique qui, après l'attribution du prix de l'OCIC (Office catholique international du cinéma) à la Mostra de Venise, prend ses distances face aux déclarations de l'auteur, notamment au sujet du lien tiré entre sexualité et sens du sacré»⁴. Le «théorème» qui constitue le noyau de l'œuvre est le suivant: une fois assumé que la bourgeoisie moderne a utilisé son instrument principal de pouvoir (la rationalité issue du siècle des Lumières) pour créer

une société aride et matérialiste, renfermée dans la cage de ses fausses certitudes, où l'élément spirituel (l'«expérience du sacré») est banni en tant qu'expérience intrinsèquement et profondément individuelle tout à fait étrangère à la raison dominante, si, dans ce contexte, le bourgeois est mis en contact avec ce qu'il a essayé par tous les moyens d'exorciser (Le Sacré, représenté dans le film par un jeune homme mystérieux à l'aura divine ou semi-divine) et se trouve donc contraint à remettre en question sa propre identité sociale, il ne peut qu'affronter son propre vide intérieur et sa propre impuissance, «en errant dans le désert de sa propre spiritualité réifiée par la raison»⁵. Les 98 minutes de l'œuvre constituent la «démonstration en forme filmique» de ce théorème. L'histoire de l'hôte mystérieux qui «visite» la famille de la haute bourgeoisie, en séduit les membres et les abandonne ensuite en les laissant dans le désespoir le plus noir (tel le dieu Dionysos arrivant à Thèbes pour y apporter de l'amour, et y causant au contraire un vrai carnage) provoque un scandale en véhiculant un message à caractère religieux en rupture avec un des tabous bourgeois les plus forts: celui de la sexualité. *Théorème* se révèle être un des meilleurs films de Pasolini pour sa complexité bien maîtrisée et, au niveau formel, une de ses œuvres les plus pures et ascétiques, proche de la poésie du «cinématographe» de Robert Bresson, comme le montrent l'extrême parcimonie des dialogues et la prépondérance de l'image silencieuse, libérée de la contrainte didactique bourgeoise. De cette façon, *Théorème* se caractérise comme une œuvre programmatiquement «inconsommable», selon la terminologie pasolinienne: c'est-à-dire que, même

si ce film, comme tous films, est obligé d'être inséré dans un circuit industriel et commercial, son statut d'«œuvre de poésie», qui en pérennise la jouissance esthétique et l'écarte de la catégorie des produits de consommation, en fait un objet étranger (comme toute œuvre d'art) au sein de la société de masse si déplorée par le réalisateur italien.

Enfin, Rainer Werner Fassbinder, un des représentants majeurs du Nouveau Cinéma allemand des années 1970, avec plus de quarante films tournés en seulement treize années, procède, au travers de son œuvre, à une radiographie impitoyable de la société allemande moderne, où hommes et femmes se débattent pour essayer de survivre et de donner un sens à leur existence, mais qui, inévitablement, finissent par succomber. Plus que jamais, l'adage «le privé est politique» peut s'appliquer aux films de Fassbinder: une des réflexions les plus récurrentes dans son œuvre concerne en fait les relations sexuelles et amoureuses, intrinsèquement structurées comme des rapports et abus de pouvoir du plus fort sur le plus faible (à savoir, de celui qui est aimé sur celui qui aime) et qui reproduisent fidèlement les logiques de pouvoir et les structures capitalistes de la société bourgeoise. Ainsi, par exemple, dans *Les larmes amères de Petra von Kant* (*Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave instaurée au niveau économique entre une célèbre styliste et une femme qu'elle a accueillie chez elle, est soudainement renversée

Fassbinder procède à une radiographie impitoyable de la société allemande moderne, où hommes et femmes se débattent pour essayer de survivre et de donner un sens à leur existence.

au niveau affectif, lorsque cette dernière se lasse de l'autre et l'abandonne; dans *Le droit du plus fort* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974), un bourgeois cultivé et raffiné exploite son amant – un jeune sous-prolétaire homosexuel qui a gagné à la loterie – en lui soutirant jusqu'au dernier mark, pour enfin s'en débarrasser; dans *Roulette chinoise* (*Chinesisches Roulette*, 1976), enfin, est orchestré un jeu de massacre qui permet de disséquer le nœud de ressentiments caché derrière la voile des apparences et des hypocrisies: ce film met en scène deux couples adultérins croisés, dans une atmosphère morbide et décadente, et exploite le «huis clos» classique dans le but de condamner philosophiquement toute une classe sociale. Dans les films précédemment cités comme dans toutes ses autres réalisations, Fassbinder offre un mélange original et intelligent de suggestions et influences très disparates, où Marx et Freud passent sous le filtre de Brecht et Godard d'un côté, de Douglas Sirk et, plus généralement, du mélodrame classique hollywoodien de l'autre.

1 Antoine de Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010.

2 *Ibidem*.

