



Double jeu
Théâtre / Cinéma

10 | 2013
Figurations du pouvoir

Atteindre l'irreprésentable

Deux exemples de figuration du pouvoir : La Conquête de Xavier Durringer (2011) et Pater d'Alain Cavalier (2011)

Nathalie Mary



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/535>
DOI : 10.4000/doublejeu.535
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 89-100
ISBN : 978-2-84133-494-0
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Nathalie Mary, « Atteindre l'irreprésentable », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/535> ; DOI : 10.4000/doublejeu.535



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

ATTEINDRE L'IRREPRÉSENTABLE

DEUX EXEMPLES DE FIGURATION DU POUVOIR :

LA CONQUÊTE DE XAVIER DURRINGER (2011)

ET *PATER* D'ALAIN CAVALIER (2011)

Tout spectateur du *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1992) est à même de se rappeler les plans fantomatiques que fit le caméraman Yakov Tolchan à l'insu de Staline, à la demande de Dziga Vertov : le maître du Kremlin longe une façade et disparaît. La séquence qui ne peut être que décevante pour qui cherche à percer les secrets du pouvoir en saisit l'essence par la négative : celui-ci est fondamentalement inaccessible au citoyen. Vingt ans plus tard, la posture n'est plus la même et le cinéma, qui considère que le pouvoir est observable de l'intérieur, a évolué. Sortis en 2011, *La Conquête* de Xavier Durringer (né en 1963) et *Pater* d'Alain Cavalier (né en 1931) essaient d'atteindre, privilège de la vie artistique capable de tout concevoir, ce noyau dur de l'irreprésentable. Le besoin des films français de questionner l'État témoigne d'une volonté de comprendre les subtilités de l'art de gouverner et les possibilités à venir de la chose commune. Une configuration européenne/mondiale difficile, une omnipotence financière, les dérives de pouvoirs pratiquant le népotisme et le détournement de fonds publics au vu et au su des citoyens qui, eux, se paupérisent, la perspective, alors, d'une élection présidentielle, une impression générale de perte de sens ont incité nos deux cinéastes à s'interroger. Quels sont les moyens cinématographiques utilisés pour appréhender les questions, les émotions, les dialogues, les postures de ceux qui évoluent au sein du pouvoir ?

RÉFÉRENCES HISTORIQUES

Premier film de fiction français¹ à personnifier un président de la République en exercice, *La Conquête* de Xavier Durringer raconte le parcours

1. Dans *Le Bon Plaisir* de Francis Girod (1983), le président de la République n'est pas nommé, même si Françoise Giroud, auteur du roman à l'origine du film, se réfère à François Mitterrand et à sa fille cachée, Mazarine Pingetot.

