

Au pays de Monsieur Lange Les utopies d'hier à aujourd'hui

Robert Daudelin

Numéro 161, mars-avril 2013

Où sont les utopies du cinéma ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69255ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2013). Au pays de Monsieur Lange : les utopies d'hier à aujourd'hui. *24 images*, (161), 7–9.

Au pays de Monsieur Lange

LES UTOPIES D'HIER À AUJOURD'HUI

par Robert Daudelin



ZÉRO DE CONDUITE (1933) de Jean Vigo

LE 24 JANVIER 1936, UN NOUVEAU FILM DE JEAN RENOIR, **LE CRIME DE M. LANGE**, SORT SUR LES ÉCRANS parisiens. Le film est immédiatement et «unanimement considéré comme le premier film du Front populaire».¹ Scénarisé par Jacques Prévert, proche parent des entreprises du groupe Octobre, expérience de théâtre ouvrier identifié au Parti communiste, le film n'en est pas moins à 100 % un film de Renoir, un de ses plus beaux, qui n'a pris aucune ride et dont le caractère utopiste (la coopérative, le travail partagé, l'absence de hiérarchie) est l'une des qualités les plus précieuses. La merveilleuse liberté d'écriture de **M. Lange** (ah ! ces mouvements d'appareil impossibles...) n'est évidemment pas étrangère à son propos, au contraire, elle le constitue, lui donne sa vraie force. (Quelques mois plus tard, à l'invitation du Parti communiste, Renoir remettra ça en tournant **La vie est à nous**, film ouvertement militant et non moins utopiste.)

Comme bien d'autres œuvres qui appartiennent au monde si particulier de l'utopie, le film de Renoir est porté par une conjoncture historique et politique : le Front populaire. Comme le seront plus tard les films nés dans la foulée de la guerre civile espagnole, de la guerre du Vietnam ou de Mai 68, voire même de la bien nommée Révolution tranquille. L'utopie a besoin d'un terroir pour se développer ; le cinéma en a très régulièrement fait usage. Ce terroir n'est d'ailleurs pas nécessairement politique : les transformations de société (féminisme, émergence d'une culture gay et lesbienne, libération sexuelle), les soubresauts de notre planète (réchauffement, appauvrissement du stock d'eau potable) et les mouvements de populations sont autant de questions auxquelles il est tentant (rassurant) de répondre par un discours utopiste. Et le cinéma ne s'en est pas privé !

Certains cinéastes choisiront ce discours pour des raisons morales, tel Jean Vigo tournant **Zéro de conduite** (1933) et trouvant dans la poésie de l'univers des enfants la charge explosive susceptible de fissurer l'édifice social – ce en quoi il traduisait fidèlement

l'engagement qu'il avait fait sien dans *Vers un cinéma social*, son texte historique du 14 juin 1930, au moment de la première projection publique d'**À propos de Nice**. La même année que **Zéro de conduite**, avec une force semblable, Berthold Bartosch réalise son seul film, **L'idée**, qu'on devrait toujours projeter avec le film de Vigo, tellement est comparable leur foi dans l'homme et dans sa capacité de se révolter.

C'est en ces mêmes années trente que Chaplin tourne **Modern Times** et Leni Riefenstahl **Le triomphe de la volonté**, l'un et l'autre prophétiques. Mais sommes-nous encore dans l'utopie ? Dans le cas de Chaplin, son film, dans ses exagérations mêmes, avait déjà à l'époque des qualités documentaires : un historien y verrait sans doute une illustration originale des théories et des expériences de Gilbreth qui ont pesé lourd sur la standardisation du travail industriel. Chaplin grossit à peine ce qui était déjà une réalité quotidienne pour des milliers d'ouvriers américains. Riefenstahl quant à elle met en scène une idée, celle du pouvoir hitlérien incarnant la grandeur allemande, avec la même pompe, la même grandiloquence