3 Film sentimental d'Arthur Hiller, produit par la Paramount. Pictures, grand succès commercial au début des années 1970.

4 Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994 (traduction de la rédaction).

5 *Idem*.



cahiers du
CINEMA

S. M. Eisenstein
Cinéma / idéologie / critique
Alfred Hitchcock
Luc Moullet



Peut-on faire du cinéma antibourgeois?

À la fin des années 1960, la revue des Cahiers du cinéma vire à gauche. La manière de parler des films s'en trouve bouleversée. Ceux-ci ne sont plus évalués en fonction de normes esthétiques ou morales. Désormais, c'est à une lecture politique des films que se livrent les critiques de la revue. Parmi les nombreuses questions qui sont alors soulevées: comment faire des films qui ne reconduisent pas l'idéologie dominante?

par **Emilien Gür**

Il n'a certes pas fallu attendre les séries d'articles «Cinéma et politique», «Cinéma/idéologie/critique» ou encore «Technique et idéologie» parues dans les *Cahiers du cinéma* entre 1969 et 1972 pour appréhender le cinéma comme vecteur d'idéologie. Néanmoins, les essais théorisant l'articulation entre cinéma et idéologie publiés par la revue dès la fin des années 1960 (mais elle n'était pas la seule, *Cinétique* réfléchissait alors au même type de questions) ont fait date. L'originalité de l'approche des *Cahiers* est de considérer comme support d'idéologie non seulement le texte filmique, mais également l'appareillage technique de prise de vues, le système de production, le travail du montage, le dispositif de projection, ainsi que le système de diffusion. Cette thèse repose sur le postulat suivant, d'inspiration marxiste: le cinéma, en tant que produit issu du système économique capitaliste, est déterminé par l'idéologie de ce même système, et cela dans ses moindres composantes. C'est ce qu'avancent Jean-Louis Comolli et Jean Narboni dans leur définition du film:

«Qu'est-ce qu'un film? D'une part un certain produit fabriqué dans un système économique précis, coûtant à fabriquer du travail (de l'argent) [...] associant pour ce faire un certain nombre de travailleurs [...], et devenant par là marchandise, valeur d'échange, puisque vendu sous forme de billets d'entrée ou de contrats: marchandise déterminée alors par les circuits du "retour de l'argent", distribution, diffusion, etc. D'autre part et *par conséquent*, un produit déterminé par l'idéologie du système économique qui fabrique et vend les films, et, dans le cas des films faits et vus en France, l'idéologie du capitalisme.»¹

Aussi, avant de s'intéresser au contenu véhiculé par les films, il convient de réfléchir à leurs conditions de production, leur forme ainsi qu'à leur diffusion. Dans cette perspective, la caméra suscite de nombreuses analyses idéologiques. Dans la série d'articles parus sous le titre «Technique et idéologie», Jean-Louis Comolli démontre qu'il ne s'agit pas tant d'un appareil technique issu de recherches scientifiques désintéressées que d'un instrument idéologique

C'est en s'affichant comme représentation que le film acquière une dimension politique révolutionnaire et échappe à la reconduction de l'idéologie dominante.

répondant à une double demande: «demande idéologique (“voir la vie telle qu'elle est”) et [...] demande économique (en faire une source de profits)»². Or, sous

couvert de reproduire une réalité objective et neutre, la caméra entretiendrait le spectateur dans l'illusion «en faisant passer les figurants et les signes [de la représentation] [...] pour les choses mêmes»³. Aussi il apparaît nécessaire de «remettre en cause ce que sert

la caméra et qui la précède: une confiance aveugle dans le visible, l'hégémonie acquise peu à peu par l'œil sur les autres sens, le goût, le besoin qu'a une société de spéculer, etc.»⁴ et de faire apparaître les déterminations idéologiques qui sous-tendent le modèle de représentation perspectiviste mis en place à la Renaissance dont a hérité le cinéma. Là encore, le cinéma se révèle un produit de l'idéologie dominante, puisque, selon une certaine historiographie, l'avènement de la perspective, qui implique «fantasmatiquement» le spectateur dans la représentation en le constituant comme sujet du regard («s'il est en position de bien voir, s'il est celui à qui le spectacle s'adresse [...], c'est parce que la représentation dispose à ses regards un jeu de caches qui le *signifient* comme spectateur privilégié»⁵), coïncide avec l'essor de l'économie et de l'idéologie bourgeoise capitaliste.

Peut-on faire des films antibourgeois?