qui a mené, de 2002 à 2007, Nicolas Sarkozy à l'Élysée². L'histoire tient en une seule journée, celle du second tour de l'élection présidentielle du 6 mai 2007, au cours de laquelle viennent s'insérer les cinq années précédentes. Le film sort le 18 mai 2011 alors que l'élection présidentielle de mai 2012 se profile à l'horizon. Nul autre que Sarkozy, né en 1955, issu d'une génération née après la Seconde Guerre mondiale, n'incarne mieux la disparition d'une certaine conception de la politique comme vision d'avenir et volonté commune. Sorti en salle le 22 juin 2011, peu de temps après *La Conquête*, *Pater* d'Alain Cavalier contient peu de références précises mais parvient à rejoindre l'actualité. Le président souligne le fait que beaucoup de Français gagnent moins de 1500 euros par mois et souhaite faire une loi qui établirait un salaire maximal afin de contrer les ponts d'or offerts aux grands chefs d'entreprises. Il se reporte aussi à un passé historique et à des hommes politiques célèbres, tels que Fouché, Talleyrand, De Gaulle. Exalté par la Révolution, député qui choisit le camp des Girondins quand ils ont du succès et les abandonne quand ils connaissent l'infortune, Joseph Fouché parle fort le langage du jour et trahit ses amis en sous-main. Chargé de mission dans le Rhône, il maudit les riches, s'empare de leurs biens, emprisonne et massacre. À la veille de la mort du roi Louis XVI, il prépare un discours contre la condamnation et l'approuve vivement le lendemain. Il deviendra ministre de la Police sous le Directoire, le Consulat et l'Empire³. Ennemi de ce dernier et avant de devenir ministre des Relations extérieures sous ces mêmes régimes, Charles de Talleyrand est député à l'Assemblée constituante en 1789 et écrit, entre autres, l'article VI de la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen : « La loi est l'expression de la volonté générale. Tous les citoyens ont droit de concourir personnellement, ou par leurs représentants, à sa formation. Elle doit être la même pour tous ». Enfin, le président de *Pater* fait allusion au « Je vous ai compris » du général de Gaulle, extrait du discours prononcé le 4 juin 1958 à Alger et tour de passe-passe gaulliste. Il y cautionne à la fois les musulmans comme citoyens français ayant tous les droits et les sympathisants de l'Algérie française. Trois mois plus tard, par l'entremise de la Constitution du 4 octobre, le général met en place la V^e République qui renforce les pouvoirs de l'exécutif. Alain Cavalier anticipe la présidentielle de mai 2012 au moment où les Français sont éprouvés par la présidence Sarkozy, les rivalités et les affaires. Il relaye discrètement le mécontentement et appelle à un changement notoire :

-
2. En passant par le ministère de l'Intérieur (2002-2004 et 2005-2007), le ministère des Finances (2004), l'UMP (2004-2007) et le déclenchement du second volet de l'affaire Clearstream (2004).
 3. Toute ressemblance avec un personnage connu est évidemment à considérer.

le passage à une autre République, le respect de la chose publique, une manière plus modeste de faire de la politique.

ENTRE FICTION ET DOCUMENTAIRE

La Conquête se veut une analyse réaliste se référant à des personnes, des situations, des lieux qui existent. Afin de nourrir son scénario, Patrick Rotman a dépouillé la presse, consulté des archives, rencontré des informateurs, protagonistes ou témoins. Mais la fiction documentée et vraisemblable comporte des scènes et des dialogues inventés. Pour incarner Nicolas S., Denis Podalydès dit avoir écouté la voix, visionné les documentaires, les reportages, tout en laissant le personnage prendre progressivement sa place: « On ne voulait pas forcément créer un double exact par le visage, la voix ou la démarche, mais créer un air de famille, une figure qui fut tout à fait moi et tout à fait – ou presque – Sarkozy »⁴. Cette double voie évoquée par l'acteur pose le problème de l'apport de la fiction par rapport au documentaire et de la non-utilisation des images préexistantes. Outre l'avantage d'éviter l'esprit de parti, la fable permet d'analyser le pouvoir en général, en se dégageant du caractère propre à un individu et à un temps précis: il s'agit donc de Nicolas Sarkozy et d'un archétype doté de qualités spécialement originales. *Pater* a un rapport encore plus complexe à la fiction. S'il possède un aspect documentaire, il entretient un rapport fort avec un récit qui restitue l'évolution, marquant le passage du temps, des sentiments et des relations entre deux hommes. Après avoir fait l'éloge de son prodige, le président nomme le nouveau Premier ministre et discute avec lui de l'élaboration d'une loi. Des désaccords entraînent la démission du chef du gouvernement amené à être remplacé. L'ex-Premier ministre se présente alors à l'élection présidentielle contre son ancien protecteur qui se trouve détrôné par un tiers candidat. La construction remet sans cesse en cause les démarcations du plan. Au sein d'une même scène, la fiction s'arrête parfois, comme si le cinéaste faisait de celle-ci une critique, en filmait le dispositif et ainsi en dynamitait de l'intérieur le caractère chimérique. La gravité du moment où le président, le Premier ministre et un conseiller discutent dans l'encadrement d'une porte des raisons pour lesquelles le vote d'une loi a échoué, est subitement interrompue par l'attitude du président qui dirige son regard vers la caméra puis se tourne, afin d'être pleinement dans le champ. Ce n'est plus le corps politique mais le corps du cinéaste

4. Voir l'entretien de Denis Podalydès dans le dossier de presse de *La Conquête* (Mandarin Films/Gaumont).

qui, malicieusement, officie à cet instant, tel un valet de comédie faisant un aparté et incluant le spectateur pour dénoncer l'hypocrisie d'une situation.

