

Louise Van Brabant

De la cinégénie politique : de Gaulle et le mouvement

Dans un article du Huffington Post revenant sur la sortie du film *De Gaulle* réalisé par Gabriel Le Bomin, cinéaste épris de guerre et d'armée, on peut lire ceci : « Charles de Gaulle est quasi absent du grand écran – sauf peut-être lorsqu'on le voit, de dos, dans *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville en 1969¹... ». La raison supposée de cette absence : « Il a une dimension légendaire, sacrée, une singularité qui le rend plus difficile à représenter en fiction », ce qui expliquerait que le film de Le Bomin soit le premier long-métrage à prendre pour sujet le Général, s'attardant sur une période de sa vie où il était alors inconnu du grand public, prenant ainsi le parti d'en faire un humain parmi tant d'autres. Certes, la haute stature du Général, sans doute, en a-t-elle impressionné plus d'un. Mais, tout

1 Wessbecher L., « Avant De Gaulle, on n'avait (presque) jamais vu de Gaulle au cinéma », in *Huffington Post*, 2020, https://www.huffingtonpost.fr/entry/de-gaulle-biopic-cinema-lambert-wilson_fr_5e5cd4a4c5b6450a30c17629.

imposante qu'elle soit, elle n'a pas effrayé les cinéastes de la Nouvelle Vague, qui n'hésitent pas à l'épingler ostensiblement à l'arrière-plan de leurs images.

De Gaulle entretient une relation ambiguë au grand écran, qui contrebalance la belle histoire qu'il a vécue avec la télévision, dont toutes les conventions semblent avoir été créées à son image. Cette relation conflictuelle au cinéma est d'autant plus intrigante que la présidence du Général coïncide avec les bornes théoriques de la Nouvelle Vague : au pouvoir de 59 à 69, le début de son mandat marque la possibilité pour les cinéastes de s'élever en tant qu'auteurs, comme la fin de sa présidence concorde avec le basculement de Jean-Luc Godard dans le cinéma expérimental militant. L'émergence du Groupe Dziga Vertov² semble dissoudre les contours déjà flous d'un mouvement qui n'en est un que pour la critique : la Nouvelle Vague n'est pas une école sciemment instituée, elle est le produit d'une époque – à laquelle est incontestablement lié Charles de Gaulle. La Nouvelle Vague s'élance ainsi dans le contexte ambivalent de la modernisation de la France, modernisation qui se déploie sur les plans économique, social et culturel, sous la forme de la privatisation de la vie sociale et de l'émergence d'une société de consommation à l'américaine. Au cinéma comme ailleurs, les pouvoirs publics jouent alors un rôle déterminant dans l'avènement de la « nouvelle génération », notamment en instaurant une prime de qualité versée à des films « novateurs » après leur réalisation³. André Malraux perfectionnera ce système en mettant en place l'avance sur recettes, et toute cette politique d'aide participera à rendre visibles dans l'espace public les réalisations de la Nouvelle Vague : *Le Beau Serge* (1956), film de Claude Chabrol souvent considéré comme la première pierre posée à

2 Collectif cinématographique fondé en 1968 par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin pour produire des films militants d'orientation maoïste.

3 Sellier G., « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2006, <https://journals.openedition.org/clio/265?lang=fr>.

l'édifice, fut l'un des premiers bénéficiaires de cette prime.

Toutefois, si l'avènement du couple de Gaulle-Malraux a profité à certains acteurs de la vie culturelle, la bonne entente fut de courte durée. La modernisation a pour corollaire le « mal des grands ensembles », car elle aboutit notamment à l'expulsion dans les banlieues des couches « archaïques » de la société⁴, à la marginalisation de ceux qui ne correspondent pas à l'archétype du cadre urbain dynamique qui s'épanouit selon le modèle américain. C'est la trame de fond de nombreux films de la Nouvelle Vague, qui décrivent la crise du logement et celle du travail sévissant à l'époque. On retrouve cette thématique chez Jean Rouch et Edgar Morin, avec *Chronique d'un été* en 1961, idéal du cinéma-vérité ; chez Chris Marker, dans *Le Joli Mai* (1963), probablement l'un des films les plus évocateurs et symptomatiques de son époque ; et, même, chez Eric Rohmer, pourtant peu versé dans la critique manifeste des travers de la société, qui livre avec son premier long-métrage, *Le signe du Lion* (1962), un très beau panorama de ce que l'argent fait aux gens : la vie est cruelle dans le Paris moderne lorsque l'on n'a pas de maison ; pour « vivre bien », il est nécessaire de correspondre aux valeurs instituées (travail-patrie-famille), voire de les revendiquer. Cette leçon du nouveau régime socio-culturel français, Jean-Luc Godard l'a très bien retenue. À cet égard, le message de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), même murmuré, ne pourrait pas être plus clair :

Il est sûr que l'aménagement de la région parisienne va permettre au gouvernement de poursuivre sa politique de classe, et au grand monopole d'en organiser et d'en orienter l'économie sans tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure de ses huit millions d'habitants. [...] C'est toujours la même histoire, pas d'argent pour payer le loyer, ou alors pas de télévision, ou alors une tv mais pas d'auto, une machine à laver mais pas de vacances, c'est-à-dire, de toute façon, pas une vie normale.

⁴ Idem.

Dans tous ces films, l'ombre de Charles de Gaulle est présentée planant sur la population, à la fois redoutable et risible, bien souvent plus ouvertement que les manuels d'histoire ne le laissent croire : cité dans *Chronique d'un été* (1961), moqué dans *Masculin Féminin* (« De Gaulle = Ubu », rogné par la censure, 1966), injurié dans *Le Gai Savoir* (1968), interpellé dans *Deux ou Trois choses...* et *La Chinoise* (1967) ; de Gaulle fait, par ailleurs, une apparition aussi courte que significative dans *Le Joli mai* (1963). Les escarmouches se multiplient avec les années qui passent : que cela soit au sujet de la guerre d'Algérie (lisible jusque dans un film aussi lyrique que *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), du Vietnam ou de Mai 68, tous ces films mettent en scène une jeunesse écartelée, qui tente d'accéder à « une vie normale » tout en décrivant les modalités et les hypocrisies de cette ascension. D'une manière ou d'une autre, nombre de ces films dénoncent l'immobilisme du gouvernement en lui opposant une image désordonnée, plus agitée qu'une mer de tempête, illisible et (surtout en ce qui concerne Godard) inaudible : encore une fois, *Deux ou trois choses...* est exemplaire, en ce qu'il « cherche à trouver les conditions d'un ailleurs radical dans le langage et dans l'image⁵ ». Qu'ils verbalisent ou non le patronyme qui ici nous occupe, tous ces films posent irrémédiablement la question qui fâche : « Que fait le gouvernement ? » et on leur répond par la censure : du *Petit Soldat* (Godard, 1960) à *La Religieuse* (Rivette, 1967), en passant par *Une femme mariée* (1964) – moment de basculement politique pour Godard qui devient « un héros de la gauche⁶ » –, *Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960) ou *Muriel* (Resnais, 1963)... Tout film qui représente la guerre d'Algérie (voire, plus largement, la vie française) comme dépourvue(s) d'idéal (ou pourvue d'un

5 Mercier F., *Deux ou trois choses que je sais d'elle : le dialogue de l'image cinématographique (monde, image, pensée)*, mémoire de fin d'études, Uliège, 2019, <http://hdl.handle.net/2268.2/8023>.

6 De Baecque A., « Godard 66, le cinéaste contestataire », in *Fabula*, 2013, <https://www.fabula.org/lht/11/debaecque.html>.

idéal trop libertaire) se voit censuré ou conditionné par une limite d'âge. Cela ne fait bien sûr qu'attiser la colère de leurs réalisateurs ; la révolte est désormais à l'ordre du jour : appel de Godard au sabotage des conférences de presse du Général par les cameramen de la CGT, manifestations contre le remplacement d'Henri Langlois à la tête de la Cinémathèque française, demande de l'arrêt du festival de Cannes en 68 « en solidarité avec les étudiants », réalisation de cinétracts (courts films où se mêlent slogans révolutionnaires, images d'archives militantes et publicité) par Chris Marker et Godard, ... Avec la Nouvelle Vague, l'art rejoint la vie, le social fusionne avec le culturel dans une éblouissante explosion de tous les codes.

Or, ce qui synthétise jusqu'au paroxysme les codes démodés, les codes conservateurs contre lesquels s'élèvent ces cinéastes de l'instant, c'est la télévision. Cadre fixe, face-caméra sans intention, montage complaisant sinon inexistant. Chez Godard, l'insertion récurrente d'images fixes peut évoquer, sur le mode de la contrefaçon, la fixité des discours télévisés, voire la propagande publicitaire, mais sans la lisibilité presque obscène dont témoignent ces dernières. Charles de Gaulle est, par excellence, un personnage du petit écran : « Général micro » entre 1940 et 1944, c'est sur la télévision que, durant sa présidence, il fondera sa communication. Il est « l'homme de la télévision naissante, personnage central dont les conférences de presse et les interventions transmises en direct sont suivies par des millions de Français⁷ ». Bien qu'il adopte, à partir des difficultés de 1965, une formule « plus proche et intime » à travers des conversations filmées avec un journaliste privilégié, ce n'est pas l'image que l'on retient de lui, et pour cause : ce n'est pas celle qui lui sied le mieux. Beau dans le cadre immobile du petit écran, Charles de Gaulle en serait presque la figure antonomastique : un « de Gaulle », ou quelqu'un qui passe à la télévision avec au-

7 Fondation Charles de Gaulle, De Gaulle et les médias, <http://www.charles-de-gaulle.org/lhomme/dossiers-thematiques/de-gaulle-medias/>.

tant de naturel qu'une lettre à la Poste. Sa figure, comme gravée dans du bois, convient aux discours télévisuels en face-caméra où rien ne bouge que ce que l'on attend – la bouche, la main. Rien qui ne témoigne d'un mouvement véritable, d'un élan, rien d'autre que l'habituelle danse immobile du politicien, si bien connue que plus aucun geste ne surprend. Or, le cinéma est l'art du mouvement : capturé (c'est bien le mot : la caméra a le dessus sur le politicien) par Chris Marker dans *Le Joli Mai*, de Gaulle semble bien gourde et ridicule, dépassé par l'image, trop rapide, par le cadre, trop fluctueux, comme par ce que l'on attend de lui. C'est peut-être ça : de Gaulle n'est pas beau de profil, il n'est pas beau *en mouvement*. Le film de Le Bomin, si peu apologétique qu'il se revendique, saisit tout de même de Gaulle dans la splendeur d'un événement historique sans précédent, et non pas dans le quotidien d'une présidence en forme de points de suspension. De Gaulle est une mer calme, tandis qu'au dehors fait rage la tempête. Trop figé, trop empesé, il n'est pas parvenu à suivre le mouvement : cela ne pouvait, en aucun cas, plaire au cinéma – et, certainement pas, à ce que l'on a nommé la Nouvelle Vague.