Dès lors que l'ensemble de l'appareillage technique cinématographique apparaît comme le produit de l'idéologie bourgeoise capitaliste, est-il possible

de faire des films qui contestent cette dernière? Le cinéma n'est-il pas voué à demeurer une arme dans les mains de la classe dominante? Selon les critiques des *Cahiers*, le cinéma peut combattre l'idéologie dominante s'il assume la tâche de «mettre en question [le] système lui-même de la représentation: de se mettre en question lui-même comme cinéma»⁶. Il s'agit d'une condition indispensable à l'avènement d'un véritable cinéma marxiste: tout film «prétendant lutter contre le patronat, la bourgeoisie, etc.»⁷ qui y déroge reconduit le système de représentation dominant et trahit la cause qu'il prétendait défendre. En effet, comme l'affirme Pascal Bonitzer, s'appuyant sur l'axiome O de Bourdieu et Passeron, «reproduire la pseudo-légitimité du système normal de vision et/ou de distribution revient, sous prétexte de “toucher le plus de monde possible”, à ne pas discuter le *système symbolique* programmant à l'avance les significations du film, donc à se faire complice de l'*arbitraire culturel* dans lequel celui-ci s'insère et à transmettre les idéologies selon un certain détour»⁸. Jean-Louis Comolli énonce ce même principe, dont il fait apparaître l'inéluctabilité:

«Un film qui n'a pas mis en question sa place dans les rapports de production, le statut économique-culturel des conditions et moyens de sa pratique spécifique, c'est-à-dire n'a pas pensé son écriture et sa lecture en même temps que sa production et sa diffusion *en rapport de contradiction* avec les normes économique-culturelles du système social dominant et de son idéologie, ne peut faire autrement que reproduire à la fois les normes économiques et les normes culturelles de la production, donc ne peut que redoubler les modes de formulation/inculcation de

l'idéologie dominante au moment de sa fabrication, tellement que même si, au niveau de son "message politique" déclaré, il ne croit pas redire les thèmes de cette idéologie, il les reconduit sous une forme masquée, celle de leur plus grande violence, en en reconduisant les modes de formulation et d'inculcation.⁹

Le cinéma «de la transparence» est dès lors condamné, puisqu'il «refoule» les conditions techniques, économiques et idéologiques qui déterminent sa production, sa dimension matérielle. Pour contrecarrer ce modèle, il paraît indispensable d'inscrire métaphoriquement dans la fiction filmique la *scène interdite* (par la vision frontale): celle de la fabrication et/ou de la réception du film¹⁰. C'est en montrant qu'il est le produit d'un travail technique et économique, en s'affichant comme représentation, que le film acquière une dimension politique révolutionnaire et échappe à la reconduction de l'idéologie dominante: «si nous tenons pour films décisivement politiques *Othon* [Jean-Marie Straub, 1969], *Sotto il segno dello Scorpione* [Paolo et Vittorio Taviani, 1969], *Eros+Massacre* [Yoshishige Yoshida, 1969], *Ice* [Robert Kramer, 1969], c'est parce qu'ils ne se (nous) satisfont pas de la pure et simple délivrance d'un "message politique" mais, *commençant par le commencement* [...] effectuent sur leur *matérialité même* (celle des signifiants qu'ils mettent en jeu, mais aussi celle des conditions et modes de production de ces signifiants) *un travail scriptural qui en tant que tel constitue un travail politique*»¹¹. Le rôle de la critique s'en trouve profondément bouleversé: il ne s'agit plus d'évaluer les films selon des critères esthétiques ou moraux, mais de déterminer dans quelle mesure ces derniers effectuent une «véritable critique du système

idéologique dans lequel ils sont pris»¹². Principe énoncé par Jean-Louis Comolli et Jean Narboni dans l'article manifeste «Cinéma/idéologie/critique», qui définit la nouvelle orientation de la revue:

«La plupart des films produits et diffusés en France (à vrai dire: tous, quel que soit le biais cherché pour en sortir) l'étant [...] par le système économique capitaliste et dans l'idéologie dominante, il s'agit de savoir, pour ces films [...] s'ils se contentent d'être traversés tels quels par cette idéologie, d'en être le lieu de passage, la médiation transparente, le langage élu, ou bien s'ils tentent d'opérer un retour et une réflexion, d'intervenir *sur* elle, de la rendre visible en en rendant visibles les mécanismes: en les bloquant.»¹³

Si certains des partis pris théoriques avancés par la revue apparaissent aujourd'hui contestables, les débats stimulants qui ont animé les *Cahiers du cinéma* sur la relation entre cinéma et idéologie ont favorisé un autre type d'attention au cinéma, en proposant de considérer les films non plus sous leur seul aspect esthétique, mais aussi sous leur versant idéologique. Si le travelling est une affaire de morale, la caméra est question d'idéologie.