Autre épisode à retenir, celui où le cinéaste, cadré à la poitrine, demande à celui qui filme « Ça va la caméra ? », pour instinctivement retrouver son enveloppe présidentielle, après une saute d'image liée à une coupure. Dès lors, il s'adresse à son futur Premier ministre : « Il faudra quitter votre entreprise, que vous ne gardiez aucune action, rien, sauf votre maison de Normandie et votre appartement parisien ». L'axe est identique mais la dimension différente, comme si le *cut* figurait une frontière ténue entre une réalité et une autre, entre deux formes d'autorité dont l'une se révèle plus implacable que la précédente. Ces séquences concernant la fiction ne se suivent pas. La narration comporte des trouées, permettant à l'acteur et au cinéaste, hommes de la vie courante, de parler ensemble ou avec des proches, sans être totalement éloignés du travail artistique. Le tissage inattendu du documentaire et de la fiction, d'un réel en apparence plus décontracté et d'une intrigue construite, du propre et du commun, complexifie les rapports entre les deux personnages. Parce que reliés à une quotidienneté, les échanges ne se réduisent pas à une réflexion de scénariste, une interprétation et une reproduction d'un état de fait ou d'une histoire qui s'est déjà produite, comme dans *La Conquête*, mais donnent une authenticité à la chose politique encore jamais montrée comme telle au cinéma.

PERSONNAGES ?

Homme de théâtre, Xavier Durringer ne pouvait qu'être sensible à un homme politique qui se met excessivement en scène et cultive, de ce fait, une part comique (vivacité, énergie outrancière). Presque tout est dit dans cette séquence censée se dérouler en avril 2002 et située après le générique. Précédé d'un huissier, Nicolas S. gravit les escaliers de l'Élysée et, semble-t-il, les échelons. La plongée et le panoramique qui accompagnent sa montée l'appréhendent physiquement (ses tics, ses mouvements d'épaule, sa démarche, sa petite taille), moralement (son arrogance), politiquement (le président Chirac va lui proposer le ministère de l'Intérieur). Distant par rapport à l'action, contrepoint baroque proche du cirque, hommage à la partition composée par Nino Rota pour *La Dolce Vita* de Federico Fellini (1960), la musique de Nicola Piovani accroît l'extravagance de l'ensemble. Il n'en fallait pas plus pour montrer Sarkozy comme un acteur qui monte sur scène. En 2007, avant le premier tour des présidentielles, de dos face à la caméra, devant les fauteuils vides d'une salle de spectacle, au bord d'une scène inondée de lumière, il répète un discours avec l'intensité

d'un personnage tragique : « Oui, je suis un enfant d'immigré, je suis le fils d'un Hongrois et le petit-fils d'un Grec juif né à Salonique, oui, je suis un Français de sang mêlé ». La séquence frôle le comique, d'abord parce que la sincérité est prise en défaut et l'intimité instrumentalisée à des fins politiques, ensuite parce que le caractère digne de la scène (la solitude est accentuée par la longueur du plan) est rompu, dans la scène suivante, par la foule bruyante qui assaille le personnage.

