

Luttopie contre utopie

Marc Mercier

Number 161, March–April 2013

Où sont les utopies du cinéma ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69256ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2013). Luttopie contre utopie. *24 images*, (161), 20–22.

Luttopie contre utopie

par Marc Mercier



AELITA (1924), d'Yakov Protazanov

L'UTOPIE EST UNE PROJECTION VERS UN AILLEURS, UN AUTRE TEMPS (UCHRONIE), UN AUTRE MODE D'EXISTENCE (révolution). Elle fut le fruit d'un rapport *textuel* (un livre de Thomas More) avant de copuler avec les autres arts et de se faire *tout un cinéma* de spéculations imaginaires. Puis elle a avorté de sa charge subjective *merveilleuse* en passant du rêve à des réalités cruelles (goulag, révolution culturelle, Pol Pot, etc.). Son retour, sur fond de désenchantement politique, ne peut faire l'économie d'une métamorphose radicale : nous l'appellerons *Luttopie*.

L'utopie, en tant que régime de pensée, en tant que projection de l'humanité vers l'avenir, est un état d'esprit dont on ne peut dater le commencement. En tant que genre littéraire, même si le mot n'existait pas encore, et à ne considérer que ses zones d'influence, elle remonte certainement aux Grecs. Quant au nom de baptême, il est daté : 1516, quand Thomas More publie son fameux *Utopia*. C'est un nom propre, celui de l'île découverte par Raphaël Hythloday, le « débiteur de sornettes ». Deux siècles plus tard s'opère un glissement du nom propre au nom commun. Par antonomase, *Utopia* devient *utopie*.

L'utopie est depuis lors un ailleurs (une île, une planète...) qui existe peut-être, généralement présenté comme un monde meilleur. C'est souvent un miroir inversé qui permet au lecteur de reconsidérer sa propre société sous un autre angle.

Coincidence : à quelques années près (1513), un autre texte majeur est publié, *Le Prince* de Machiavel. More et Machiavel sont des proches du Pouvoir, l'un à Londres, l'autre à Florence. Tous deux entreprennent d'écrire leur ouvrage à un moment de leur vie où ils en sont éloignés : More est en voyage, Machiavel est exclu de toutes fonctions politiques. C'est dans le *désœuvrement* qu'ils couchent sur le papier leur *chef-d'œuvre*, deux des plus incisives critiques des institutions gouvernementales. Il convient de se délester (*se désœuvrer*) de ses acquis (savoir, technique, croyance) pour se délecter du conquis (les nouveaux possibles).

L'un présente une réalité politique par le prisme d'une construction imaginaire (fiction), l'autre cherche à la montrer telle qu'elle est (essai

documentaire). Apparemment antagonistes, ces deux démarches s'avèrent dans les faits complémentaires. L'un démonte les ruses que le pouvoir met en place pour anéantir les velléités de transformation sociale du second.

Ce sont les mêmes qui ne perçoivent dans l'*utopie* (regard vers le futur) que des fantaisies et dans le cinéma *mythologique* (regard vers le passé) de Pasolini que des fantasmagories. Ce que dit Claude Lévi-Strauss (dans la *La pensée sauvage*) de la mythologie vaut pour l'utopie : une véritable « science du concret ».

Utopia et *Le Prince* ont livré à la postérité, depuis la Renaissance, deux nouveaux mots pour désigner une attitude politique : *utopie* et *machiavélisme*. Le vieux langage est incapable de nommer ces nouvelles idées.

Les mots, donc. Écoutons :

« Anta... Odéli... Uta... »

Balbutiement historique.

Les trois premiers mots venus de Mars tombent en 1921 sur tous les téléscripteurs du monde. Première transmission interplanétaire dans le cinéma : *Aelita* (1924), film du Soviétique Yakov Protazanov adapté du roman éponyme du très aristocrate Alexis Tolstoï.

Il y a un versant documentaire dans ce film : les effets de la Nouvelle Politique Économique sur la vie quotidienne du peuple. Elle met fin au « communisme de guerre » en autorisant une certaine liberté de commerce pour stopper la famine croissante.

Il y a un autre versant (qui ne surviendra qu'aux trois-quarts du film) : la science-fiction. L'ingénieur Los construit une fusée pour se

rendre sur Mars d'où proviennent les trois mots mystérieux «Anta... Odéli... Uta...».