- 1 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, «Cinéma/idéologie/critique», *Cahiers du cinéma*, n°216, octobre 1969, p.12.
- 2 Jean-Louis Comolli, «Technique et idéologie» [1971-1972], *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, p.153.
- 3 Jean-Pierre Oudart, «L'effet de réel», *Cahiers du cinéma*, n°228, mars-avril 1971, p.21.
- 4 Serge Daney et Jean-Pierre Oudart, «Travail, lecture, jouissance», *Cahiers du cinéma*, n°222, p.39.
- 5 Jean-Pierre Oudart, *art. cit.*, p.21.
- 6 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *art. cit.*, p.13.
- 7 Pascal Bonitzer, «Film/ politique», *Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970, p.34.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Jean-Louis Comolli, «Film/ politique (2). *L'Aveu*: 15 proposition», *Cahiers du cinéma*, n°224, octobre 1970, p.51.
- 10 Pascal Bonitzer, *art.cit.*, p.35.
- 11 Jean-Louis Comolli, «Film/ politique (2). *L'Aveu*: 15 proposition », *art. cit.*, p.48.
- 12 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *art. cit.*, p.13.
- 13 *Idem*, p.12.



Festen (1998) de Thomas Vinterberg est le premier film réalisé selon les règles du mouvement Dogme95.

Histoire(s) du cinéma antibourgeois III: le déclin

Depuis plus de trente ans, les thématiques antibourgeoises occupent très peu de place dans les productions cinématographiques. La disparition d'alternatives crédibles au modèle bourgeois en est une cause majeure.

par **Pietro Guarato**

Les années 1970 marquent probablement le sommet de la polémique antibourgeoise, au niveau artistique et social: l'onde de choc de Mai 68 et la crise économique survenue autour de la moitié de la décennie ont éveillé l'espoir d'un changement de modèle économique et social dont les échecs apparaissent pourtant comme de plus en plus sérieux. Une des œuvres les plus féroce-ment critiques à l'égard de la bourgeoisie se fait jour en 1977 et est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature marginale du vingtième siècle: *Mars*. Issu d'une famille protestante zurichoise aisée, son auteur, qui choisit le pseudonyme de Fritz Zorn, découvre qu'il est atteint d'un cancer, et écrit, peu de temps avant sa mort, à l'âge de trente-deux ans, un récit autobiographique sous la forme d'un violent pamphlet contre l'éducation bourgeoise reçue de ses parents. Qualifiant cette éducation de «cancé-ri-gène», il affirme que sa maladie est d'origine psychosomatique et sociale («Tant que j'ai encore le cancer, je demeure le garant du milieu bourgeois cancéri-gène, et si je meurs du cancer, eh bien, je serai mort en bourgeois. Petite perte sur le plan

sociologique car la mort d'un bourgeois n'est jamais regrettable.»). «Éduqué à mort», il apprend de son milieu familial à se tenir complètement en dehors de la vie, à «ne pas déranger» les autres et à ne pas se faire remarquer; à ne pas être soi-même, à éviter de développer toute idée trop personnelle qui pourrait déterminer un écart par rapport à l'éducation reçue, en bref, à être comme il faut. Par conséquent, la victime d'une telle éducation devient névrosée, seule et sérieusement dépressive. S'il s'agit là de l'histoire d'une vie individuelle, ce qui dévaste les ganglions lymphatiques de cet homme constitue bien les symboles d'une rationalité et d'une éthique bourgeoise qui se répandent partout – en dehors de lui comme en lui – et dont la plus belle et la plus haïssable banque de Zurich, qu'il rêve de faire éclater à la dynamite, se fait l'emblème: «Le Crédit Suisse est aussi la somme de ce qui est zurichois, bourgeois et suisse sous sa pire forme, mais cette malignité [...] ne se trouve pas dans un immeuble en pierre qu'on peut faire exploser, cette substance maligne est logée dans mes os et on ne guérit pas les os avec de la dynamite.»

«Le cinéma anti-bourgeois devint bourgeois, parce qu'il était basé sur des théories reposant sur une conception bourgeoise de l'art.»

Le paroxysme de cette invective ne trouvera pas d'issue dans la réalité des événements historiques qui suivront: en fait, la disparition presque totale de thématiques antibourgeoises, parallèlement au déclin plus général du cinéma d'auteur au cours des années 1980, ne peut être expliquée que par le brusque changement de paradigme de cette décennie-là. Au niveau politique et social, on assiste au

triomphe de la doctrine néolibérale, aux États-Unis et en Grande-Bretagne notamment, alors que les signes de la crise du communisme soviétique deviennent de plus en plus visibles. Cela se traduit par un affaiblissement progressif du climat de tension de la Guerre

froide et par un assouplissement de la ferveur idéologique de la décennie précédente: l'engagement laisse place au désengagement, la dépolitisation prend la place de la politisation. Au niveau artistique et culturel, cela se manifeste en un fort appauvrissement du substrat idéologique dans la production littéraire et cinématographique: tous ces paramètres, ajoutés à la disparition progressive de beaucoup des cinéastes précédemment cités (Pasolini meurt en 1975, Fassbinder en 1982, Buñuel en 1983), permettent de rendre compte de l'état comateux du cinéma antibourgeois depuis plus de trente ans. Et il paraît fort peu raisonnable d'espérer sa prochaine renaissance.