Le comique provient par ailleurs du caractère enfantin de ce dernier, incompatible avec le sens des responsabilités qu'exigent les hautes fonctions. Des fins de séquences laissent Nicolas S. muet, incapable de comprendre les évidences de la réalité, notamment le flirt de Richard Attias et de Cécilia au moment de la préparation du rassemblement du Bourget ou les insinuations de Chirac à propos des publicitaires qui « vous piquent votre femme ». Cette incapacité le ridiculise et le transforme, temporairement et alors qu'il tente de tout contrôler, en jouet de la perfidie d'autrui. En l'occurrence, la drôlerie ne résulte pas seulement de la victimisation soudaine de Sarkozy mais du déplacement circonstanciel des rôles. De nouveau manipulateur, il est ainsi metteur en scène d'un destin dont il ne peut s'empêcher d'écrire ou de faire écrire les épisodes. La scène de sa présence à La Baule en septembre 2005 caractérise ce double emploi. Le chef de l'UMP boit tranquillement un café à une terrasse déserte, à peine interrompu par l'arrivée de la serveuse. Lorsque celle-ci repart, la caméra la suit pour laisser découvrir, à droite du cadre, gardes du corps et meute de photographes, dévoilant l'œuvre d'un spécialiste de l'impact médiatique. Le film pose la question de l'identité d'un homme politique ne disposant jamais d'un moi qui se maintient dans le temps. Il s'élabore ainsi en fonction de cette impermanence, parfois scènes contre scènes, parfois à l'intérieur des scènes elles-mêmes (parfois les deux), allant jusqu'à modifier la dynamique du corps de Nicolas S. et fracturer arbitrairement sa personnalité. Lors d'une réunion (fin du premier tiers), entouré de ses conseillers, le candidat exige « du spectacle à gogo » pour son meeting, puis s'interroge sur la présence de journalistes que le spectateur découvre simultanément au moyen d'un contrechamp. L'atmosphère tendue de départ se détériore. Celui qui en « a assez de faire le guignol pour les télévisions » se lève brusquement et s'éloigne de la table (il reste seul dans le plan), invective le reste du monde comme un petit dictateur, s'en va, s'arrête, se retourne et déclare : « Attention, je suis une Ferrari ! Quand on ouvre le capot, c'est avec des gants blancs ! », puis quitte la pièce en claquant la porte.

Ce point de vue du même et de l'autre demeure chez Cavalier. Avec finesse, *Pater* travaille l'identité de condition, l'équivalence de position à travers des champs différents, tels que la famille, le pouvoir et le travail. Il ne

met pas en valeur des personnages mais des invariants structurels. Comme une glace disposant de trois faces, un homme devient tour à tour père, metteur en scène et président; un second, fils, acteur, Premier ministre. Le film s'attache donc à développer la relation entre deux hommes se trouvant sur un pied d'inégalité et séparés par un élément impalpable: l'autorité. Celle, auguste, existant entre un président / Alain Cavalier et son Premier ministre / Vincent Lindon, entre un metteur en scène et son acteur, entre un père et son fils, voire entre un beau-père et son gendre. Il passe insensiblement d'une dimension à une autre (de président à metteur en scène à père), d'une vérité à une autre, et l'interprétation des acteurs, souriant discrètement de ce passage, lui confère sa puissance humoristique. Lors d'un pique-nique en forêt, Alain Cavalier distille progressivement des informations à ses interlocuteurs (Lindon et deux amis) concernant le fait d'être suivi et écouté, ce qui modifie l'atmosphère de décontraction initiale et la fait astucieusement passer du côté du sérieux de la chose officielle. Parfois règne la confusion, et on ignore qui parle, du président ou du metteur en scène. Ce « il est chaleureux, un peu impulsif, terriblement sympathique » prononcé par Cavalier de derrière sa fenêtre à propos de Lindon téléphonant au milieu du jardin, définit aussi bien le futur Premier ministre que l'acteur qui incarnera un rôle ou le gendre un peu naïf, fils par alliance, qui entrera bientôt dans la famille.

Ce glissement a une postérité dans l'histoire de la philosophie, c'est celui décrit par Jean-Jacques Rousseau dans le *Contrat social* au livre I chapitre I, à propos du rapport de référence entre la famille et les sociétés politiques, la famille étant leur premier modèle et le chef, l'image du père. De son côté, dans sa *Doctrine du droit*⁵, Emmanuel Kant envisage la proximité du paternalisme et de l'autoritarisme. Non éloigné de cette vision des choses, *Pater* serait bien le brûlot qui s'enquiert de l'incapacité du peuple à s'opposer. La proximité de la figure du père et de celle de chef de gouvernement intimide le citoyen qui a peur comme l'enfant devant son géniteur ou comme le croyant devant son dieu. Ce n'est pas un hasard donc si Vincent Lindon déjeune chez Alain Cavalier le lundi de Pâques, le lendemain du jour de la résurrection du Christ, fils de Dieu, lui-même père des chrétiens comme l'indique la prière de base *Pater* (ou *Pater noster*) qui donne son titre au film ou si le cinéaste fait allusion à son film *Thérèse* (1986), impressionnante fiction sur une carmélite qui aime le Créateur comme son père.

5. Au chapitre II, il considère qu'un gouvernement fondé sur le principe de la bienveillance envers le peuple, tel celui du père envers ses enfants, c'est-à-dire un gouvernement paternel, relève du plus grand despotisme.

AUTORITÉ ET TESTOSTÉRONE

Méditation sur le pouvoir, *Pater* est une affaire d'hommes. Mères, épouses respectées, muses inaccessibles, les femmes ne se mêlent que de loin à cette histoire. Au moment de se choisir une cravate de la marque de la Fressange, le président fantasme sur la plus belle femme croisée dans sa vie : « La cravate est en soie, très douce comme la peau d'Inès sans doute ». Caressé au petit matin par le Premier ministre, le dos d'une amante, dont on ne connaîtra pas l'identité, intensifie cette impression de distance. Cette conception masculine – dénonciation d'un patriarcat d'un autre âge ou impossibilité de penser la détention du pouvoir par les femmes ? – se trouve sans nul doute en relation avec son sujet même, avec ce qui, dans l'aura de l'autorité et l'incarnation d'une haute fonction, suscite un effroi auquel Alain Cavalier fait d'ailleurs allusion quand il parle de son père et de la religion catholique. Le pouvoir nécessite une frontière symbolique entre le représentant qui revêt un caractère saint et les représentés. Il est sacré par une communauté mais se consacre aussi lui-même en s'écartant et en imposant des limites. L'idolâtrie politique, le fait qu'un groupe reconnaisse en une personne son mandataire, « réside précisément dans le fait que la valeur qui est dans le personnage politique, ce produit de la tête de l'homme, apparaît comme une mystérieuse propriété objective de la personne, un charme, un charisme »⁶. Dans cette perspective, et en travaillant sur des choses très matérielles, le cinéaste réussit parfaitement à dessiner cette reconnaissance et cette vertu, à instaurer une atmosphère de solennité entourant l'homme de pouvoir qui a conscience de sa supériorité, commande, décide et se fait obéir. L'élocution grave du président le transforme en un être étrangement antipathique, capable de glacer ses interlocuteurs, impressions augmentées par un filmage tenu et maîtrisé, ainsi que par des détails symptomatiques de l'apparat politique. Nul besoin de reconstitution imposante, seuls quelques indices – fragments de pièces, insigne honorifique, embrasures, port de l'habit, brushing, couleurs sombres ou au contraire extrêmement lumineuses, menace d'attentat – suffisent à signifier les lieux somptueux du pouvoir : les grandes maisons, les voitures noires, les gardes du corps (postés à contre-jour devant des fenêtres), la prestance, le risque encouru par les gens de la haute. Le plan placé juste après la séquence du pique-nique évoqué plus haut est caractéristique de ce fait. Le président et son Premier ministre, assis dans une voiture à l'arrêt, s'entretiennent des décisions à prendre ; moment plus ou moins ironique jouant avec l'imaginaire du

6. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil (Points), 2011, p. 261.

spectateur et le cliché de la scène des hommes de pouvoir conversant derrière une vitre du devenir de la nation, à l'écart d'une population qui ne prend pas part aux décisions et ne partage pas les secrets des grands personnages de l'État.

Il n'existe pas une telle affirmation de l'autorité dans *La Conquête*, puisque le rôle devance l'acteur. Ne reste plus qu'à faire jouer l'inconscient collectif. Le film repose sur des personnages qui le précèdent, possèdent une image, ont reçu une légitimité du consentement populaire et disposent déjà d'une certaine aura. En même temps, le cinéaste se doit d'innover pour donner un sens au travail de la représentation. En l'occurrence, il rapproche, ce qui est finalement plutôt banal, le monde politique de celui, machiste, de la mafia, au point d'évincer les personnages féminins, Cécilia S., Rachida Dati et Bernadette Chirac⁷. Si les raisons légales (la diffamation) l'empêchent de le verbaliser, il est possible, en revanche, de jouer avec les codes et les classiques qui en livrent déjà une image comme *The Godfather* de Francis Ford Coppola (1972). Ici ce ne sont pas seulement les escortes, la culture du secret, l'omniprésence de la couleur noire, le machisme qui rapprochent ces éléments du gang mafieux, mais leur caractère ostentatoire.

LE LANGAGE POLITIQUE

La Conquête traduit la violence du monde politique de façon élémentaire : le passage sans transition d'un niveau de langage à un autre. Lyrique et plein de promesses, le verbe électoral (les discours rédigés par Henri Guaino, les déclarations devant les caméras, les conversations joviales avec les journalistes) diffère des insultes, des expressions régressives (« je veux plus ça, moi »), des propos rabelaisiens que Sarkozy échange, hors de la sphère publique, avec ses compagnons de campagne (Pierre Charon, Frédéric Lefebvre, Franck Louvrier, Claude Guéant⁸) ou ses rivaux (Jacques Chirac, Dominique de Villepin⁹). Le cinéaste privilégie alors les gros plans de visages qui dégagent des sentences se rapportant au meurtre, à la chasse et à la guerre, telles que « carboniser », « se faire allumer comme un perdreau », « tuer l'autre », « y aller à l'arme blanche », « finir sur un crochet de boucher ». Les passes d'armes pourvoyeuses de bons mots, de surnoms péjoratifs (Raffa-rien pour Raffarin, Néron pour Villepin, le nabot pour

7. Respectivement interprétées par Florence Pernel, Saïda Jawad et Michèle Moretti.

8. Respectivement interprétés par Dominique Besnehard, Pierre Cassignard, Mathias Mlekuz et Hippolyte Girardot.

9. Respectivement interprétés par Bernard Le Coq et Samuel Labarthe.

Sarkozy), de moqueries (le sonotone de Chirac), de rumeurs folles rappellent à la fois les comédies scénarisées par Michel Audiard et les échanges musclés du western. Ces différences de niveau révèlent une disparité entre l'image que l'homme politique projette et son vrai dessein, à l'exemple de ce moment où, prêt à enregistrer un clip de campagne, Nicolas S. passe d'« Il faut que je me débarrasse de cette merde » à l'attitude posée de celui qui désire être « le candidat d'une République irréprochable », une fois que tournent les caméras. Dans tous les cas, ces incohérences rendent compte d'un univers clos sur lui-même et sans véritable sens.

Même si la cruauté est bien là, le parler politique n'a pas totalement perdu de sa sacralité dans *Pater*. À la façon des énoncés performatifs décrits par John Austin dans *How to Do Things with Words* (1962), le dire devient le faire et nommer, un acte thaumaturgique, comme s'il suffisait de qualifier pour créer un lien ou faire advenir une situation. Les grands livres lus par Vincent Lindon se métamorphosent, ainsi que le signale hors champ la voix d'Alain Cavalier, « en grands livres de comptes », sous-entendu de l'État et du ministère des Finances. Les nouvelles du président demandées par Jean-Pierre Lindon à son frère Vincent (« Comment ça va avec le président ? ») font exister la relation, même si cette interrogation formulée sérieusement, se termine en fou rire et signale un passage à une autre dimension. La parole renforce ensuite l'impression que l'on se situe bien dans le champ politique et, parce que les procédures de la République française sont respectées, dans un domaine politique reconnaissable. Détenteur de l'autorité et de la primauté du verbe (il initie le dialogue), le président nomme (« J'ai décidé de vous nommer Premier ministre de mon prochain gouvernement »), conseille paternellement (« Soyez brutal, soyez séducteur »), discute des décisions à prendre, afin d'élaborer une loi sur l'écart – selon lui de 1 à 15 – entre le salaire le plus haut et celui le plus bas, argumente en vue de rassembler des voix pour le vote à l'Assemblée. Les repas favorisent le déploiement verbal et sont à *Pater* ce que le duel est au western, sauf qu'au lieu d'exploser et de s'étaler de manière spectaculaire comme dans le genre, il implose et se concentre en un espace réduit. Allié à la nourriture, le dialogue se recouvre d'une violence polie et subtile, à l'instar de ce déjeuner où le président et le conseiller parient cinquante euros sur le manque de courage du Premier ministre et sa décision d'abandonner la défense de sa loi, alors qu'il sort téléphoner. Ce jeu est d'autant plus violent que la scène précédente les a vus complices autour de la photographie sexuellement compromettante d'un adversaire. Le Premier ministre ne parvient pas à faire passer son texte à l'Assemblée, décevant à son tour la base même qu'il pensait contenter, se sentant trahi par le président venu le chercher, sans aller au bout de sa démarche et ouvertement le soutenir. C'est la fin de l'innocence et d'une intransigeance ébranlée par le passage

de la théorie à une pratique du pouvoir s'abreuvant de compromissions. L'épilogue se détourne de la sincérité des débuts et du mot puisé dans la limpidité inaugurale. Place est laissée à la circonlocution, à l'épuisement psychologique, aux sentences prononcées (« Je ne suis pas très content à cause de votre sécurité »), à d'autres plus impitoyables du type « Je ne veux plus de vous », à la déception submergeant celui qui sent que la dissimulation fausse le dialogue.

LE CITOYEN

Les personnages de *La Conquête* évoluent, décident, discutent principalement dans des lieux de pouvoir : les ministères, le palais de l'Élysée, le quartier général de campagne, donnant ainsi l'impression qu'un groupe unique progresse soit horizontalement (de lieu en lieu), soit vers un degré supérieur (les postes ministériels). L'absence du citoyen, remisé dans les espaces inférieurs, est représentative de l'intérêt nul que lui porte la fine fleur, sinon sous forme de catégories sociales dont aucune individualité ne se dégage. Ainsi apparaissent les policiers en uniforme d'un commissariat devant lesquels Sarkozy, nouveau ministre de l'Intérieur, fait un speech. Le dialogue ne s'instaure guère plus avec les ouvriers interrogés comme des enfants par un candidat juché sur une estrade, instituteur qui fait la leçon à « la France qui se lève tôt » et distribue des slogans peu propices à l'espérance. Meute hurlante, les militants UMP ne s'expriment pas vraiment, tandis que les « gens », entité abstraite, n'intéressent le personnel politique que pour des raisons de calcul électoral. Durringer dénonce très clairement cette carence sans relayer les préoccupations citoyennes, comme le fait, par ailleurs, *Pater*.

En effet, il est question, chez Cavalier, d'insatisfaction et d'idéal, de volonté de retourner à l'essence du politique, au bien commun et à la chose indivisible que tout citoyen comprendrait aisément, approuverait, voire à laquelle il participerait, de telle sorte que s'amenuise le fossé entre la base et l'élite. Ce n'est pas un hasard si le Premier ministre est issu de la société civile. Entrepreneur, il souhaite prendre des mesures conformément à un modèle de société juste et égalitaire. Le glissement narratif se justifie donc à cette fin de droiture et de retour aux sources. Cette volonté de renouveau se réalise dans une cuisine au cours d'une conversation entre amis, exhortation à réinvestir le débat public au sein des maisons et à transformer la table du repas en agora. Homme politique qui s'ignore, le citoyen pourrait se rêver davantage inclus dans le débat national, comme ce Premier ministre improvisé qui se réfère ironiquement à la phrase de Sarkozy, avant qu'il ne se déclare candidat à la présidence de la République :