La vie sur Mars n'a rien d'une sinécure. Un conseil des Anciens dirige la planète dont la population est divisée entre une aristocratie instruite et décisionnaire, et un prolétariat réduit en esclavage. Le film pourrait facilement céder à la caricature s'il n'avait un étrange pouvoir visionnaire: durant une longue séquence, nous voyons les Anciens, par le truchement d'une classe intermédiaire de gardiens et de militaires, régler un problème de surproduction. La population martienne étant momentanément en surnombre par rapport aux besoins de la production, on décide de cryogéniser (conserver à très basse température) un tiers des prolétaires, afin d'éviter d'avoir à les nourrir. Les gardiens dirigent les esclaves vers d'étranges conteneurs où ils sont entassés les uns sur les autres, afin d'être stockés jusqu'à ce que les besoins de production reviennent. Étrange pouvoir des images: ce qui pourrait être parfaitement ridicule devient terrible. Certes, on sait bien que les charniers ne datent pas d'hier, mais voir les corps s'entasser dans un environnement moderne et sobre en 1924 donne au film un curieux pouvoir de préfiguration des génocides à venir.

Trois Terriens décident alors d'organiser la révolution sur Mars pour libérer les esclaves.

Le «coup de théâtre» survient à la fin quand l'ingénieur Los découvre que toute cette histoire n'est qu'un rêve: les mots *martiens* ne sont qu'un slogan publicitaire pour une marque de pneu placardé sur les murs de Moscou.

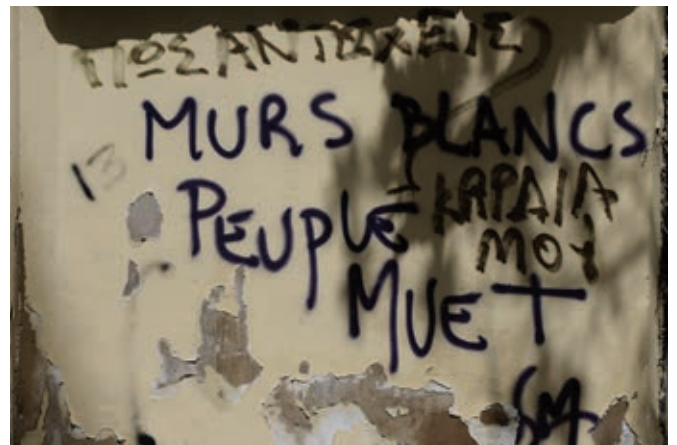
Rêve ou pas, ce qu'il nous faut retenir ici c'est le rôle moteur que jouent les mots étranges et étrangers (la poésie). Ce sont eux qui vont délocaliser l'action depuis la réalité de la société soviétique vers un ailleurs et un futur envisagés sous ses pires auspices (l'élimination industrielle d'une partie de la population). C'est parce qu'ils se sont infiltrés dans les réseaux de communication planétaire (récepteurs) qu'est née l'idée d'aborder un autre monde (émetteur). Contrairement à l'île d'Utopia, celui-ci ne se présente pas comme meilleur. Le *machia-vélisme* local le rend insupportable. Il convient de le révolutionner.

Le nouveau langage précède donc le nouveau monde ou lui est concomitant. Il se forge dans la lutte contre l'ancien.

C'est tout l'enjeu des utopies actuelles si nous ne voulons pas qu'elles soient des agitations mentales inopérantes, des flâneries de l'esprit comme aiment à nous en vendre les marchés de l'art et des farces et attrapes. Si on néglige cet aspect des choses, si l'on fabrique des films où sont exposées des idées nouvelles, *utopiques*, sans s'attaquer à la structure du langage qui les génère (ce qui est le cas de l'immense majorité des films militants), nous prenons nos rêves pour la réalité (alors qu'il s'agit de l'élever à la hauteur de nos rêves), ou nous nous *rognons le pied pour l'adapter à la chaussure*.

Le cinéma est-il encore travaillé par des artistes *belligérants*, c'est-à-dire en guerre contre le vieux langage, bricoleurs insatiables de nouvelles formes? Oui. Godard, Straub/Huillet, Wiseman et quelques autres. Le cinéma *expérimental* aussi, inépuisable réservoir d'innovations formelles. J'ai eu une jeunesse cinéophile. Sans cesse ému par les vertus inégalables de la pellicule. Je fus mille fois enthousiasmé par toutes les façons de raconter une histoire, de montrer un visage ou un paysage, et plus rarement de filmer l'impossible (le vent, une aurore boréale, etc.).

À partir du milieu des années 1980, mon intérêt s'est petit à petit tari. Le cinéma ne me dit quasiment plus rien du monde dans lequel



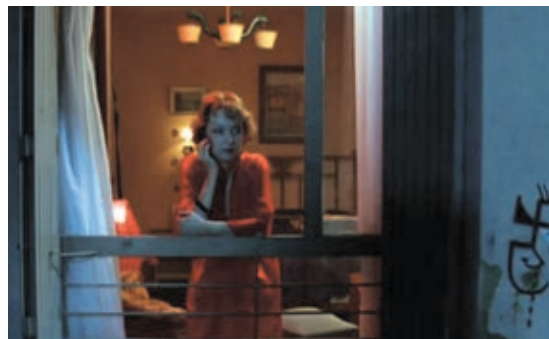
MURS D'ATHÈNES

je vis. Je me cogne à une limite. Je le ressens comme des formes qui *parlent de*, qui *disent ce qu'elles pensent de*, qui *montrent comment elles voient les choses...*, alors que je suis désormais en quête de formes qui *parlent*, *pensent* et *montrent* en se positionnant non pas à côté de la situation qu'elles observent (le monde vivant d'aujourd'hui), mais *au cœur* de la situation.

Quelle est la situation actuelle qui défie toute pensée en images? Ce que d'autres ont désigné comme *sociétés de contrôle*, *de surveillance*, *de dressage*, *du spectacle...*, et qui ont atteint leur paroxysme avec la marchandisation totale des activités humaines, la mondialisation de l'économie, parachevant un nivellement culturel et des consciences à l'échelle planétaire. Pour mener à bien son dessein, le libéralisme s'est doté d'armes de plus en plus performantes: les outils de communication électronique, puis numérique. Très vite, le règne de l'image (une pensée du monde) a succombé aux assauts du visuel: *circulez, il n'y a plus rien à voir!*

Se poster au cœur du problème, c'est œuvrer malgré tout là où ça fait mal, faire œuvre malgré tout là où toute pensée singulière n'a plus cours, faire entendre une voix là où le monde fait la sourde oreille, dépenser sans compter là où plus rien ne compte autrement que monétisé. Le film *Aelita* a ici valeur de symbole puisque les trois mots *martiens* sont côté face poétiques et côté pile publicitaires.

Opter pour la poésie électronique ou numérique revient donc à faire le pari d'un autre possible au sein même d'un dispositif totalitaire. Que c'est ici que doit se tramer une *luttologie* langagière émancipatrice.



L'ARGENT FAIT LE BONBHEUR de Robert Guédiguian

Une œuvre *luttopique* n'est pas la mise en scène ou en images d'une idée. Elle permet de « penser en homme d'action et d'agir en homme de pensée » (Bergson) afin de ne pas se contenter du kantisme de la pureté de l'idéal jamais sali par l'action concrète. C'est une action poétique (du grec *poiëin*, faire), un langage en train de se faire dans l'immanence, c'est-à-dire dont l'activité n'est pas séparable de ce sur quoi elle agit.

De retour de Moscou (à la veille de la décomposition de l'URSS), Serge Daney (Cahiers du Cinéma, 1990) repère l'ultime lueur qui peut encore sauver un cinéma agonisant, en la personne du vidéaste Boris Uhanamov qui déclare : « Dans ce pays, la nation a presque disparu, c'est pourquoi l'art du récit a tendance à disparaître, lui aussi. Mais c'est le problème du cinéma. Pas de la vidéo. La vidéo a d'autres façons de transmettre la vie intérieure, et c'est pourquoi elle est l'espoir du cinéma. Le cinéma se baignera dans la vidéo et en ressortira plus fort. » Autrement dit, Uhanamov c'est le « ciné-cœur » et le « ciné-poing » de Dziga Vertov + de la « vidéo-main » et de la « vidéo-corps ».

Nous sommes à présent en mesure de bien distinguer l'*utopie* (la croyance en l'autonomie fonctionnelle des idées) et la *luttopie* (où les idées sont le produit d'une lutte des formes et des langages).

Prenons le film *L'argent fait le bonheur* (1993) de Robert Guédiguian. L'idée de départ est « Ne soyons pas mendiants. Soyons voleurs ! » En toile de fond, un quartier populaire marseillais avec tous ses ingrédients misérables (chômage, drogue, larcin, violence, etc.). Une mère de famille propose une solution : « Il faut apprendre à nos enfants à voler comme il faut... comme autrefois. Volons les nantis, les bourgeois, les riches !... Montrons les bienfaits du partage. Soyons ce que nous sommes ! Vilains et solidaires. » Proposition partagée par le curé (le représentant de l'Idée Absolue) qui s'exclame : « Je voudrais détourner les fourgons blindés bourrés de fric et venir déverser toute cette oseille ici ». Nous avons ici la démonstration de ce qu'est un film utopique : un enfer (la vie réelle du sous-prolétariat) pavée de bonnes intentions.

La *luttopie* pose comme primat la lutte des formes dont l'image (en tant que pensée) est le lieu de passage et d'agencements provisoires d'énergies produites par le frottement du vieux et de l'ancien langage. Si de telles œuvres sont pavées de quelque chose, ce serait plutôt de mauvaises intentions : la mise en ruine des vieilles formes cinématographiques qui ont accompagné le concept périmé d'utopie.

Le réalisateur le plus représentatif de cette démarche est certainement l'Italien Gianni Toti.

Sa démarche à venir est déjà contenue, à l'état embryonnaire, dans son film *E di shaül e dei Sicari sulle vie da Damas* (1973),

quand il ne pensait pas encore que « le cinéma avait achevé sa mission historique », avec son montage non linéaire, la juxtaposition de plusieurs registres (documentaire, fiction, poésie). Film idéaliste, il y expose l'idée selon laquelle la naissance d'une nouvelle civilisation (assumée ici par saint Paul converti au christianisme de retour de Damas) passe par la fondation d'un nouveau langage. Saint Paul le forgera dans l'acte d'évangélisation des païens et la fondation d'Églises. Dans les années 1970, il n'était pas rare de rencontrer des intellectuels marxistes comparer saint Paul à Lénine, l'aventure du catholicisme à celle du communisme. Lénine aussi voulait fonder une nouvelle civilisation universelle (l'Internationale communiste) impliquant la création d'un nouveau langage, condition *sine qua non* de l'émergence d'une nouvelle pensée, le *marxisme-léninisme*. Les Partis communistes jouaient alors le rôle des Églises.

Au début des années 1980, Toti entreprend un saut qualitatif, il opte pour la *poésie électronique*.

La démarche *luttopique* de Toti est inscrite dans la première et la dernière séquence de son *VidéoPoèmeOpéra SqueeZangueZaüm* (100 minutes, 1988) dédié au poète futuriste Velemir Khlebnikov. Au commencement, l'écran blanc du cinéma. Un objet inconnu semble vouloir le percer en son centre. En vain. S'ensuit un montage hallucinant de citations filmiques russes du début du siècle, revitalisées d'interventions électroniques, une symphonie d'images et de sons. Dans ce passage en revue de l'imagination filmique pré et post-révolutionnaire, nous croiserons inévitablement le fameux *Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein : épisode reconstitué de la mutinerie d'Odessa (1905), réprimée par l'armée tsariste. Mais Toti ne se contente pas d'exposer les images d'une révolution. Il connaît les effets cathartiques d'une représentation spectaculaire : le public va vivre par procuration l'enthousiasme révolutionnaire qui explose sous ses yeux, résoudre imaginativement les contradictions sociales. Sa volonté d'en découdre réellement sera *en souffrance*.

Épilogue de l'*opétronique* : retour de l'écran blanc. Cette fois, il est perforé par la proue du cuirassé mutin d'Eisenstein. Sauf que le navire (une maquette) s'est métamorphosé en *Poetemkine* (la mutinerie du langage). L'imagination crève l'écran, prend d'assaut notre réalité : métamorphose déchirante de l'utopie révolutionnaire en *luttopie* langagière. Mise en crise du langage : l'illusion se déchire, la réalité se découvre.

Luttopie : verbe-image d'une action en train de se faire. Pensée saisie dans un processus de changement sur le terreau nourricier des électrons des infiniment grands et petits : le *cosmunisme*, disait Toti. La mise en commun du cosmos. 📺