À la fin du vingtième siècle, il était peut-être encore envisageable que les choses changent. En 1995, à l'occasion de la célébration des cent ans de l'invention du cinématographe, deux jeunes réalisateurs

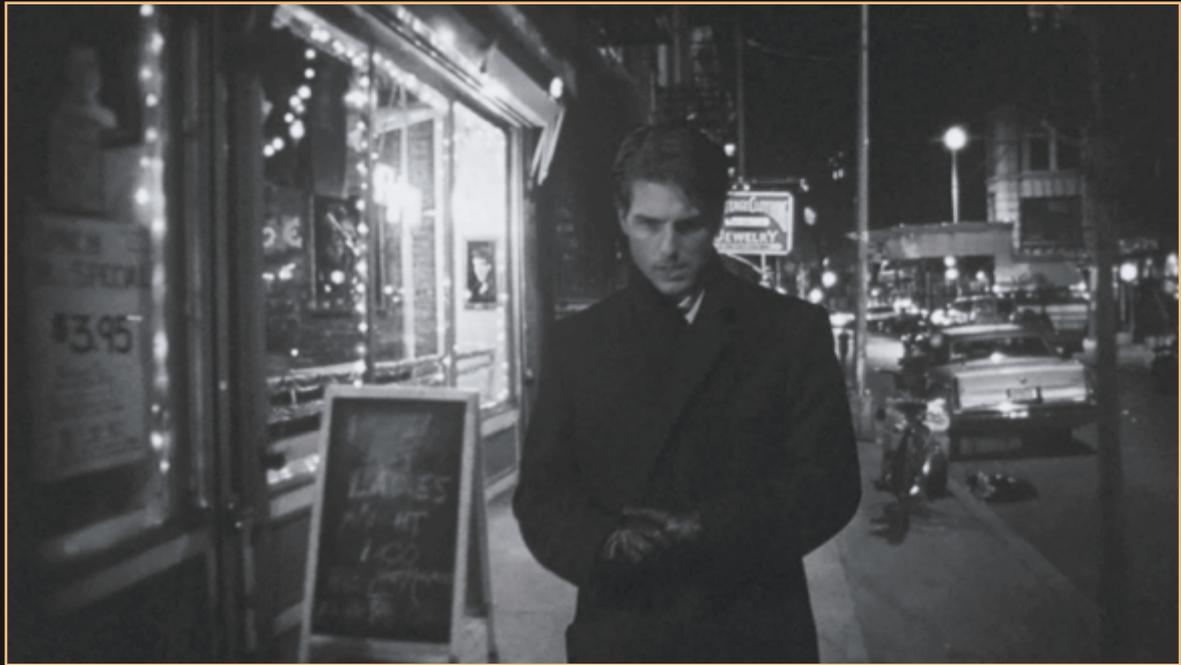
danois, Lars von Trier et Thomas Vinterberg, rédigent le manifeste de fondation d'un nouveau mouvement, baptisé «Dogme95», défini par ses fondateurs comme «une action de sauvetage» ayant pour but de contrecarrer «une certaine tendance du cinéma d'aujourd'hui», expression qui rappelle le titre d'un article important de François Truffaut, «Une certaine tendance du cinéma français», paru dans les *Cahiers du cinéma* en janvier 1954, et où sont instaurés les fondements de la Nouvelle Vague. De la même manière que, dans les années 1950, Truffaut ciblait une «tradition de qualité» considérée comme académique, qu'il liait à une idée littéraire du cinéma incarnée par des metteurs en scène privés d'une empreinte stylistique significative, de même les réalisateurs de Dogme95 attaquent une tendance selon eux «individualiste» et «décadente» du cinéma contemporain. Le manifeste commence par décrire la Nouvelle Vague comme un mouvement qui a eu une grande importance mais qui aurait été trahi par ses propres initiateurs: «En 1960, c'en était trop! Le cinéma était mort et appelait à une résurrection. Le but était juste mais pas les moyens. La Nouvelle Vague ne fut qu'un clapotis qui s'échoua sur le rivage pour se transformer en boue. [...] Le cinéma anti-bourgeois devint bourgeois, parce qu'il était basé sur des théories reposant sur une conception bourgeoise de l'art. Le concept d'auteur issu du romantisme bourgeois était donc... faux!» Contre la spectacularisation du cinéma et l'utilisation «des illusions pour communiquer les émotions», les réalisateurs doivent désormais se donner des règles rigoureuses, celles du «vœu de chasteté», qui prévoient, parmi autres choses, l'utilisation obligatoire de lieux et de décors