« J'ai l'impression que je peux être Premier ministre si je me rase tous les matins » ou cet acteur qui se découvre des talents de politicien à la faveur d'un film et pense qu'une politique veillant à l'élémentaire n'est pas chose aussi ardue. Les citoyens ordinaires (le boulanger, les clients du bistrot, l'ancien footballeur, les amis) expriment leur incompréhension, parfois leur colère concernant les difficultés de leur quotidien, de la moralisation de la vie politique et d'un capitalisme abusif. Le spectateur citoyen est sensible à cette pertinence démocratique et aux aspirations d'un Premier ministre qui considère que l'État ne doit pas voler le peuple.

LA TRANSMISSION DU POUVOIR

Dans les deux films, l'effet réflecteur, sur fond de conflit de générations, est plutôt ravageur. Le dirigeant expérimenté se sent menacé par l'arrivée d'un homme jeune, tandis que le néophyte frétille en contemplant le maître qu'il s'apprête à devenir. Ainsi se conçoivent, au cours de *La Conquête*, les face-à-face, champs contrechamps pleins de défis, entre « le petit » et « le vieux ». Incarnation du conservatisme, Chirac, qui soutient et déstabilise tout à la fois, a l'attitude imperturbable de celui qui détient le pouvoir mais trône pratiquement toujours dans son fauteuil. Organisateur insolent du coup permanent, Sarkozy représente le changement et le fait savoir, empruntant plus ou moins consciemment son rythme de croisière aux campagnes et aux séries américaines. Plus question d'équilibre des pouvoirs et de volonté générale, mais de vent nouveau voué à démoder les anciens, sous la forme de spectacles géants, de cynisme décomplexé et de mouvement perpétuel (footing, vélo, jet, voiture).

La fin de *Pater* ne laisse pas une impression aussi difficile de rivalité. Redevenus « péquins » un soir de défaite électorale, le président et le Premier ministre se font face comme dans un débat télévisé, dînent ensemble et se filment réciproquement. Cela s'apparente à une scène en miroir, dialectique étrange, récréation emblématique du futur, où le disciple, corrompu par son mentor (et satisfait de l'être), prépare politiquement l'avenir et la transmission. L'insigne honorifique de président de la République française passe de la main à la main. Propagateur du coup de chaleur dans la glace du matin et de la certitude que le pouvoir est tangiblement détenu, ce détail témoigne de l'inanité grandissante du poulain qui s'y croit et possède un idéal – « On se déguise en cow-boy » – réduit à la peau de chagrin de l'apparence. Pouvant être perçu comme l'histoire d'une résistance difficilement tenable, *Pater* dévoile son aspect religieux, voire métaphysique, qui, dans le fond, le singularise : faire de la politique exige de confronter son idéal (sa foi) à la réalité matérielle (le mal, la déchéance). À la manière

du combat de l'ange (le jeune) avec le démon (le vieux), l'épreuve, non pas seulement intellectuelle et morale, s'avère des plus spirituelles et il faut à tous ses impétrants bien plus que de la force pour lutter contre la faiblesse humaine.

En tissant finement le lien documentaire-fiction, Cavalier et Durringer évoquent le jeu, l'habileté à se mettre en scène et le rapport altéré à la réalité. Ils dénoncent ainsi l'absorption de la politique par le spectacle, entraînant dans ce sinistre sillage la désacralisation d'une fonction et du bien commun. Il apparaît que le moins ancré dans le temps, *Pater*, s'avère le plus moderne des deux et le plus sûr de ses engagements. Pari difficile à tenir (on ne peut courir deux lièvres à la fois), *La Conquête* veut se dégager du réel et rattraper ce réel de substitution véhiculé depuis longtemps par Internet. Si, à un certain moment, ces films correspondent aussi à ce qu'Aristote nomme, dans *La Poétique*, l'effet purificateur de l'art, apte à faire parler et à réconcilier un collectif partagé, question se pose de savoir comment ils seront perçus et compris par des générations non contemporaines du quinquennat de Nicolas Sarkozy.

NATHALIE MARY

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3