Je me souviens d'André Forcier

Dans le Québec de Duplessis, pays dit de « la grande noirceur », il n'y avait pas grand-place pour l'utopie, surtout si on vivait en Abitibi sous la haute surveillance d'un clergé allié redoutable du pouvoir. C'était sans compter sur André Forcier ! Ce n'est pas d'hier que le cinéaste, à sa manière oblique, refait l'histoire sociale du Québec : **Je me souviens**, avec son titre sans ambiguïté, est le chapitre le plus explicite, le plus inscrit dans l'histoire québécoise aussi, de ce beau projet. Avec ses personnages hauts en couleur et portant des noms emblématiques (Sincennes, pour le militant syndical ; Bombardier, pour le patron), le film est un portrait décapant du Québec des années 1950 : franc parler et lutte de classes (Sincennes milite au Parti ouvrier progressiste) font bon ménage dans cette saga, tant communautaire que politique, unique dans notre cinéma. Et l'arrivée d'un révolutionnaire irlandais, le bien nommé Liam Hennessy, qui téléphone à sa vieille mère en gaélique, est tout ce qu'il fallait pour faire rêver tous ces Abitibiens à un possible pays. — Robert Daudelin

somptueuse et arrogante que les plus célèbres défilés nazis. En 1936, le grand rêve allemand relevait d'une idéologie totalitaire, mais néanmoins utopiste : celle de l'homme nouveau (race « purifiée », corps parfaits, etc.). Pour les citoyens européens, il s'agissait surtout d'une menace redoutable : c'est la face la plus noire de l'utopie qui apparaît alors avec sa rationalité rigoureuse, eugéniste et meurtrière.

LES ANNÉES DE TOUS LES POSSIBLES

Mais permettons-nous un saut dans le temps, histoire d'examiner de plus près une décennie où le cinéma, porté par une conjoncture (sociale, politique, culturelle) particulièrement riche, a emprunté fréquemment l'utopie comme mode de discours. Et parlons d'abord de Godard – eh oui... encore lui !

Godard tourne beaucoup dans les années soixante : 19 longs métrages, plus des courts métrages. Plusieurs films majeurs se détachent de cette abondante production ; certains peuvent assurément être qualifiés d'utopistes, en commençant par *La Chinoise* (1967). « Comédie politique sur cinq jeunes gens apprenant la révolution dans un appartement bourgeois peint en rouge et couvert de slogans »², *La Chinoise* fonctionne comme un véritable baromètre : traversé par le délire maoïste qui sévit alors – au Québec, comme en France – le film met en scène le désir de révolution qui, tout brouillon qu'il soit, anime une génération qui refuse la société de consommation et ne se reconnaît plus dans le Parti communiste

pour changer les choses. Pour citer de Baecque à nouveau, « le film est également utopique, puisqu'il retire des jeunes gens de la société réelle, de consommation, pour les réunir dans cet appartement où ils forgent une nouvelle communauté, comme une nouvelle Icarie maoïste isolée de tout ». L'incantation tient ici lieu de discours, comme si les slogans, criés haut et fort, et le petit *Livre rouge* brandi à bout de bras pouvaient faire vaciller le capitalisme. L'écriture même du film épouse ce discours, ou plutôt est elle-même ce discours. Godard, alors au sommet de sa célébrité, peut se permettre cet appel à la révolution qui n'est pas si loin, dans sa poétique même, de celui du Vigo de *Zéro de conduite* ; ses héros, comme les collégiens de Vigo qui gravissent le toit en chantant, mettent tous leurs espoirs dans les signes qui les portent – la réalité, elle, peut leur résister encore longtemps.

Mais si l'utopie est bien présente dans *La Chinoise*, elle l'était aussi et déjà dans *Les carabiniers* (1963) où le cinéaste a recours à la dérision pour dénoncer la guerre, comme elle l'était bien évidemment, par la négative en quelque sorte, dans *Alphaville* où il trouve dans le décor nocturne du Paris de 1965 les images peu rassurantes d'un monde futur qui nous guette sournoisement. L'utopie était par contre tragiquement absente de *Pierrot le fou* (également de 1965), œuvre essentiellement lyrique et déchirée, mais qui est aussi un pamphlet social que le spectateur doit reconstituer lui-même à travers les déambulations de Marianne et Ferdinand, tous deux perdus dans un monde qui les étouffe et d'où ils n'arrivent plus à s'échapper.