réels, non reconstruits en studio, de la caméra portée à la main, l'absence de musique extradiégétique, l'absence du nom du réalisateur dans les génériques (tous les films produits sous l'égide du collectif sont signés «Dogme95»). Comme on peut le constater, dans les films Dogme95, on assiste à une reprise, au moins partielle, de la conception artistique propre aux œuvres du Groupe Dziga Vertov, entre autres au travers de la remise en question du concept de l'auteur de l'œuvre (vu comme décadent, romantique, et somme toute «bourgeois») et en faveur d'un collectivisme explicite. Les règles instituées par les deux mouvements proclament la nécessité d'un retour à une sorte de «pureté» primitive du cinéma, pour le libérer des normes et des conventions accumulées au cours de son histoire et qui furent utilisées par la bourgeoisie pour s'approprier ce moyen d'expression et pour en faire le véhicule de sa propre idéologie. Et alors que le Groupe Dziga Vertov entendait combattre cette tentative au nom d'un cinéma révolutionnaire marxiste-léniniste, le mouvement Dogme95 s'oppose principalement au cinéma-spectacle, au cinéma-illusion, en insistant sur un retour à un naturalisme dépouillé de tous oripeaux, bien que cette déclaration d'intentions soit surtout stylistique et n'ait pas, à première vue, les mêmes implications politiques que celles de Godard et Gorin. Quoi qu'il en soit, les films Dogme95 favorisent une diminution des frais de production et ont donc des implications sociales et productives importantes dans un marché dominé par les produits hollywoodiens, en permettant une démocratisation majeure du secteur. Les premiers films labellisés «Dogme95», présentés au Festival de Cannes en 1998, sont très débattus: *Festen*

de Vinterberg gagne le Grand Prix du Jury et remporte un grand succès public, bien que la dénonciation de la famille bourgeoise patriarcale soit somme toute assez superficielle ou, pour utiliser les paroles de Godard, «seulement correcte» et «complètement triviale dans son approche de l'histoire de famille qu'elle met en scène»; *Les idiots (Idioterne, 1998)* de Lars von Trier provoque un scandale pour ses scènes de sexe explicites, et surtout parce qu'il s'agit là d'une œuvre beaucoup plus radicale et sans compromission que celle de Vinterberg: son radicalisme n'est pas seulement stylistique mais aussi de contenu, par son choix de jouer la carte de la répulsion sur tous les fronts. Les cinéastes qui choisiront ensuite de tourner un film sous le label Dogme95, de toute façon, porteront plus d'attention à une application techniciste des règles du manifeste plutôt qu'aux motivations idéologiques. Le lent déclin du mouvement qui fait suite conduira à sa dissolution officielle en 2005, sans que la révolution cinématographique souhaitée dans son manifeste n'ait eu lieu.

En dehors du mouvement Dogme95, le dernier cinéaste à avoir osé une ultime analyse, affligée et lucide, sur la domination absolue assumée par la bourgeoisie dans le monde contemporain est probablement l'Américain Stanley Kubrick avec son chef-d'œuvre automnal *Eyes Wide Shut* (1999): encore une fois, une histoire d'apparences et de tromperies, qui met en son centre un couple marié en crise car justement bourgeois, c'est-à-dire dans l'impossibilité de survivre en dehors d'un monde qui cache la réalité des choses; un couple, également, souffrant de l'éternel clivage entre rêve et réalité et qui est contraint de rester dans les limites de son propre espace social:

pour elle qui ne s'autorise à tromper son mari que par son imagination, et pour lui qui se trouve symboliquement et publiquement humilié, pour avoir osé franchir les bornes de sa classe en s'introduisant dans la Chambre Secrète des fables, lieu privilégié de l'orgie dionysiaque des puissants de la ville, où les rapports charnels reflètent les rapports de classe. En utilisant la terminologie nietzschéenne, *Eyes Wide Shut* décrit le confinement des pulsions dionysiaques dans notre société, qui obéiraient nécessairement aux lois économiques et sociales, des lois qui seraient les mêmes que celles qui structurent le principe apollinien: les règles des relations publiques, le culte de la dissimulation, une culture de façade mortuaire, et surtout la logique des affaires, car pour le bourgeois tout est business (l'omniprésence de l'argent, avec le protagoniste masculin qui n'avance dans son parcours que grâce à des pourboires substantiels, est le leitmotiv cynique et ironique du film). *Eyes Wide Shut* se termine sur une note de défaite amère, en faisant le constat de la soumission définitive et irrémédiable de l'homme d'aujourd'hui au système de pouvoir bourgeois: il ne reste au couple rien de mieux à faire que d'aller au grand-magasin pour faire ses achats de Noël, et de choisir ainsi de fermer les yeux, après les avoir temporairement ouverts sur une toute petite tranche de vérité qui s'est révélée dévastatrice et insoutenable pour l'équilibre d'une existence présumée «normale», et qui est tout simplement «bourgeoise».





