



## Mots. Les langages du politique

94 | 2010

Trente ans d'étude des langages du politique  
(1980-2010)

---

# Le retour de la parole politique dans le cinéma français

François de la Bretèque

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mots/19873>

DOI : 10.4000/mots.19873

ISSN : 1960-6001

### Éditeur

ENS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2010

Pagination : 115-124

ISBN : 978-2-84788-235-3

ISSN : 0243-6450

### Référence électronique

François de la Bretèque, « Le retour de la parole politique dans le cinéma français », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 94 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2012, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mots/19873> ; DOI : 10.4000/mots.19873

---

# Mots

## Les langages du politique

N° 94 novembre 2010

### Trente ans d'étude des langages du politique (1980-2010)

ouvrage coordonné par Paul BACOT, Marlène COULOMB-GULLY,  
Jean-Paul HONORÉ, Christian LE BART, Claire OGER, Christian PLANTIN

---

#### SOMMAIRE

<i>Paul Bacot, Marlène Coulomb-Gully, Jean-Paul Honoré, Christian Le Bart, Claire Oger, Christian Plantin</i> Le discours politique n'est pas transparent. Permanence et transformations d'un objet de recherche	5
<b>OUTILS ET ENJEUX DU DISCOURS POLITIQUE</b>	
<i>Ruth Amossy, Roselyne Koren</i> Argumentation et discours politique	13
<i>Christian Plantin</i> Argumentation-rhétorique. Les eaux mêlées	23
<i>Caroline Ollivier-Yaniv</i> Discours politiques, propagande, communication, manipulation	31

<i>Marc Bonhomme</i>	
La caricature politique	39
<i>Paul Bacot</i>	
Développement et diversification d'une onomastique politique	47
<i>Ruth Wodak</i>	
The Discursive Construction of History. Brief Considerations	57
<i>Henri Boyer</i>	
Les politiques linguistiques	67

## **LIEUX DE LA PRODUCTION DU DISCOURS POLITIQUE**

<i>Christian Le Bart</i>	
Parler en politique	77
<i>Dominique Mainqueneau</i>	
Le discours politique et son « environnement »	85
<i>Alice Krieg-Planque, Claire Oger</i>	
Discours institutionnels. Perspectives pour les sciences de la communication	91
<i>Sophie Béroud, Josette Lefèvre</i>	
Le corpus syndical. Une expérience au long cours	97
<i>Corinne Gobin, Jean-Claude Deroubaix</i>	
L'analyse du discours des organisations internationales. Un vaste champ encore peu exploré	107
<i>François de la Bretèque</i>	
Le retour de la parole politique dans le cinéma français	115
<i>Jean-Claude Soulages</i>	
Vie et mort du citoyen cathodique	125
<i>Jacques Guilhaumou</i>	
Les discours de la Révolution française. Aperçu d'ensemble d'un trajet de recherche (1980-2009)	133

## DISCIPLINES ET CHAMPS DE RECHERCHE POUR L'ÉTUDE DES LANGAGES DU POLITIQUE

*Philippe Braud*

L'apport de la science politique à l'étude des langages du politique 143

*Claire Blandin*

L'apport de l'histoire des médias à l'étude des langages du politique 149

*Jean-François Tétu, Bernard Lamizet*

Les SIC et les langages du politique 155

*Sylvianne Rémi-Giraud*

Sémantique lexicale et langages du politique.  
Le paradoxe d'un mariage difficile? 165

*Marlène Coulomb-Gully, Juliette Rennes*

Genre, politique et analyse du discours.  
Une tradition épistémologique française *gender blind* 175

*Johannes Angermüller*

Analyser le discours politique en Allemagne (1980-2010) 183

*Érik Neveu*

L'apport de Pierre Bourdieu à l'analyse du discours.  
D'un cadre théorique à des recherches empiriques 191

*Roselyne Ringoot*

Questionner le discours avec Michel Foucault.  
Actualisations théoriques et actualité éditoriale 199

## ENTRETIEN

*Maurice Tournier*

Mots et politique, avant et autour de 1980 211

La revue *Mots. Les langages du politique* encourage l'usage des rectifications de l'orthographe proposées par le Conseil supérieur de la langue française et approuvées par l'Académie (*Journal officiel*, n° 100, 6 décembre 1990).

