

Cinéma et engagement – 1

André Roy

Numéro 92, été 1998

Cinéma et engagement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24003ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

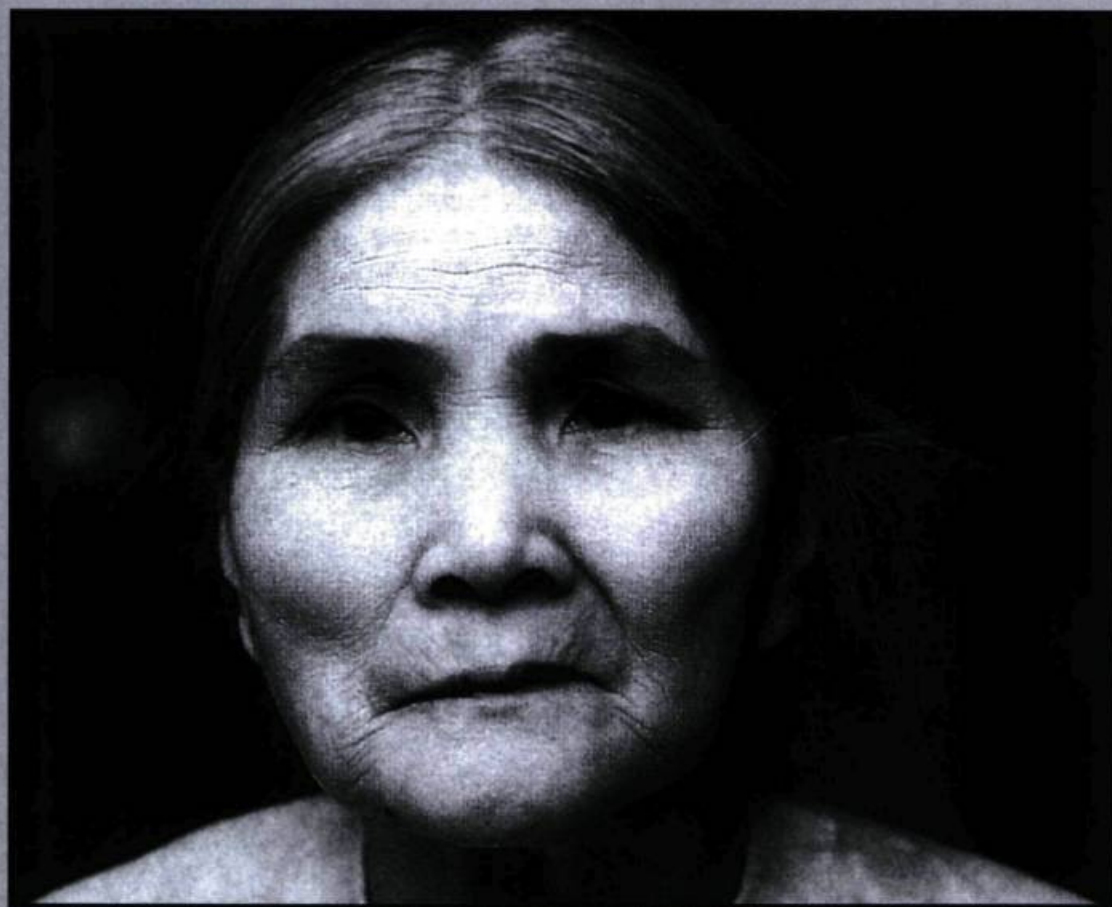
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (1998). Cinéma et engagement – 1. *24 images*, (92), 6–8.



