

Au cœur d'une société malade: le cinéma antibourgeois

CINÉMA • Le Ciné-club universitaire de Genève consacre cette année sa traditionnelle rétrospective d'automne à une plongée dans les réalisations majeures du courant antibourgeois du cinéma d'auteur occidental, qui explore la face cachée des sociétés modernes.

Relire l'âge d'or du grand cinéma d'auteur occidental (essentiellement les années 1960 et 1970) avec pour fil rouge l'analyse critique des maux de la société bourgeoise, tel est le but de la rétrospective du Ciné-club universitaire de Genève à l'affiche jusqu'au 14 décembre à l'Auditorium Ardit et intitulée, précisément, *Antibourgeois*. Ce cycle permet de rendre compte de plusieurs facettes du cinéma antibourgeois: un regard à caractère existentiel sur le malheur de la vie bourgeoise est proposé par exemple dans *That Cold Day in the Park* de Robert Altman et *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner, tandis que *Lange exterminateur* de Luis Buñuel, *La grande bouffe* de Marco Ferreri et *Théorème* de Pier Paolo Pasolini constituent de grandes condamnations métaphysiques de la bourgeoisie. On trouve, enfin, des œuvres plus explicitement politiques, telles les premier et dernier films de la période maoïste de Jean-Luc Godard, *La chinoise* et *Tout va bien*.

Une image faussée du monde

Depuis les débuts du cinéma, le contrôle des institutions bourgeoises sur cet art a été particulièrement fort, à la fois d'un point de vue moral (par la censure administrative) et économique, avec la mainmise des hommes d'affaires et des grandes sociétés (telles que Pathé en France ou les Big Five Studios à Hollywood) sur la production et la distribution de la vaste majorité des films projetés dans les circuits commerciaux au cours du 20^{ème} siècle. La production industrielle de biens culturels (dont les films) établie par le système capitaliste attirera en peu de temps les vives critiques de nombreux intellectuels comme Bertolt Brecht, ou Max Horkheimer et Theodor W. Adorno qui, dans *Dialectique de la Raison* (1947), célèbre analyse néo-marxiste de la société occidentale moderne, déduit que «le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business*: c'est à leur vérité et leur idéologie, qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits». C'est donc la subordination du cinéma à l'industrie culturelle et son adhésion aux valeurs bourgeoises qui parviennent à neutraliser ses créations en tant que culture. Cette industrie culturelle arriverait ainsi à donner une image faussée du monde, en accord avec l'idéologie de la bourgeoisie capitaliste.

Dénoncer le vide et l'ennui existentiel du monde bourgeois

Dans ces conditions, comment peut-on faire du cinéma antibourgeois? On peut distinguer deux lignes directrices fondamentales. Dans le premier cas, la critique de la bourgeoisie est menée depuis l'intérieur du système, en utilisant les instruments expressifs codifiés par l'industrie culturelle, non pas pour les mettre au service de la société de consommation mais plutôt pour dénoncer ses distorsions. Parmi



«Roulette chinoise», de Rainer W. Fassbinder (photo), sera projeté à l'Auditorium Ardit le 7 décembre.

elles, on peut citer: le caractère faux et mystificateur de la démocratie dans les pays capitalistes modernes, où selon Horkheimer et Adorno «la tendance sociale objective s'incarne dans les intentions subjectives et cachées des directeurs généraux»; le pouvoir absolu de l'argent et l'exaltation démesurée du progrès technique qui ont conduit à la disparition progressive de l'ancienne société humaniste au profit d'une société technocratique, coercitive et aliénée; l'hypocrisie des relations sociales, incapables, comme la richesse matérielle, de cacher le vide et l'ennui existentiel d'un tel monde.

Réinventer le langage cinématographique

On peut prendre comme exemples les descriptions de «nids de vipères» bourgeoises faites par Henri-Georges Clouzot, Juan Antonio Bardem ou encore Rainer W. Fassbinder, dans le sillage de nombreuses références littéraires et théâtrales (Maupassant, Strindberg, Sartre, ...), mais aussi la manière très réussie dont *That Cold Day in the Park* (1969), un des premiers longs-métrages de fiction de Robert Altman, utilise les méthodes du film de suspense et du drame psychologique pour nous plonger dans le cauchemar existentiel d'une bourgeoisie «comme il faut», mais psychologiquement dérangée, ainsi que pour représenter l'incompréhension entre classes sociales différentes et la difficulté à s'exprimer et à être soi-même dans un contexte social aride et renfermé.