Eyes Wide Shut: le masque de la bourgeoisie moderne

Chant du cygne de Stanley Kubrick, Eyes Wide Shut sort quelques mois après la mort du grand cinéaste. Au rythme entraînant de la valse de Chostakovitch, le film entame une plongée dans le milieu de la bourgeoisie new-yorkaise, en s'intéressant tout particulièrement à un couple en apparence bien sous tous rapports. Adaptation moderne du roman Traumnovelle (1926) d'Arthur Schnitzler, Eyes Wide Shut se lit comme une odyssée du désir où se mêlent rêve et réalité.

par **Diana Barbosa Pereira**

Bill Harford est un médecin de la petite bourgeoisie marié à Alice, ancienne manager d'une galerie d'art avec qui il a une petite fille. Tous deux invités à une fastueuse soirée donnée par Victor Ziegler, patient de Bill, ils se laissent respectivement séduire par des inconnus. Bill revient à ses esprits au moment où Ziegler lui demande de porter secours à une prostituée à deux doigts de la mort suite à une overdose. De retour chez eux, après avoir fumé un joint, Alice révèle à Bill son désir passé pour un inconnu. La boîte de pandore s'ouvre alors.

Dans *Eyes Wide Shut* (1999), le mariage traditionnel bourgeois est mis à rude épreuve. Femme au foyer, Alice semble s'ennuyer profondément dans leur bel appartement des quartiers huppés de New York. De son côté, Bill est comme dévirilisé suite aux aveux de sa femme qui provoquent l'écroulement des fondements de ce qu'il croyait inébranlable. En témoignent la séquence où des jeunes le traitent d'homosexuel et celle de l'orgie, lorsqu'on lui demande de se déshabiller dans un lieu où seules les femmes sont nues. Sans oublier les accusations d'Alice qui ne le croit pas lorsqu'il soutient n'éprouver aucun désir quand il se trouve confronté à la nudité de ses patientes.

Bousculées, les conventions bourgeoises le sont aussi lorsque Bill se rend compte que le mariage ne protège pas de l'infidélité: sa femme lui est infidèle, tout au moins en pensée, la fille du costumier se prostitue, les membres de la haute bourgeoisie participent à des orgies et la prostituée avec qui il a failli avoir des rapports sexuels est séropositive.

Cet enchaînement de désillusions ne l'empêche pas de profiter de son statut de médecin et d'user de ses avantages, en achetant les autres par exemple. La quasi-totalité de ses rapports sont définis par l'argent: Bill parvient à louer un costume en pleine nuit en payant grassement Milich; il obtient des

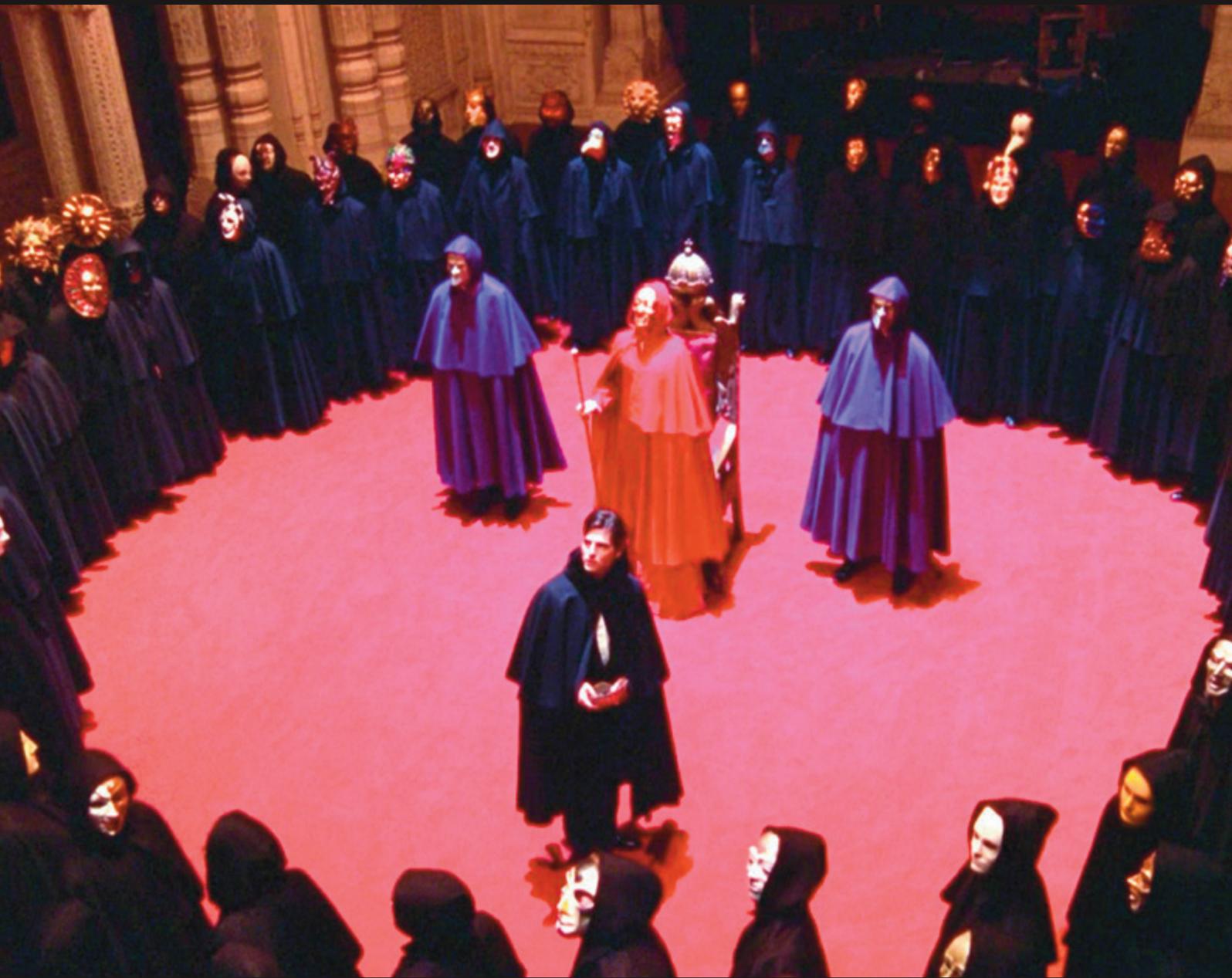
informations grâce à sa carte de médecin; il paie le chauffeur de taxi pour qu'il l'attende devant les grilles du palace où se déroule l'orgie, et ainsi de suite dans de nombreuses autres situations.