Point de départ
(1993).
Robert Kramer ou
le cas exemplaire
d'un engagement
ayant traversé la
mouvance de
trente années
d'histoire et de
cinéma.

et engagement -1

Il y a 30 ans éclatait Mai 68, qui aura de fortes répercussions sur le cinéma et son industrie. À partir de cette année-là on verra accoler au mot «cinéma» les termes «politique», «engagement», «lutte des classes», «cinéma d'intervention», «cinéma militant»¹. Ce n'était pas une nouveauté (l'affaire Dreyfus suscita en 1899 un film de Georges Méliès), mais l'ensemble du milieu du cinéma fut touché largement, sommé de se «positionner» et de se mettre au service du peuple, le plus souvent par revues de cinéma interposées, avec plus ou moins d'effets; pensons aux *Cahiers du cinéma*² devenus marxistes-léninistes, *Cinéthique* d'obédience communiste, et même aussi, au Québec où les débats intellectuels ont eu des échos et suscité des répliques, entre autres dans *Champ libre*. Ces revues ont porté, au risque du naufrage, des délires politico-esthétiques où le cinéma en tant que spectacle était soupçonné d'aliéner les masses et où, surtout, le concept d'auteur était qualifié de bourgeois, phagocyté par l'industrie qui avait fait son petit lait de l'*auteurisme* aux dépens des luttes prolétariennes³. Le soupçon

aujourd'hui — c'est dire que l'époque a changé — porterait plutôt sur l'engagement de l'auteur.

24 images a voulu, en deux numéros, et comme à son habitude, effectuer une coupe dans la situation actuelle de l'engagement au cinéma, nommément sur la perception du travail du cinéaste en tant que celui-ci accomplit un travail civique. Nous avons donc essayé de brosser un portrait le plus large possible de cette situation depuis le début des années 80, c'est-à-dire depuis la fin du mythe (dangereux) du tout-est-politique, en organisant une table ronde, en faisant des entretiens avec des cinéastes (notamment avec Robert Kramer, dont vous pourrez lire les propos dans le présent numéro), en commandant des textes personnels à des réalisateurs sur leur vision de l'engagement (que vous pourrez lire dans la seconde partie du dossier) et en élaborant un dictionnaire d'une cinquantaine d'œuvres qui nous semblent particulièrement refléter un engagement de la part de leur auteur. On verra, par ce dictionnaire, que les voies de l'engagement sont nombreuses, hétérogènes, atypiques — et qu'on

Reprise d'Hervé Le Roux: jeter un pont entre deux époques.



se trouve fort loin d'une unique manière d'être engagé. On constatera surtout que c'est la figure de l'auteur qui a guidé nos collaborateurs dans leurs choix. En un mot comme en dix: que c'est bien la démarche cinématographique qui apporte une dimension d'engagement au film, et non le contraire (un film ne rend pas compte d'un objet, et encore moins d'une intention, mais rend visible ce qui ne l'était pas). *24 images* continue donc (ce serait son engagement à elle comme revue) à défendre une haute idée du cinéma: le cinéma comme art.

Avec cette question d'engagement, on ne peut faire l'économie de la politique. Disons que l'objet politique semble faire actuellement retour (ceci a été particulièrement sensible en France avec la prise de position de cinéastes contre la loi Debré sur les sans-papiers et leur appel à la désobéissance civile). Ce retour — avec l'anniversaire de Mai 68 en plus — nous permet donc de faire quelques tours et détours dans le cinéma dit engagé. Tours dans le cinéma de fiction et le documentaire, détours par les œuvres, qui annoncent peut-être moins un retour sur le politique qu'un retour sur le passé comme en font foi *Route One USA* de Robert Kramer et *Reprise* d'Hervé Le Roux, deux œuvres passionnantes qui posent en creux l'incontournable question: comment filmer? Robert Kramer est allé très loin, au Viêt-nam, en Angola, en Bolivie, au Portugal, en France, exilé des États-Unis durant quinze ans, pour enfin être capable de décrire l'Amérique ordinaire dans *Route One USA*. Hervé Le Roux, dans *Reprise*, fait retour sur des images de 1968 sans tomber dans le folklore ou la nostalgie, mais en réactivant ces images dans le présent, en voulant, à partir d'une absence — l'ouvrière en révolte des usines Wonder —, jeter un pont entre deux époques, combler un vide. Si ces deux films ont plusieurs points en commun, une de leurs particularités est le temps. Les deux cinéastes prennent leur temps, rien ne les presse (*Route One USA* dure 4 h 15 et *Reprise*, 3 h 12). Et les deux parlent, comme on dit, au «je», à cette première personne du singulier qui correspond à l'autorité que l'on se donne. Il leur semble que la meilleure façon d'être honnête, juste, personnel à l'égard de la réalité et des personnes filmées est d'adopter ce «je». Ces deux films sont des exceptions dans le cinéma engagé d'aujourd'hui, un cinéma en panne qui tient pour une part à une cause: la télévision.

Dédiée à l'intime, au vécu, au fait divers, la télévision — qui est semblable et pareille partout, du moins en Occident — fabrique du consensus, du consumérisme. L'effet du direct s'y est substitué à l'effet de réel. La télévision, qui est une sorte de poubelle du social, d'un social fragmenté, c'est-à-dire dont les liens sont rompus, ne tiennent pas, occulte tout jugement critique. Le réel y est maltraité en permanence. On comprend dès lors dans quel piège peuvent se

trouver les cinéastes d'ici qui, par les structures de production mises en place depuis plus 30 ans — désirées par eux mais qu'ils ne contrôlent plus (la Sodec, Téléfilm Canada, après la Sogic, l'Institut du cinéma québécois, la SDICC) —, ne peuvent entreprendre leurs films sans l'apport de la télé. Il faut ajouter à cela le nouveau facteur qu'est la publicité, non pas envahissante en tant qu'elle prend plus de place temporelle dans les cases horaires, mais parce qu'elle intervient dorénavant avant même la production des émissions, dans leur projet, et qu'elle ouvre ainsi la voie, par le droit de regard des commanditaires-producteurs, à une censure bien plus réelle que la censure politique ou morale d'un État. (Est-ce que la compagnie General Motors accepterait de «commanditer» une fiction favorable à une grève dans une usine d'automobiles? Poser la question, c'est y répondre sans hésiter par la négative). Or, à cause des coûts de production cinématographique, la télévision est devenue un partenaire indispensable. Face à elle quelles stratégies doivent adopter les cinéastes? C'est une question qui n'a guère été débattue au Québec et au Canada. On ne voit pas encore de solution proprement dite, comme en font foi les discussions de la table ronde qui suit. En fait, il manque une Internationale des cinéastes (engagés) qui pourrait avancer quelques propositions afin de mettre en place une nouvelle radicalité face à ce nouveau Goliath qu'est la télévision, car les cinéastes sont constamment victimes des mauvais traitements qu'elle inflige à leur désir de cinéma, à leur pensée.

Pensée. C'est Godard qui affirmait que le cinéma était pour lui un outil de pensée. Godard, fil rouge du cinéma, celui qui constamment a voulu rendre compte de son outil à travers tous ses films, ceux, libres, d'avant 1968, ceux, dogmatiques, des années 70 et ceux, poétiques, réalisés depuis 1980. Comme par hasard, au moment de l'écriture de cette introduction à notre dossier, la chaîne câblée française Cinéfil annonçait en mai dernier, dans une revue de cinéma (*Les Cahiers*) la projection de quatre films de Godard (*À bout de souffle*, *Le petit soldat*, *Les carabiniers* et *Alphaville*), le tout surmonté de ce «chapeau»: Jean-Luc Godard, le cinéaste engagé. Belle ironie du sort, mais surtout la vérité vraie. ■

ANDRÉ ROY

1. Voir le livre de Christian Zimmer, *Cinéma et politique*, Seghers, coll. «Cinéma 2000», Paris 1974.
2. Pour vérifier le parcours politique d'une revue, on pourra lire *La rampe* (1983) de Serge Daney, republié dans la collection «Petite bibliothèque» des Éditions des Cahiers du cinéma.
3. Donne une bonne idée des problématiques politico-esthétiques *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Papyrus Éditions-Maison de la Culture de Rennes, Paris et Rennes 1980.