Une deuxième tendance plus radicale vise à attaquer les canons expressifs du cinéma codifiés par le système bourgeois, puisqu'il ne serait pas possible de véhiculer un message authentiquement antibourgeois tout en restant à l'intérieur du système, à cause

du risque grave d'ambiguïté et d'instrumentalisation que cela comporterait: il serait donc nécessaire de réinventer, au moins dans une certaine mesure, le langage cinématographique pour arriver à créer des œuvres qui ne puissent être soumises à la prétention d'une «consommation» commerciale rapide. Concentré principalement autour de l'influence de la contestation soixante-huitarde dans le monde artistique et culturel, ce courant de pensée naît et se nourrit (sur le plan esthétique, mais pas nécessairement au niveau idéologique) de *l'humus* de la Nouvelle Vague, son antécédent direct pour ce qui concerne l'ébranlement des règles filmiques traditionnelles, avec lequel il a en commun plus d'un réalisateur. Jean-Luc Godard, le jeune Bernardo Bertolucci, Alexander Kluge, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (pour ne citer que quelques-uns parmi les Européens), malgré la diversité de leurs parcours artistiques respectifs, ont tous été (sont) des *non réconciliés* (titre d'un film de Straub et Huillet) avec le type de société qui leur était proposé. Idéologies jusqu'au dogmatisme intellectuel, intransigentes et provocatrices, ces cinéastes ont essayé de pousser jusqu'à l'extrême la recherche d'une nouvelle esthétique cinématographique, explicitement déplaisante par rapport aux canons bourgeois.

Jusqu'à renier la figure de l'auteur

À cet égard, le cas du Groupe Dziga Vertov est exemplaire: il s'agit d'un collectif cinématographique français, fondé par Godard à la fin des années 1960 avec un groupe de militants et militantes marxistes-léninistes, qui a choisi de renier la figure de l'auteur (il s'agit du refus de l'individualisme bourgeois: les films du groupe ne

sonnt donc pas signés) au profit d'une réalisation collectiviste des films, ayant pour but un cinéma qui soit la transposition en forme filmique de l'idéologie révolutionnaire, la réalisation de films politiques «faits politiquement» et non de «vulgaires» fictions politiques gauchistes avec un «message» progressiste, mais dont le langage filmique est le même que celui des œuvres bourgeoises et qui ne peuvent donc que véhiculer l'idéologie dominante. En définitive, un cinéma «matérialiste», dans la mesure où il dévoile les mécanismes de production (de tout type de marchandise, y compris celle de l'industrie cinématographique) de la société capitaliste et se remet en question lui-même comme système de représentation de la réalité. Pas complètement aboutie (les films du Groupe Dziga Vertov subsistent aujourd'hui fondamentalement comme des films «de Godard»), et leur manque d'exploitation commerciale en a fait des œuvres d'un solipsisme assourdissant, cette réflexion (renonciation au nom de l'auteur au générique, polémique envers le cinéma-spectacle...) n'est réapparue que peu avant la fin du siècle dernier, lors de la fondation d'un autre collectif cinématographique, Dogme95, par les réalisateurs danois Thomas Vinterberg et Lars von Trier, mais dans un contexte culturel et social si différent que les implications politiques d'un tel engagement artistique ont perdu, en comparaison, beaucoup d'importance. Naturellement, entre ces deux tendances schématiques, celle du simple «récit antibourgeois» et celle d'un cinéma plus radical de rupture formelle, il existe une vaste zone intermédiaire qui rassemble par exemple la presque totalité de l'œuvre du cinéaste antibourgeois par excellence,

Luis Buñuel. Même sans prendre en considération les œuvres révolutionnaires de ses débuts (*Un chien andalou*, 1928, *L'âge d'or*, 1930), le cinéaste espagnol a toujours fustigé les vices de la classe dominante par des films qui, même à partir de situations narratives comme toute traditionnelles (comme dans ses chefs-d'œuvre *L'ange exterminateur*, 1962, et *Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), parviennent à secouer petit à petit les fondations mêmes du cinéma bourgeois (ordre, logique, organisation rationnelle de l'histoire, distinction claire entre le rêve et la réalité) par un style singulier où la leçon du surréalisme se fonde au sein d'une forte critique sociale.

Quand Pasolini mêle religion et érotisme

On ne peut pas terminer sans parler d'un des films les plus beaux et représentatifs du cinéma antibourgeois, le *Théorème* soixante-huitard de Pasolini, où religion et érotisme sont réunis pour composer une parabole moderne qui traite du malheur et du vide de l'existence bourgeoise avec une rigueur et une puissance magnétiques: un film considéré comme scandaleux à sa sortie en salles, mais qui se révèle surtout une expérience esthétique exceptionnelle.

En conclusion, même si aujourd'hui il a pratiquement disparu, le cinéma antibourgeois a été important dans le récit que l'humanité a fait de sa propre histoire à travers le septième art: que ce soit en tirant parti des marges de liberté présentes dans le système, ou en se plaçant à l'extérieur de ce dernier, il a constitué, dans beaucoup de cas, un cinéma à la fois plus libre sur le plan expressif, et plus humain au niveau idéologique. ■

Pietro Guarato