Ce Godard-là, poète écorché pratiquant un cinéma de sourcier, nous le retrouverons périodiquement et jusqu'à aujourd'hui dans des films inclassables où Sarajevo et la Palestine, le socialisme et la nécessité de l'engagement viendront s'inscrire dans un cinéma dénonciateur, virulent, qui bouscule le réel et la lecture paresseuse qu'on en fait trop volontiers.

Point d'orgue : en ces mêmes années (plus ou moins), Robert Kramer, encore citoyen américain, tourne *Ice* (1969), fable guerrière qui dépeint, sur le mode faussement documentaire, une révolution armée aux États-Unis – les révolutionnaires étant les camarades de Kramer au groupe Newsreel, collectif militant dont les films de solidarité avec, entre autres, le peuple vietnamien et les Black Panthers, furent diffusés et débattus au Québec. Quelques années plus tard, alors qu'il vit l'expérience de la commune dans le Vermont, Kramer tourne *Milestones* (1975), où l'utopie constitue le quotidien assumé de marginaux, souvent déçus par l'action politique et rêvant d'un monde pacifié. Et pendant ce temps, Ugo Gregoretti se lie avec les ouvriers qui occupent l'imprimerie Apollon, leur fait jouer leurs propres rôles (et demande aux permanents syndicaux de jouer les patrons !) sur un air de free jazz (Mario Schiano, Marcello Melis), avec la voix de Gian Maria Volontè à la narration, pour un film à nul autre pareil, un film-rêve : *Apollon, una fabbrica occupata* (1969). Et Chris Marker (on y reviendra) se rend à Besançon aider Mario Marret et Bruno Muel³ à tourner *À bientôt, j'espère* (1968), film militant sur la grève à l'usine de textiles Rhodiacteta. Œuvre exemplaire de ce cinéma généreux typique de l'époque et de l'engagement concret de nombreux artistes dans les luttes ouvrières, *À bientôt, j'espère*, au-delà des revendications (salaires, conditions de travail) qui motivaient la grève, ouvre un débat plus large : quel genre de vie le capitalisme propose-t-il (impose-t-il) à

la classe ouvrière? C'est à cette occasion qu'est créé le groupe Slon dans lequel, autour de Chris Marker, se retrouveront un certain nombre de professionnels du cinéma désireux de mettre leurs outils au service des luttes ouvrières.

DU CÔTÉ DES ESSAYISTES

Mais délaissions un moment la fiction – s'il peut être question d'une distinction entre fiction et documentaire – pour regarder du côté des essayistes, de Marker et de van der Keuken par exemple, qui eux aussi ont rêvé d'un monde meilleur, différent, et qui ont essayé, en mettant en question le réel, d'imaginer ce que pourrait être ce monde.

L'idée d'un monde à inventer traverse tout l'œuvre de Marker: de Cuba à Israël, en passant par le Japon et, bien entendu, par son pays, la France, il a cherché obstinément à trouver des signes qu'un monde autre était possible, et même qu'il était en gestation. L'aboutissement de cette quête, de cette réflexion, est assurément *Sans soleil* (1982), film total, philosophique-poétique-prophétique, dans lequel Marker investit tout ce qu'il sait de l'homme et du monde, de ce qu'il faut changer, mais aussi de ce qu'il faut conserver. Œuvre « ouverte », *Sans soleil*, dans son écriture éclatée, interrogeant sans arrêt l'approximation de notre regard sur le monde, est un grand moment de réflexion où utopie et lucidité cohabitent magiquement.

En 1971, avec *Le train en marche*, Marker se souvenait du temps (bien révolu) où Alexandre Medvedkine animait un ciné-train qui parcourait les républiques pour créer à chaud les images de ce que devrait être l'Union soviétique. Et c'est en s'inspirant de ce même Medvedkine qu'il nous proposera quelques années plus tard (1993) un bilan de l'expérience soviétique avec *Le tombeau d'Alexandre*. Un premier bilan, plus large et non dépourvu de rêve, avait vu le jour en 1977 avec *Le fond de l'air est rouge*, film magistral où le cinéaste, monteur génial, rassemblait des documents d'archives de toutes origines pour tenter de saisir le monde en mouvement.

Plus jeune de quelque vingt ans, Johan van der Keuken, grand admirateur de Marker, fut en quelque sorte son héritier, partageant notamment son besoin de mettre en question, sinon de comprendre notre monde. La liste est longue des films où le cinéaste quitte Amsterdam et sa famille pour aller voir, témoigner, et chercher une échappée vers un monde meilleur. Ainsi en est-il de ce déroutant *Vers le Sud* (1981), « voyage qui aurait l'étrangeté du rêve », selon le vœu du cinéaste, et qui nous invite à traverser l'année 1980 du Nord au Sud, des Pays-Bas à l'Égypte, en regardant vivre les hommes – en les regardant rêver aussi. Ce film, presque nonchalant, inscrit son « message » dans son écriture même qui impose au spectateur de « prendre son temps » pour regarder, parce que regarder, semble nous suggérer van der Keuken, c'est déjà comprendre. Ce poids du regard, devenu une véritable éthique chez le cinéaste, sera particulièrement évident à partir de *L'œil au-dessus du puits* (1988) jusque dans son ultime opus *Vacances prolongées* (2000). Pour cet homme entêté qui utilisait sa caméra pour essayer de comprendre le monde, le réel auquel il se confrontait avec obstination n'a jamais empêché d'imaginer d'autres possibles.

ET AUSSI...

Enfin, il ne faudrait pas oublier les frères Taviani qui, avec *Saint Michel avait un coq* (1971) et *Allonsanfan* (1974), nous ont proposé



OÙ ÊTES-VOUS DONC? (1968) de Gilles Groulx

Coll. Cinémathèque québécoise

de précieuses réflexions sur l'histoire et les utopies qu'elle a périodiquement engendrées; ni Alain Tanner qui, avec l'aide de John Berger, posait si bien la question de ce qui arriverait à *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976); ni Jean-Louis Comolli qui, en cette même année 1976, nous peignait, sur une musique de Michel Portal, l'histoire d'une commune anarchiste italienne au Brésil dans *La Cecilia*; ni Gilles Groulx qui, coup sur coup, avec un besoin violent de secouer le cinéma, nous proposait *Où êtes-vous donc?* (1968) et *Entre tu et vous* (1969); ni William Klein qui, avec *Mister Freedom* (1969), rêvait d'un monde qui, dans un formidable éclat de rire, se débarrasserait de l'impérialisme américain, ce même impérialisme américain auquel s'attaquait aussi le film collectif *Loin du Vietnam* (1967), projet à peu près unique dans l'histoire du cinéma, magnifiquement utopique et combien essentiel.

Mais où est donc passée l'utopie? En ces temps maudits où les banques ont remplacé les gouvernements, où le Canada se retire du protocole de Kyoto et crée des prisons pour les sans-papiers, où l'on vend l'eau potable aux plus pauvres des pauvres, où l'on ferme les yeux devant le réchauffement planétaire... l'utopie est-elle encore possible, pertinente, souhaitable? Où sont les cinéastes qui sont assez fous pour nous proposer des utopies? Bien entendu, il y a toujours Godard... 🎬

1. Jean-Pierre Jeancolas, *15 ans d'années trente*, Paris, Stock, 1983.
2. Antoine de Baecque, *Godard*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
3. Muel, animateur du Groupe Medvedkine, tournait à la même époque, avec une équipe entièrement constituée d'ouvriers de l'usine Peugeot, *Week-end à Sochaux*, projet utopiste (et exemplaire) s'il en fut jamais un.