Mais malgré tous les privilèges que lui offre son statut, il se trouve écarté de la haute bourgeoisie, ce que symbolise son exclusion de la seconde fête. Contrairement à la première soirée, publique, où les invités s'affichaient sous leur plus beau jour, la fête dont il est exclu, secrète cette fois-ci, sert les instincts voyeuristes des invités et s'apparenterait plutôt à un rituel d'inspiration franc-maçonne. En ce sens, Ziegler confie à Bill faire partie des invités sans toutefois pouvoir révéler l'identité des autres convives, à la manière d'un franc-maçon qui n'est pas autorisé à parler des membres de la société initiatique. Une analyse très dense de la symbolique ésotérique peut d'ailleurs être faite tant les symboles s'y réfèrent foisonnent. Le château du film appartient d'ailleurs à la célèbre et richissime famille Rotschild, souvent au centre des théories du complot¹. Nouvelle similitude avec la franc-maçonnerie, ce groupuscule s'assimile à une élite d'initiés, capable de manipuler et de voir ce qui est caché au plus grand nombre, à l'image de Ziegler qui immisce le doute dans l'esprit de Bill quant à la cause de la mort de la prostituée. Ce sont tous ces signes que Bill, tout d'abord incapable de lire parce qu'ayant les yeux «grand fermés», va parvenir à déchiffrer, à la manière d'un néophyte ayant franchi une étape décisive d'un rite initiatique. Lui sera révélé le vrai visage de cette élite bourgeoise, à laquelle il n'appartient pas et qui se cache derrière un masque de fausseté et de perversité.

Toutes les mésaventures que Bill rencontre finissent par lui ouvrir les yeux et par renforcer son couple, qui, même fragilisé, pourra dorénavant repartir sur des bases plus saines. Mais par-dessus tout, Bill apprendra que ses sentiments ne sont pas aussi rationnels et stables qu'il le pensait et qu'à présent lui est donnée la possibilité de lâcher le contrôle.

¹ Kubrick & *The Illuminati* «Don't you want to go where the rainbow ends?», fascinant documentaire de Gasface, très bien construit.

Bill démasqué suite à son intrusion au sein de la cérémonie ésotérique, fortement inspirée des cultes maçonniques, dans *Eyes Wide Shut* (1999).





- 28 septembre *El ángel exterminador*,
Luis Buñuel, 1962
- 5 octobre *Cul-de-sac*,
Roman Polanski, 1966
- 12 octobre *That Cold Day in the Park*,
Robert Altman, 1969
- 19 octobre *Charles mort ou vif*,
Alain Tanner, 1969
- 26 octobre *La grande bouffe*,
Marco Ferreri, 1973
- 2 novembre *La Chinoise*,
Jean-Luc Godard, 1967
- 9 novembre *Le charme discret de la
bourgeoisie*,
Luis Buñuel, 1972
- 16 novembre *Prima della rivoluzione*,
Bernardo Bertolucci, 1964
- 23 novembre *Teorema*,
Pier Paolo Pasolini, 1968
- 30 novembre *Tout va bien*,
Jean-Luc Godard
et Jean-Pierre Gorin, 1972
- 7 décembre *Chinesisches Roulette*,
Rainer Werner Fassbinder, 1976
- 14 décembre *Eyes Wide Shut*,
Stanley Kubrick, 1999

Auditorium Arditi
Place du Cirque | Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.– (1 séance)
18.– (3 séances)
50.– (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève

