

L'utopie cinéma

Jacques Kermabon

Numéro 161, mars-avril 2013

Où sont les utopies du cinéma ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kermabon, J. (2013). L'utopie cinéma. *24 images*, (161), 17–19.

L'utopie cinéma

par Jacques Kermabon



La cabane de Thoreau et WALDEN de Jonas Mekas



A priori, le mot « utopie » sonne agréablement aux oreilles comme les lendemains qui chantent ou la certitude qu'une autre vie est possible. Cette espérance est de gauche ou libertaire, on ne parlera d'une « utopie fasciste » qu'entre guillemets. Pourtant, de son point de vue, l'horizon de purification qu'il avait programmé devait apparaître au nazi comme un idéal, la projection d'une réalité sans défaut, pour reprendre des formules par lesquelles on définit parfois l'utopie. Quand elle n'est pas pure spéculation aux vertus principalement critiques à l'égard d'une société imparfaite et discutable, l'utopie peut s'incarner dans une expérimentation concrète.

En 1975, *La Cecilia*, de Jean-Louis Comolli, représente une des rares fictions à mettre en scène l'expérience d'une communauté, celle fondée par un anarchiste italien au XIX^e siècle. On suppose le film assez fidèle à la réalité des événements. C'est en étant reçu par l'empereur du Brésil dans la loge d'un théâtre milanais (la Scala?) en 1887, que Giovanni Rossi obtient de celui-ci la possibilité d'investir un territoire vierge pour y mener en toute tranquillité l'expérimentation de commune socialiste dont il a esquissé le projet dans un livre. La petite troupe d'émigrés s'installe dans un coin du Brésil et instaure un phalanstère qui se veut sans hiérarchie, repose sur le partage du savoir et des productions et, dans une volonté de remettre en cause la structure familiale, élève collectivement les enfants et tend vers l'amour libre. Le film déploie ces tentatives dûment argumentées ainsi que les contradictions et les obstacles qui peu à peu interfèrent – brûlures de la jalousie,

retour à un sentiment de propriété chez les paysans – jusqu'à ruiner une aventure à laquelle les événements politiques internes au Brésil donnent un point final.

Un groupe constitué en dehors de la société et tentant d'imposer sa loi offre une figure assez courante de l'utopie. On peut y songer avec *Foxfire*, récent film de Laurent Cantet adapté d'un roman de Joyce Carol Oates et dans lequel des adolescentes des années 1950 fondent une société secrète pour venger les humiliations machistes qu'elles essuient quotidiennement. L'aventure commence sur un mode ludique et plutôt jouissif. Les lycéennes couvrent de graffitis la voiture d'un professeur soupçonné d'attouchements, se vengent d'un commerçant libidineux qui fait des propositions indécentes à sa nièce, membre de cette secte de justicières, bref, elles inversent le rapport de force qui, au moins à cette époque, fait des femmes des victimes de la domination masculine. Au sortir du lycée, elles fondent une communauté en achetant à bas prix une maison en ruine en pleine campagne. Pour garantir leur liberté elles doivent trouver de quoi vivre sans renier leurs convictions et imaginent d'attirer des hommes dans des traquenards en faisant mine de vendre leurs charmes. Une des forces de *Foxfire* tient aux frontières qu'il interroge en nous à propos du glissement qui s'opère entre une utopie ludique, le côté Robin des Bois de leur action, et ce qui s'apparente peu à peu à un comportement terroriste – elles vont jusqu'à séquestrer puis tuer un riche républicain anticommuniste. On pourrait aussi se demander ce qui sépare le gang de *Foxfire* des « Inglourious Basterds », mis en scène par Quentin Tarantino,



FOXFIRE (2012) de Laurent Cantet et LES CHANTS DE MANDRIN (2012) de Rabah Ameur-Zaïmeche

dans quelle mesure celui-ci diffère ou s'inscrit dans la lignée des vengeurs ou justiciers plus ou moins solitaires, figures dont regorge le cinéma, particulièrement américain.

La bulle utopique éclate quand elle subit les contrecoups de ses contradictions internes et se trouve rattrapée par la réalité sociale dont elle a tenté de s'abstraire. Dans *Foxfire*, la place de la meneuse charismatique, les tensions sexuelles sous-jacentes, la nécessité d'avoir des revenus font écho à ce qui fait échouer la communauté de *La Cecilia*: difficulté de partager le fruit d'un travail vécu comme individuel, impossibilité de se défaire des liens sentimentaux, irruption des nouvelles autorités brésiliennes qui veulent enrôler le groupe dans leur guerre civile.

Film sympathique, *La Cecilia* est loin d'être une réussite: théâtral, bavard, habité d'un imaginaire pictural embarrassant, une caméra qui ne semble pas véritablement trouver sa place. Conscient des limites du film, Jean-Louis Comolli, l'évoquant à l'occasion de

son édition DVD, veut y voir les prémices de son parcours de documentariste. Il se souvient d'un tournage qui laissa la part belle à l'improvisation, une utopie de cinéma très présente dans ces années 1970 avec Jacques Rivette comme figure emblématique. Comolli raconte que les acteurs, tous payés la même somme, venaient sur le tournage même quand ils ne devaient pas jouer et entouraient de leur présence, de leurs suggestions ce qui se passait. « Le film se regardait lui-même vivre, le tournage était devenu documentaire sur le tournage. » Comolli va jusqu'à voir dans cette petite troupe de comédiens et de techniciens un analogon des pionniers de cette commune anarchiste imaginée par un théoricien, et sa place de réalisateur devenant, à son insu, « l'équivalent parisien du Toscan Rossi », sorte de père présent et absent à la fois, qui a laissé les colons agir à leur guise. Une des limites de *La Cecilia* tient à ce que l'improvisation en question porte d'abord sur les dialogues, les réflexions dont ils sont porteurs. Néanmoins, le rapport suggéré entre expérience utopique et tournage mérite attention. Dans les deux cas, ne s'agit-il pas de confronter la validité d'un scénario à la réalité qui toujours résiste? De là à faire de chaque tournage l'expérimentation d'une utopie, il y a un pas que nous nous garderons bien de franchir.

Rabah Ameur-Zaïmeche met en scène, dans *Les chants de Mandrin*, un groupe de contrebandiers qui, au milieu du XVIII^e siècle, sont prêts à tout pour imprimer et diffuser un chant anonyme à la gloire de Mandrin, brigand populaire roué vif quelques années auparavant. Or là, à l'esprit de troupe qui préside à leurs actions fait véritablement écho le cinéma de contrebande de Rabah Ameur-Zaïmeche, lui-même à la fois interprète et meneur de jeu d'une mise en scène qui doit beaucoup à l'*hic et nunc* du tournage. Le cinéma, trop souvent brassage d'images mort-nées, plus ou moins ternes illustrations fidèles d'un scénario, laisse rarement percevoir ce sentiment de voir éclore sous nos yeux la gestation d'un événement, le déploiement d'une action, le temps d'une rencontre. Et loin de jouer la carte de la reconstitution amidonnée, Ameur-Zaïmeche laisse du jeu entre le passé et le présent, entre distance et proximité avec ce groupe porteur d'espoirs de changements sociaux et vecteur d'un mouvement en marche. Évoquant *Les chants de Mandrin*, Cyril Neyrat parle d'une « utopie poétique »: « Il n'y a pas d'une part un discours sur le monde et d'autre part des procédés de fabrication d'un monde de cinéma. Chez Rabah Ameur-Zaïmeche, les deux sont indissociables [...] ; si le cinéma a quelque chose à dire du monde, des formes de vie à affirmer contre d'autres, c'est avant tout par son acte propre, par la manière dont une pratique de cinéma investit le monde, s'y déploie comme forme de vie! »

Ces mots pourraient tout aussi bien décrire un geste de cinéma complètement différent pourtant, celui de Jonas Mekas. Il n'est pas si facile de dire pourquoi celui-ci a donné au premier assemblage de son journal filmé (entre 1964 et 1969) le titre du fameux livre de Henry David Thoreau, *Walden*. Le récit que le philosophe fit de son séjour de juillet 1845 à septembre 1847, dans une cabane de pin bâtie de ses mains dans une forêt proche de l'étang de Walden, dans le Massachusetts, est devenu une référence de la pensée libertaire, de la conscience écologique et la source de plusieurs projets utopiques. Pour qui ferait sienne la formule de Jules Renard, « Je déteste la campagne, le jour on s'ennuie et la nuit on a peur » (à moins qu'on ne la doive à Alphonse Allais ou à Michel Audiard), il

apparaît difficile de comprendre pourquoi la nature est le terreau privilégié des utopies – et les dystopies, le plus souvent urbaines. Un mauvais esprit y verrait volontiers le résiduel d’une tradition judéo-chrétienne et qualifierait ces rêves de nature de paradis des païens, d’Éden pour les mécréants. Quoi qu’il en soit, Jonas Mekas vit à New York et n’a rien d’un solitaire. Outre que Thoreau était populaire auprès de la *beat generation*, Mekas expliqua à propos de son journal filmé : « Je pensais que je filmais New York, une immense métropole internationale d’acier, de verre et de smog. Mais tout ce que je voyais c’était des arbres, de la neige et des coins d’herbe... Le New York qui sortait de mes notes filmiques ressemblait plus à une sorte de Walden qu’au New York tel que les gens le connaissaient ». Même s’il force un peu le trait – on voit aussi des repas, des scènes de bar, des réunions d’amis, sans même parler des apparitions de célébrités comme Andy Warhol –, il est vrai que sa caméra se montre particulièrement sensible au passage des saisons, aux arbres, aux fleurs. Dédiant son journal filmé aux Lumières, il le met sous le signe d’un regard natif, d’une poésie originelle en deçà de toute intention et de velléité de mise en scène. « Je ne fais que fêter ce que je vois, dit-il. Je ne cherche rien, je suis heureux. » Comme Thoreau, il observe le monde à la première personne, inscrit ce qui l’entoure sous le signe d’une perpétuelle découverte. Hors des contraintes économiques et des standards du cinéma, Mekas réalise une utopie où la vie ne se dissocie pas de la création. « Je fais des *home movies*... donc je vis, chantonne-t-il en s’accompagnant avec un accordéon. Je vis donc je fais des *home movies*. » Aujourd’hui, à 80 ans, Mekas vit toujours cette utopie poétique et poursuit son journal filmé, recueil de ces petits riens, ces instants uniques arrachés à l’oubli et que le temps nimbe de tendre mélancolie. Sur le même mode, en 2010, Mekas a entretenu une correspondance filmée avec le cinéaste catalan José Luis Guerín². Ce dernier, dans sa deuxième lettre, en signe d’hommage complice, rend compte d’un bref séjour à Walden, où il a filmé la cabane de Thoreau, devenue une attraction touristique, un objet inerte, un fétiche. Guerín ne suggère pas cela, il se contente de filmer en contrepoint des jeunes gens tout à leur joie de se lancer des boules de neige et des pêcheurs qui font descendre leur hameçon dans un trou fait dans la glace qui recouvre le lac, des petits riens encore, des rencontres furtives, le trouble de moments apparemment insignifiants.

Les utopies poétiques en cinéma n’ont-elles pas plus de charme que les utopies imaginées ou mises en scène ? Les mondes programmés, les rêves de perfection ne font pas les meilleurs films. Le cinéma se réalise au plus haut quand il rencontre le monde tel qu’il est, quand il se heurte à la réalité, à sa complexité, ses contradictions. Et doit-on vraiment regretter de ne plus discerner d’utopies à l’horizon ? Ce que certains prendraient pour de la résignation ou une absence de perspectives ne signe-t-il pas plutôt une certaine maturité ? Faut-il encore se bercer de chimères, croire encore au paradis ? Je donnerais toutes les utopies contre les avancées décisives vécues par ces homosexuels qui se racontent dans *Les invisibles*, le documentaire de Sébastien Lifshitz. Les amours qu’ils décrivent, malgré les difficultés rencontrées, dessinent la carte de bonheurs vécus loin des conventions. Leur possibilité de parler de leur homosexualité au milieu de leurs enfants, de s’afficher sereinement comme couple, de raconter, à plus de quatre-vingts ans, des partenaires multiples et une bisexualité accomplie en pleine campagne, en disent long sur



Avatar de James Cameron

Métaphore à peine voilée de la lutte à finir que constitue aujourd’hui l’exploitation des ressources naturelles, Avatar, l’un des films les plus chers et les plus lucratifs de l’histoire, met aux prises un empire militaro-industriel et la société utopique des Na’vis, peuple de centaures bleus, beaux, forts, intelligents et... en symbiose avec la nature. Western écologiste de science-fiction qui voit s’affronter deux possibles du posthumanisme, le cyborg, homme-machine, et l’avatar, « résurrection » d’un homme diminué, le film de James Cameron propose une fable simple, certes aux accents naïfs, qui pourtant a le mérite de présenter à un très large public un choix entre une société dystopique (contre-utopie), proche parente de celle qu’il décrit dans les Terminator 1 et 2 (1984 et 1991) et une utopie environnementaliste. Au pays de Hollywood (pays plus connu par ses dystopies comme Soleil vert, La planète des singes, Blade Runner, Gattaca et autres Hunger Games que par ses utopies) c’est plutôt rare. Et devinez... Ce sont les bons qui gagnent ! – Philippe Gajan

le chemin parcouru et le fruit des luttes du siècle dernier. Certes, ce sont des destins personnels, pas une lame de fond. Mais l’évolution dont ils portent la trace vaut bien des utopies sans lendemain. 📺

1. www.independencia.fr/revue/spip.php?article336

2. Cette correspondance, ce principe d’échanges entre des cinéastes de différents pays a été initié par Jordi Balló, présenté à Barcelone et fait l’objet d’une programmation au Centre Pompidou en 2013. Un DVD, édité en Espagne, les réunit : *Correspondences Collection* José Luis Guerín - Jonas Mekas / Isaki Lacuesta - Naomi Kawase / Albert Serra - Lisandro Alonso / Jaime Rosales - Wang Bing / Fernando Eimbcke - So Yong Kim.