## **Le retour de la parole politique dans le cinéma français**

Le titre que j'ai choisi, pour être juste, devrait être formulé sous la forme interrogative. En effet, il faudrait d'abord s'entendre sur ce que l'on considère comme relevant de la parole politique avant d'estimer s'il y a vraiment retour de cette parole dans le cinéma français depuis 1981.

On ne saurait limiter la parole politique à celle des professionnels de la chose : syndicalistes, élus et gens d'appareil. Il faut préalablement revenir aux fondamentaux : *le* politique ne se limite pas à *la* politique. Comme le rappelle clairement Emmanuel Barot :

*La* politique est la sphère de la conquête, de l'exercice et des rapports de pouvoir ; *le* politique est la sphère des choses communes, la *polis*. [Et d'ajouter aussitôt :] Directement ou indirectement, le cinéma est prise de position par rapport au monde commun. Toute image intégrée dans un film (documentaire ou fiction) capte et transmet quelque chose des réalités sociales, et selon le rapport plus ou moins libre, ouvert, contrôlé, qu'elle institue entre le film et le spectateur, elle participe de sa constitution, et dès lors s'apparente à une interrogation à leur endroit. (Barot, 2009, p. 27)

Ce dont on veut parler ici, c'est du langage du politique *au cinéma*. Or, si le cinéma est bien un langage, comme l'a établi Christian Metz dès les années soixante-dix, il ne faut pas perdre de vue que ce langage est fait d'un complexe de moyens d'expression : de la langue articulée, certes, ici enregistrée, mais aussi du son, de la musique, et bien sûr des images en mouvement (Vanoye, 1979, p. 27-30). Qui veut analyser pertinemment le langage politique du cinéma doit prendre en compte l'ensemble de ces matières d'expression et leur mise en forme spécifique ainsi que l'interaction des unes avec les autres (la parole et les images, la parole et la musique, les images et la musique, etc.).

Ainsi considéré, le sujet risquerait de prendre des proportions exponentielles. Il est sage de le limiter sous peine de perdre toute efficacité analytique.

Pour ce faire, il est sans doute bon de se situer d'abord du côté de la réception. En effet, s'il y a de la politique dans tout et donc dans tout film, tout film n'est pas reçu comme politique par le public et la critique.

On se placera donc d'abord de ce premier point de vue. Il permettra de mesurer que la dimension politique a fait l'objet d'une longue occultation après la période flamboyante des premières années soixante-dix, mais qu'on assiste effectivement à son retour (relatif) dans la période la plus récente.

Mais notre objet, ce sont quand même les films. Ce sont eux que nous devons traiter comme des textes afin d'essayer d'évaluer où perce le langage politique dans leur tissu lui-même et pas seulement dans leur propos affiché. Cette tâche est délicate à conduire sur un corpus. On doit néanmoins en passer par là si l'on veut essayer de dégager une évolution sur un segment temporel relativement court (trois décennies), mais suffisamment long à l'échelle de l'histoire du cinéma pour qu'une étude diachronique soit possible.

## **La parole politique sur le cinéma**

On a beaucoup commenté le « naufrage des idéologies » qu'aurait entraîné, dans les pays occidentaux, la chute du mur de Berlin et la fin du régime soviétique. La parole politique s'en serait trouvée durablement dévalorisée. Mais dans le domaine qui nous occupe, il y avait déjà un certain temps que l'on avait quitté l'ère du « tout politique ».

Celle-ci avait triomphé autour des années soixante dans la critique spécialisée et, par-delà, dans les études académiques émanant de l'Université<sup>1</sup>. Il faut tenir compte, d'autre part, du magistère de fait exercé dans le champ intellectuel par les revues spécialisées, au premier rang desquelles les *Cahiers du cinéma*, pour des raisons historiques et institutionnelles trop longues à décrire ici.

Il ne faut pas oublier que dire d'une œuvre qu'elle était « politique », autour de 1968, était un compliment. On a du mal à se représenter cela aujourd'hui, tant le terme s'est dévalué. C'est le mouvement de cette dévalorisation puis de son hypothétique revalorisation que nous allons envisager dans son application au cinéma.

Un bref retour en arrière est nécessaire pour poser le contexte. Après leur virage politisé de 1968 puis la demi-décennie « sectaire » qui suivit, en mai 1974, les *Cahiers du cinéma* sortirent de leur période maoïste et idéologique radicale. Cette histoire a souvent été racontée (De Baecque, 1991). Un de ses acteurs, Jean-Louis Comolli, revenant aujourd'hui sur ce trajet, explique :

Nous allons bientôt nous convaincre de ce que le cinéma n'était pas réductible à ses énoncés idéologiques, qu'il fallait aller chercher plus loin, de deux côtés : celui de l'écriture textuelle de ces films, de leur réseau signifiant ; et du côté de l'appareil de base, du réglage idéologique. (Comolli, 2009, p. 21, n. 1)

1. Celles-ci, il faut le rappeler, sont d'apparition récente dans le champ universitaire : 1984 pour l'habilitation des diplômés, même si des thèses « de cinéma » ont été soutenues antérieurement, labellisées par d'autres sections du CNU : celle d'Henri Agel, en 1972, peut faire figure de point de départ.

Le même Comolli avait précisément donné aux *Cahiers* une série d'articles qui ont joué un rôle fondateur pour la critique idéologique du cinéma en France (Comolli, mai 1971 - octobre 1972). Il initia le débat toujours actuel sur l'impossibilité structurelle qu'il y aurait à introduire un propos politique dans le cadre du cinéma institutionnel qui, par nature, le dévoierait. Telle est la base de la théorie que développait Christian Zimmer dans un livre paru en 1975 et que nous ne pouvons pas contourner (Zimmer, 1975). Cet anathème visait en particulier ce qu'on appela les « fictions de gauche »<sup>2</sup>, dont l'exclusion repose sur une série d'arguments « langagiers ». D'abord, ceux qui dénoncent les contraintes du *genre* : le cinéma de consommation courante se coule nécessairement dans le cadre d'un genre institutionnel, or, le genre est un discours clos sur lui-même. D'autre part, ceux qui reposent sur la *forme* filmique : ce cinéma (commercial) exige une image léchée, un son propre, un cadre lisible et stable, ce qui serait incompatible avec un propos politique. Le cinéma militant réclame une image et un son « sales ».

L'argumentation d'un Comolli et celle d'un Zimmer tombèrent ensuite dans l'oubli avant de ressurgir dans les débats actuels. Il est intéressant de la retrouver de nos jours, solidement argumentée, sous la plume d'Emmanuel Barot. Ce philosophe sartrien considère qu'il existe « une forme cinématographique du politique », car, selon l'adage prêté à Godard, « filmer le politique, c'est nécessairement politiser le film ». Le film politique, dit-il, ne saurait être un *genre* cinématographique. Car un film n'est pas politique seulement par son objet, mais aussi, premièrement, par la pratique collective de sa production et deuxièmement, par le souci de produire une forme cinématographique adéquate à son contenu (Barot, 2009, p. 15). Ajoutons : par la délégation de parole qu'il consent à laisser aux gens filmés.

Quelle doit être cette forme ? Selon Barot, la prise de parole directe ; la mise en scène de la contradiction de points de vue, par exemple par la présence de deux interlocuteurs dans l'image ou de deux voix dans la bande sonore ; l'articulation du sens universel et du fait singulier ; enfin, l'« éclatement plastique » (Barot, 2009, p. 53-54).

En dehors de la sphère militante, peu nombreux sont les films qui satisferaient ces critères, il faut bien le reconnaître. Ceux de Peter Watkins (étudiés par Barot), ceux d'Armand Gatti, constituent de rares exemples.

Lorsqu'on revient aujourd'hui à une parole politique *sur* le cinéma, après une longue éclipse où la scène a été dominée par les « esthéticiens », à l'Université comme dans les médias, on adopte une position plus souple et plus indulgente. J'en veux par exemple pour preuve ce qu'écrit René Prédal dans son livre sur le jeune cinéma français en 2002, destiné à un public d'étudiants. Dans un chapitre intitulé « Le retour du social, les banlieues, le Nord et le monde

2. On baptisa ainsi des films à contenu progressiste, anti-impérialiste ou anticapitaliste, par exemple les films de Costa-Gravas ou d'Yves Boisset.

ouvrier» (mélange de concepts qui surprend un peu), un sous-chapitre intitulé « Narcisse dans la Cité. La dimension politique du cinéma qui dit “je” » plaide – avec raison – l’idée que des films qui ne visent pas un propos politique, comme *La vie de Jésus*, *La vie rêvée des anges*, *Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, loin de céder au nombrilisme que l’on reproche toujours au cinéma français, « présentent en réalité le tableau “politique” saisissant d’une France délabrée économiquement humainement et moralement » (Prédal, 2002, p. 123). Dans la foulée, il renouvelle la condamnation des « fictions de gauche » tant détestées par ses prédécesseurs, se montrant fort injuste à l’égard d’un Tavernier considéré comme donneur de leçons : je rappelle que le réalisateur de *Ça commence aujourd’hui* est aussi celui de *L 627*, de *La guerre sans nom* et de *De l’autre côté du périph’*, dont le statut de films politiques ne saurait être dénié sans mauvaise foi.

L’édition spécialisée puis, dans un second temps, la recherche universitaire ont recommencé à se poser la question des relations du cinéma et du politique après 1988, sans doute sous l’effet de la conjonction de deux événements extérieurs : la réélection de François Mitterrand et le vingtième anniversaire de Mai 1968. Cette résurgence, toutefois, se fait lentement et s’accélère un peu au tournant du millénaire. En outre, nombre de ces études sont rétrospectives ou posent la question en termes classiques d’histoire sociale.

Voici pour exemple deux des rares thèses portant sur les rapports du cinéma et de la politique. La première (Raymond, 2005) porte sur un corpus d’analyse appartenant à la période 1950-1975. Mais sa problématique, posée comme suit, rejoint en partie celle qui nous occupe :

À partir d’un choix de films français liés à l’actualité politique internationale pendant les années 1950 à 1975, la présente étude propose un parcours esthétique de la période historique. Interrogeant la notion de « modernité », elle postule que la question politique est, au plan thématique, une clef du renouveau de la forme cinématographique en France après la deuxième guerre mondiale et jusqu’au milieu des années 1970. (Résumé de la notice 097864986 du catalogue SUDOC, consulté le 13 mai 2010)

On comprend que l’orientation de la recherche porte sur les formes esthétiques<sup>3</sup>, la question du politique apparaissant au second plan. La mise en exergue du concept de « modernité » en témoigne. Néanmoins, ce qui est à relever est le souci de mettre en correspondance les intentions politiques du discours et les formes dans lesquelles elles s’expriment.

La seconde thèse (Tricoche, 2007) semble plus directement dans notre propos en raison, d’une part, de son rattachement disciplinaire et d’autre part, de la délimitation chronologique de son corpus. Mais on subodore, à la lecture de son résumé, un propos encyclopédique que son titre laissait déjà deviner.

3. Ce qui correspond à celle de l’école doctorale de Paris 3 et du directeur de recherches.

Après avoir rappelé les conditions de naissance du cinéma à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et son développement comme divertissement populaire au long du 20<sup>e</sup> siècle, l'auteur avance :

Parallèlement, participant via ses images et ses récits à la vie de la cité, entendue dans son sens classique, il a vu ses premiers traits bientôt doublés d'un aspect politique : perçu alors comme un nouveau locuteur par les spectateurs, et, selon les périodes, par le pouvoir politique soit comme une critique devant être contrôlé [sic], soit comme un vecteur de propagande. [...] Il est dès lors intéressant de se demander quelle est sa place au sein des différentes techniques de communication existantes [...] quels sont ses rapports avec d'autres acteurs politiques tels le public, les États et d'autres acteurs privés (maisons de production et chaînes de télévision) [...]. (Notice 12348975X du catalogue SUDOC, consulté le 13 mai 2010)

Le cinéma se trouve défini comme un « locuteur » placé dans le champ communicationnel social. La thèse se propose d'examiner comparativement la politique *du* cinéma et les relations du cinéma avec les diverses instances détentrices d'un pouvoir, politique mais aussi économique, et avec l'opinion, cela dans différents pays d'Europe occidentale. Elle se place loin d'une déontologie de la forme de l'expression.

En fait, il faut attendre que la réflexion *sur* le cinéma ait été rattrapée par la réflexion interne *au* cinéma : que la parole politique se soit réintroduite dans le cinéma français.

## **La parole politique dans les films**

Nous retiendrons de ce qui précède que, pour étudier la place de la parole politique dans les films français, il ne faut pas se limiter aux contenus scénaristiques (les films racontant des affaires politiques ou des conflits sociaux), ce qui donne des études « de contenu » au reste pas illégitimes (Dehée, 2000), mais prendre aussi en compte la forme filmique elle-même.

Tanguy Perron a esquissé à grands traits une périodisation pour la phase antérieure à 1981, que nous rappellerons ici pour mémoire avant de la poursuivre au-delà (Perron, 2007). De la Libération à 1965 environ, la parole politique au cinéma a été pratiquement monopolisée par le Parti communiste et la CGT sur un modèle hérité des années trente, où le primat est donné à la représentation de mouvements collectifs, la parole est déléguée aux représentants du mouvement ouvrier, et les paradigmes esthétiques sont inspirés du réalisme socialiste principalement soviétique. Autour de 1968, l'essor de l'extrême gauche occupe le terrain du cinéma militant, tandis que les réalisateurs proches du PC se replient vers le documentaire télévisé (Marie, 2005). Si l'on met à part la « parenthèse sectaire » (1968-1974), ces films mettent en avant de nouvelles pratiques de réalisation favorisant l'élaboration collective,

la prise en charge des tâches par permutation et la cession de la parole aux individus filmés. De 1974 à 1981, tandis qu'on assiste à une progressive sortie de la phase militante proprement dite et au retour de la plupart des réalisateurs à des pratiques de réalisation plus traditionnelles (ainsi J.-P. Thorn, « établi » en usine de 1971 à 1978 puis revenu au reportage notamment pour la télévision), les sujets des films eux-mêmes opèrent un infléchissement vers des problématiques plus individuelles et plus intimes. Néanmoins, tout n'a pas été perdu des acquis langagiers de la phase critique antérieure. On se souvient comment, dans le champ du documentaire historique, *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls (sorti en 1970) a pu être salué par Marc Ferro comme une véritable révolution copernicienne parce que le commentaire surplombant et directif qui était jusque-là la norme du genre y avait complètement disparu et était remplacé par la succession des témoignages (Ferro, 1993, p. 162-166)<sup>4</sup> – le discours du réalisateur se situant désormais, il est vrai, au niveau plus invisible mais non moins directif du montage qui organise entre eux ces segments. Ce qui était alors une nouveauté (l'absence de commentaire) deviendra rapidement la norme.

Vu avec le recul du temps, le tournant politique de 1981 semble bien avoir constitué un électrochoc qui stérilisa pour plusieurs années le discours politique dans les films français. Du moins, sous la forme du cinéma militant qui y avait triomphé autour de 1968, mais était déjà en repli depuis le milieu des années soixante-dix.

Le regain de ce cinéma militant lors du mouvement social de décembre 1995 a pu faire un temps illusion (*Images documentaires*, 2000)<sup>5</sup> et même apparaître comme le signe d'un renouveau, en raison de l'usage de la vidéo légère qui portait alors tous les espoirs ; *CinémAction* en dressait un bilan en 2004 sous le titre optimiste : *Le cinéma militant reprend le travail*. Il faut bien reconnaître que la suite des années n'apporta pas de confirmation réelle à ces attentes, quoique cette pratique soit loin d'être définitivement enterrée et que ses réveils périodiques puissent réserver encore des surprises.

Le choc du 11 septembre 2001, la crise financière de 2007-2007 et ses conséquences ont probablement entraîné dans l'opinion une nouvelle inquiétude vis-à-vis de la chose politique, alors même que ce que certains désignaient comme la « fin de l'histoire » aurait dû entraîner l'effacement de la parole politique dans nos cinématographies. L'examen des films conduit à une constatation différente.

La parole politique dans le cinéma ne se restreint pas à l'étroite sphère militante. Au long des trois décennies qui nous occupent, elle a émigré dans deux directions.

4. « De l'interview chez Harris et Sédouy », article originellement publié en 1973 dans *Téléciné*, repris dans une version remaniée dans le recueil *Cinéma et histoire* en 1977.

5. Cette publication recense dix films sur le mouvement de décembre 1995.

Dans le cinéma grand public, à côté des « fictions de gauche » tant vilipendées naguère par les *Cahiers du cinéma*, qui avaient à peu près disparu après 1981 mais qui survivent néanmoins toujours tout en étant aussi honnies par les mêmes, on assiste dans les années 2000 à la résurgence d'un genre typique des années soixante-dix, le « thriller politique », qui peut se définir par l'alliance du film de genre dans ses déclinaisons les plus spectaculaires et de la dénonciation des pratiques douteuses qui se trament dans les alcôves du pouvoir : les relations du monde politique avec celui de la finance, des médias, voire du contre-espionnage. Il s'agit ici, certes, de *la* politique et non *du* politique et cette dénonciation se fait par les canaux de l'expression la plus traditionnelle : le discours énonciatif se masque sous les apparences d'une fiction qui se raconte seule, mais qui fonctionne sous le régime d'une histoire « à clés » dont il n'est pas difficile de démasquer les protagonistes réels – quand ils ne sont pas clairement désignés, ce qui arrive aussi (par exemple dans *Rapt* de Lucas Belvaux, 2009)<sup>6</sup> – et dont la sanction narrative tient aussi lieu de jugement moral, sinon politique.

Ce cinéma en général assez directif s'efforce cependant d'être plus nuancé que les « fictions de gauche » dont il est l'héritier. Il n'est sans doute pas ce qui se fait de mieux, mais il nous intéresse néanmoins comme symptôme : avec lui, la parole politique recommence à accrocher le grand public. Il est à souligner que c'est davantage à la télévision qu'au cinéma que ce genre trouve son espace d'expression<sup>7</sup>.

*Les Prédateurs* de Lucas Belvaux (2007) donne une version romancée de l'affaire Elf; *Une affaire d'État* d'Éric Valette (novembre 2009) transpose de nos jours l'opération secrète de ventes d'armes en Afrique sous le mandat de François Mitterrand. Son réalisateur, qui se réclame ouvertement de Boisset, explique :

À mon avis, le revival actuel du genre est attribuable aux envies de cinéastes bercés au genre et décomplexés, à la résurgence de séries américaines très haut de gamme ayant mis un coup à la vieille télé franchouillarde, et au fait que l'offre du cinéma français tende à se diversifier après une léthargie proche du coma dans la période 1980-2000.<sup>8</sup>

C'est en effet du retour aux genres que témoignent ces fictions, un mouvement général que l'on observe dans la jeune génération de cinéastes français depuis le début de la décennie 2000 (*Le pacte des loups* par exemple), par un

6. *Rapt* fictionnalise l'enlèvement du baron Empain par un groupe d'extrême gauche en 1978. Voir encore parmi les films récents *La Sainte Victoire* de François Favrat, inspiré par les démêlés judiciaires de Michel Noir et Pierre Botton, et *Streamfield, les carnets noirs*, de Jean-Luc Miesch, sorti le 13 janvier 2010 et qui s'inspire ouvertement de l'affaire Clearsteam.

7. *Télérama* n° 3079 (janvier 2009) publie un dossier intitulé « la fiction française entre en politique » (p. 20-24).

8. *Le Figaro*, 21 novembre 2009.

retour de manivelle qui horrifierait les idéologues des années soixante-dix. L'influence des fictions anglo-saxonnes ou italiennes (les *political dramas* anglais, *Il Caimano* de Moretti ou *Il Divo* de Sorrentino, respectivement sur Berlusconi et sur Andreotti) sur ces productions françaises est patente.

Il a fallu d'ailleurs un réalisateur britannique assisté d'un cinéaste haïtien pour produire pour Canal + une fiction plus ordinaire, moins ancrée dans les codes de genre : *L'École du pouvoir* (2009) qui suit le destin de jeunes énarques de 1977 à 1986.

Il existe dans le cinéma français tout un autre courant de films dans lesquels une parole politique se laisse entendre. Ceux-ci ont tiré parti de la convergence avec le documentaire et récupèrent les formes que le cinéma militant a laissées en héritage. Telles sont les œuvres des frères Dardenne, d'Alain Guiraudie, de Philippe Lioret ou de Laurent Cantet.

Arrêtons-nous d'abord sur ce dernier, dont le film *Ressources humaines* (sorti en 2000) peut faire figure de film clé de ce retour du politique. Produit pour la télévision (c'est à noter), le film de Cantet met en scène une usine au moment de l'application des 35 heures. Un fils, stagiaire au département des ressources humaines, s'y oppose à son père, vieil ouvrier résigné qui doit être victime d'un plan social. Le jeune homme change d'avis en cours d'action et cherche en vain à convaincre son père de rejoindre les grévistes. Une bonne partie des interprètes est composée de non-professionnels. La prise de parole joue dans ce film un rôle essentiel, parole bureaucratique des dirigeants opposée au discours « archaïque » des militants syndicaux. Ce rôle est d'autant plus fort que le vieil ouvrier ne dit jamais rien ou presque. Ce sont donc les actions, les comportements qui supportent l'essentiel du sens. Le politique s'exprime dans les gestes, les corps, les espaces du film. René Prédal décrit ainsi l'épilogue : « Un long plan silencieux de l'atelier déserté ponctue alors la scène ; c'est un peu un parricide symbolique en même temps que le rejet d'une morale obsolète basée sur le culte du travail, le respect de l'ordre et l'obéissance aux nantis. » (Prédal, 2002, p. 121)<sup>9</sup>

Alain Guiraudie choisit une autre voie qui dérive sans doute de certaines pratiques du cinéma militant de la période 68, les tracts situationnistes par exemple. C'est celle de la dérision, du détournement, du conte (Luc Moullet l'avait précédé dans cette voie avec un film comme *La comédie du travail*, 1987). *Ce vieux rêve qui bouge* (2001) se passe dans une usine désaffectée et désertée, dans laquelle les ouvriers licenciés ou en passe de l'être passent leur temps à ne rien faire (sinon draguer) ; aucun discours politique explicite dans ce film qui exprime pourtant, par ses cadres, son enfermement, sa lumière, « l'adieu au prolétariat » dont parlait André Gorz.

C'est encore cet « adieu » que l'on peut déceler, sur un autre ton, dans deux films (et même trois) qui tissent un fil rouge à travers la période qui nous inté-

9. Belle analyse de ce film et de sa signification politique par Jean-Louis Comolli, 2000.

resse. *La reprise aux usines Wonder* reste comme le film emblématique (et le plus beau) de Mai 1968. Presque dix ans plus tard (1996), Hervé le Roux en tira son très beau *Reprise*, un (faux) film-enquête à la recherche de la jeune ouvrière révoltée – qu’il ne trouve pas, pour finir, tandis que Raoul Copans le remonte pour la télévision sous une forme plus didactique : *Paroles ouvrières, paroles de Wonder* (1996), un « film de montage historique » fait d’images d’archives et d’entretiens avec les anciennes ouvrières qui désamorce sans doute ce qui faisait la force émotive du film de Le Roux, mais dont le titre nous interpelle par la place qu’il fait, dans son intention, à la « parole ».

On observera au passage que les titres de ces films sont eux-mêmes souvent des slogans détournés ou des clichés de langage : *La raison du plus faible*, *Charbons ardents*, *Extension du domaine de la lutte*, *Violence des échanges en milieu tempéré*, *Coûte que coûte*, *Ce vieux rêve qui bouge...* Des pratiques de 68, on a retenu aussi que le langage n’est pas transparent et qu’en le prenant au pied de la lettre, on peut lui faire rendre gorge, lui faire dire ce qu’il cache.

Il n’est donc pas toujours nécessaire de mettre en scène la parole politique – au sens conventionnel du terme – pour qu’un langage politique s’exprime dans le cinéma.

## Références

- BAROT E., 2009, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin.
- CinémAction* n° 110, 2004, *Le cinéma militant reprend le travail*, Guy Gauthier éd.
- COMOLLI J.-L., 2009, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier.
- 2000, « Travail au noir », *Cinéma et mouvement social*, É. Breton, M. Guilloux, J. Perron, J. Roy, Montreuil, V.O. Éditions, 2000, p. 101-110.
- 1971-1972, « Technique et idéologie », *Les Cahiers du cinéma*, n° 229 à 241 (mai 1971 à octobre 1972).
- DE BAECQUE A., 1991, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d’une revue*, 2 t., Paris, Cahiers du cinéma.
- DEHÉE Y., 2000, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF.
- FERRO M., 1993, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard.
- Images documentaires* n° 37/38, 2000, *Parole ouvrière*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trimestres.
- MARIE L., 2005, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L’Harmattan.
- PERRON T., 2007, *Histoire d’un film, mémoire d’une lutte* (avec *Le dos au mur*, DVD de J.-P. Thorn), Paris, Scope périphérie.
- PRÉDAL R., 2002, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan université.
- RAYMOND H., 2005, « Aspects du cinéma politique en France, 1950-1975 », thèse de cinéma et audiovisuel soutenue à l’université Paris 3 Sorbonne nouvelle sous la dir. de Jean-Louis Leutrat, 2 vol. (texte et annexes), DVD.

TRICOCHÉ I., 2007, « Cinéma et politique dans le cinéma européen. Étude comparative des productions françaises, anglaises, italiennes, espagnoles, allemandes dans les années 1980-1990 », thèse de doctorat en sciences politiques soutenue à l'université Paris 2 Panthéon Assas sous la dir. de Hughes Portelli.

VANOYE F., 1979, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.

ZIMMER Ch., 1975, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers.