



HAL
open science

**Discours social dans le cinéma français des années 1970 :
Bof, anatomie d'un livreur (Claude Faraldo, 1971) ;
Themroc (Claude Faraldo, 1973) ; L'An 01 (Jacques
Doillon, 1973) ; Au long de rivière Fango (Sotha, 1975)**

Thomas Ménard

► **To cite this version:**

Thomas Ménard. Discours social dans le cinéma français des années 1970 : Bof, anatomie d'un livreur (Claude Faraldo, 1971) ; Themroc (Claude Faraldo, 1973) ; L'An 01 (Jacques Doillon, 1973) ; Au long de rivière Fango (Sotha, 1975). Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02897950

HAL Id: dumas-02897950

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02897950v1>

Submitted on 13 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université européenne de Bretagne – Université Rennes 2

UFR Arts, Lettre, Communication

Ménard Thomas - 21608627

Discours social dans le cinéma français des années 1970 :

Bof, anatomie d'un livreur (Claude Faraldo, 1971) ;

Themroc (Claude Faraldo, 1973) ; *L'An 01* (Jacques

Doillon, 1973) ; *Au long de rivière Fango* (Sotha, 1975)

Master mention Cinéma et Audiovisuel

Parcours : Recherche Histoire et Esthétique du Cinéma

Sous la direction de

Gilles Mouëllic

à la mémoire de Michel Piccoli

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherches,
M. Gilles Mouëllic, professeur à l'Université de Rennes 2,
pour ses conseils avisés et son aide précieuse dans l'élaboration de cette recherche.

Je remercie également toute l'équipe du département Arts du Spectacle de l'Université
de Rennes 2, qui m'a permis durant quatre années de découvrir toute la richesse de l'art
cinématographique et d'approfondir ma culture dans le domaine.

Je remercie, enfin, mes parents pour leur précieux soutien,
mais aussi toute la promotion du master 2018-2020,
et en particulier Élie, Hugo, Quentin, Simon, Chloé, Marie, Arthur, Mahaut, Pierre et
Valentin pour leurs conseils, leurs soutiens mais surtout leurs amitiés.

Sommaire

Introduction.....	5
Partie I : Un individu sans liberté.....	18
Chapitre 1 : Place des institutions sociales.....	19
1.1 Le travail.....	19
1.2 Le mariage.....	27
1.3 La famille.....	32
Chapitre 2 : Un pouvoir oppressif.....	37
2.1 Le gouvernement et l'armée.....	37
2.2 La police.....	38
2.3 Le pouvoir patronal.....	40
Chapitre 3 : Des désirs qui asservissent.....	45
3.1 De « faux » désirs.....	45
3.2 Une vision du monde restrictive.....	48
Partie II : L'impasse du monde moderne.....	54
Chapitre 4 : Un lieu de vie néfaste.....	55
4.1 Le problème de la ville.....	55
4.2 L'incommunicabilité entre les êtres.....	61
Chapitre 5 : L'abstrait face au concret.....	71
5.1 L'utopie technologique comme mirage.....	71
5.2 L'intellectuel en opposition au manuel.....	82
Partie III : Vers le nouveau monde.....	89
Chapitre 6 : Rompre.....	90
6.1 S'extraire du monde.....	90
6.2 Refaire collectif.....	99
6.3 Rompre avec l'absurdité du monde.....	107
Chapitre 7 : Instaurer le nouveau monde.....	112
7.1 Renouer avec la Nature.....	112
7.2 Un rapport différent au temps.....	119
7.3 Le sexe, symbole d'un monde de plaisir.....	122
Conclusion.....	127
Bibliographie.....	137

Introduction

De 1970 à 1975, le paysage cinématographique français accueille quatre drôles d'œuvres. Celles-ci mettent en scène des personnes, d'origines diverses et d'âges variés, qui décident de suivre une autre existence que celle qui prévaut. Dans leur sillage s'écroulent les normes d'organisation sociales et sous leurs pas naissent de douces utopies. Ces œuvres se nomment *Bof, anatomie d'un livreur* (Bof)¹ ; *Themroc*² ; *L'An 01*³ et *Au long de rivière Fango* (Fango)⁴, et ils incarnent à leur manière beaucoup des espérances de changement radical que portaient les années 1970.

L'époque est indissociable de leur existence, en particulier son grand événement matriciel : Mai 68. Cette appellation générique désigne le grand mouvement de grève étudiante et ouvrière ayant secoué le pays entre mai et juin 1968. Outre des revendications d'amélioration des conditions matérielles d'existence à travers de meilleurs salaires et des rythmes de travail moins soutenus (quarante-huit heures hebdomadaires étaient alors la norme dans les usines⁵), c'est au niveau sociétal que la contestation se joue. Les années 1960 voient émerger les « jeunes » comme catégorie sociale à part entière⁶. Ils sont alors très nombreux à avoir moins de vingt ans, et la scolarité obligatoire jusqu'à seize ans fait qu'il n'y a jamais eu autant d'étudiants en France. Les jeunes développent alors une culture qui leur est propre et dont les deux aspects les plus emblématiques se situent au niveau de l'apparence physique (minijupe pour les filles, cheveux longs pour les hommes) et de la culture musicale avec la consommation des 45 tours des dernières idoles, des Beatles au chanteur Antoine et ses *Élucubrations* procontraception. Ils développent également des revendications en lien avec leur situation. Au cœur de leurs reproches envers la société, la remise en cause d'une France vue comme trop prude. De fait, les rapports entre hommes et femmes sont alors beaucoup plus régulés, particulièrement lors des études : à l'Université, filles et garçons dorment dans des dortoirs strictement séparés où la visite est interdite, même

1 Faraldo Claude, *Bof, anatomie d'un livreur*, 1971

2 Faraldo Claude, *Themroc*, 1973. Dans la suite du texte, *Themroc* désigne le film, Themroc le nom du protagoniste principal.

3 Doillon Jacques, Resnais Alain, Rouch Jean, Gébé, *L'An 01*, 1973

4 Sotha, *Au long de rivière Fango*, 1975. Dans la suite du texte, *Fango* désigne le film, Fango le pays fictif dans lequel se déroule les événements

5 Richard Gilles (dir), *Mai 68... et après ? Une nouvelle donne politique*, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, coll. Histoire de notre temps, Bordeaux, 2008, 343 p.

6 *Ibid.* p. 209

pour les couples. En mars 1967, déjà, une occupation eut lieu à Nanterre dans les dortoirs des filles pour réclamer l'assouplissement de ces règles spartiates⁷. La libération sexuelle sera par la suite l'un des grands axes de la révolte. L'époque voit aussi l'émergence des luttes féministes pour l'autonomie financière et l'accès à la contraception. Ces combats sont favorisés par l'entrée massive des femmes au sein du salariat, ce qui leur offre une certaine indépendance mais exacerbe aussi les tensions genrées ayant trait aux tâches ménagères et à l'éducation des enfants⁸. Pour les travailleurs en général, ce sont leurs conditions de travail mais aussi d'existence qu'ils remettent en cause. Le salariat s'impose de plus en plus comme la forme de travail majoritaire en France. Bien que la croissance soit forte (avec une moyenne de 5 % par an) et qu'une classe moyenne aux revenus confortables prend de l'importance⁹, ses bénéficiaires remarquent rapidement les limites d'un système qui leur offre certes progrès technologique et confort, mais au prix d'un quotidien routinier et d'un temps de travail toujours plus long. Des critiques qui se cristallisent dans la toujours célèbre formule « métro, boulot, dodo »¹⁰. Une aspiration à changer la vie quotidienne existe donc, une envie parfaitement synthétisée dans les affiches de l'Atelier Populaire qui rhabillent les murs du Paris soixante-huitard d'images évocatrices : « l'imagination au pouvoir », « laissons la peur du rouge aux bêtes à cornes », « La chienlit, c'est lui ». Des tags évocateurs les accompagnent et sont devenus emblématiques : « Ne travaillez jamais » ou encore le synthétique « Vivre sans contraintes, jouir sans entraves ». Une nouvelle manière d'envisager la politique se fait également jour, marquée notamment par une méfiance envers les grands partis et une remise au centre des attentions de l'individu et son bien-être. Ce sont également les années d'exercice du groupe des situationnistes, des artistes souhaitant vivre quotidiennement ce qu'ils revendiquent par des biais artistiques. Ils sont parmi les premiers à mettre au centre de leurs prérogatives la question de la vie quotidienne en la questionnant et en souhaitant la changer. Guy Debord et Raoul Vaneigem, deux membres parmi les plus célèbres, publient en 1967 à quelques mois d'intervalle *La société du spectacle*¹¹ pour le premier et le *Traité de*

7 Nunès Éric & Soazig Le Nevé, *La mixité à la cité U, premier combat de Mai 68*, LeMonde.fr, 30 avril 2018. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/campus/article/2018/03/21/la-mixite-a-la-cite-u-premier-combat-des-soixante-huitards_5274113_4401467.html

8 *op.cit.*, p. 36

9 Sur les décennies 1960-1970, les salariés voient ainsi leur revenu augmenter en moyenne de 50 %.
Ibid. p33

10 *Ibid.* p34

11 Debord Guy, *La société du spectacle*, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1967, 143 p.

*savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*¹² pour le second, qui contiennent et théorisent cette critique. Leurs vues entrent en résonance avec la révolte globale, notamment de la jeunesse, et auront une influence majeure sur le mouvement et ses suites.

Ces aspirations libertaires sont par ailleurs à remettre dans le contexte plus global d'un air du temps qui leur est favorable. Les années 1960 voient en effet le retour d'une forme d'utopisme¹³ politique. L'utopisme est un terme dérivé du genre littéraire de l'utopie créé en 1516 par Thomas More dans son livre *Utopia*. Au sein de la littérature, elle consiste en la création d'une Cité idéale de laquelle un voyageur y ayant séjourné revient décrire l'organisation sociale, celle-ci étant jugée supérieure à celle de son pays d'origine. Sous couvert de fiction, ce fut souvent une manière pour l'écrivain de critiquer l'organisation du pouvoir de son époque et d'en proposer une alternative. Au tournant des Lumières et via les écrits d'auteurs comme Rousseau, Fourier ou Owen, le genre se départit des oripeaux littéraires pour assumer pleinement sa qualité de traité politique et proposer des solutions d'organisation sociale alternative. De nombreuses tentatives parsèment le XIX^e siècle de leurs échecs : Christian Petitfils, chercheur spécialisé dans ces essais de communautés, dénombre 137 installations entre 1825 et 1914¹⁴ (avec un pic entre 1841 et 1845), surtout en Amérique du Nord et du Sud, « continents de l'imaginaire ¹⁵ ». Deux éléments en particulier ont signé leur fin : le premier est leur échec à maintenir une organisation sociale efficace, stable et pérenne, qui fit que beaucoup de colons quittèrent rapidement la communauté, notamment quand les problèmes d'approvisionnements alimentaires se firent jour. Le second est l'apparition du marxisme qui devint rapidement la pensée hégémonique de l'extrême gauche et substitua à l'idée d'essaimage par l'exemple¹⁶ celle d'une révolution plus

12 Vaneigem Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes génération*, Gallimard, Paris, 1967, 290 p.

13 Entendu ici dans le sens d'« idées qui participent à la conception générale d'une société future idéale à construire [...] ». CNRTL, *Utopie*, consulté le 06/02/2020. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/utopisme>

14 Petitfils Christian, *La vie quotidienne des communautés utopistes du XIXe*, Paris, Hachette, 1972.

15 Chantal Guillaume, « Quarante ans après : retour sur PETITFILS (Jean-Christian), *La Vie quotidienne des communautés utopistes du XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1972 », *Cahiers Charles Fourier* 2011 / n° 22, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article973> (consulté le 05/04/2019).

16 Une idée partagée par beaucoup d'auteurs « socialistes utopiques » est qu'une fois les indécis convaincus par la réussite de leurs communautés, celles-ci prospéreront et se multiplieront à travers le pays avant de dépasser l'État. Voir Lepesant Michel, *Le socialisme utopique : ressource de la décroissance*, 15 mai 2011. Disponible sur : <http://decroissances.ouvaton.org/2011/05/15/socialisme-utopique/>

globale. Engels actera cette victoire par son célèbre livre *Socialisme scientifique contre socialisme utopique*¹⁷ qui voit ces écrits comme la pensée infantile menant vers le communisme, une première étape désormais dépassée. C'est d'ailleurs à celui-ci que l'on doit le terme « socialisme utopique », particulièrement péjoratif puisqu'au contraire ces écrivains présentaient leurs idées comme plausibles et applicables directement, complètement éloignées de toute rêverie fantaisiste. L'utopisme disparaît ainsi pendant un long moment. Cependant, le soleil tardant à se coucher et l'URSS apparaissant comme une bien piètre application des préceptes collectivistes, il finit par réapparaître au sein des années 1960 dans une forme différente.

Actant l'échec des structures préconstruites trop parfaites sur le papier, l'utopie sera désormais communautaire à une échelle bien plus réduite et centrée sur l'individu. Cette nouvelle orientation commence aux États-Unis avec la réémergence du mouvement communautaire¹⁸, que l'on appellera « hippie » par la suite. À la différence des communautés utopistes du XIXe, les nouveaux groupes sont très petits, ne comptant que cinq à six membres adultes (auxquels il faut rajouter leurs enfants éventuels). Ils ont généralement moins de quarante ans, viennent de professions libérales et/ou ont fréquenté l'université, sont très volubiles et peu stables¹⁹. Leur objectif est toujours de changer de système en le remplaçant par une organisation sociale plus égalitaire et sans exploitation, mais leur focalisation est avant tout sur l'individu et particulièrement sur un changement du quotidien immédiat plutôt que dans la construction d'un mouvement historique de libération globale de l'humanité. À la société ils « [...] substituent un nouveau code, qui englobe l'ensemble des relations à la vie : l'expérience de l'intériorité, les liens interpersonnels et le rapport au temps et à l'histoire²⁰ ». L'individu s'exile dans une « quête de soi²¹ » plus spirituelle mais aussi forcément plus individualiste, ce qui l'éloigne des groupes communistes organisés qui avaient alors plutôt tendance à négliger l'individu au profit du groupe. Cela allait de pair avec un certain ascétisme moral qu'il rejette par la célébration de la nudité et de l'amour libre : le corps retrouve sa place en devenant sujet politique et donc lieu possible

17 Engels Friedrich, *socialisme utopique et socialisme scientifique*, 1880, Londres. Disponible sur : <https://www.marxists.org/francais/marx/80-utopi/utopie.pdf>

18 Creagh Ronald, *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIXe à nos jours*, Agone [Mémoire sociale], Paris, 2009, 392 p.

19 *Ibid*, p. 224

20 *Id.*

21 *Ibid*, p. 227

d'émancipation²². La nature n'est plus à dominer car source de désordre (comme c'est le cas chez les premiers utopistes, More en tête) mais devient une interlocutrice avec laquelle on interagit, on échange, on coopère, et surtout, on essaie de s'harmoniser²³. Enfin, et c'est une différence profonde avec les premières expériences communautaires, elles évitent les règles trop contraignantes et s'opposent à toute forme d'autorité²⁴.

En France, ce mouvement existe de manière sporadique mais va prendre réellement de l'ampleur dans les années 1970 dans le sillage des événements de Mai. Les Accords de Grenelle du 27 mai 1968 sonnent le glas de la grève, les centrales syndicales appelant dès lors à la reprise du travail dans les usines. Cette phase de reflux révolutionnaire est désormais connue sous le nom de « retour à la normale », symbolisé là aussi par une affiche restée célèbre²⁵. Mais beaucoup de militants ne purent se résigner à revenir à la vie « d'avant » et décidèrent de sauter le pas et de tenter l'aventure communautaire. Comme le résume Anne-Claire Rebreyend :

Certains des acteurs sociaux impliqués dans le mouvement de mai-juin 1968 choisissent, un temps, de « continuer le combat » dans des lieux et des groupes divers ; d'autres, ou les mêmes un peu plus tard, traduisant ainsi un choix de vie, leurs désillusions ou leur désarroi, se retirent du monde pour tenter de construire une utopie communautaire²⁶

Au-delà de l'échec de la « révolution », il y a un fond politique propice à la méfiance envers les grandes théories de changement social et leurs porteurs organisationnels. Ainsi, et même si elle est à la marge, une forte critique de l'URSS existe et explique que la révolution russe ait été fourvoyée, s'appuyant d'une part sur le « Rapport Khrouchtchev » de 1956 exposant les crimes de Staline, et d'autre part sur les exactions contemporaines de l'Union, notamment l'écrasement du « Printemps de Prague » et avant lui celui de l'« Insurrection de Budapest » en 1956²⁷. Cette critique est notamment portée par le groupe politique « Socialisme ou Barbarie » et sa revue éponyme. Il y a

22 *Ibid*, p. 226

23 *Ibid*, p. 225

24 *Ibid*, p. 237

25 Anonyme, *Retour à la normale... (les moutons)*, dessin feutre 58x42 cm, Paris, 1968, [En ligne] disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018415w?rk=42918;4>

26 Rebreyend Anne-Claire, « *Changer le monde et changer la vie* » dans Zancarini-Fournel Michelle et Artière Philippe (dir.), *68 une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, Paris, 2008 [2018], pp. 409-458, p. 409

27 Gottraux Philippe, « *Socialisme ou Barbarie, ou comment rester révolutionnaire* », *ibid*, pp. 202-209

donc conjonction de facteurs propices à la réémergence de visées communautaires : méfiance vis-à-vis des organisations de masse, échecs de plusieurs révolutions socialistes, recentrage sur soi et sur son bien-être notamment via la quête de spiritualité et d'harmonie avec la nature, rupture dans la vie quotidienne qui rend son retour insurmontable, travail répétitif et peu attractif, la liste s'allonge encore.

Ce « mouvement communautaire » s'inscrit dans la période très particulière de l'après-68 qui correspond au mandat de Georges Pompidou. Malgré l'échec de 68, la société ne s'est pas apaisée. Le souvenir de l'évènement est encore vibrant dans l'esprit de nombreux militants et militantes qui continuent d'espérer un renversement du régime. Ainsi restent-ils mobilisés et, à partir de 1971, on compte plus de trois millions de jours de grève cumulés en France : il y en a tellement que le quotidien *Le Monde* crée une rubrique quotidienne, « Agitation », pour les relayer²⁸. PS et PCF signent un Programme Commun en 1972 : les syndicats marchent désormais à leur côté, ce qui ne s'était plus vu depuis 1947. L'écologie fait son apparition sur le devant de la scène politique avec la parution en 1972 du premier rapport du Club de Rome, *Halte à la croissance*²⁹, et la candidature de l'écologiste René Dumont à la présidentielle de 1974³⁰. De nouveaux médias apparaissent comme *Libération*, lancé en 1973 sur une ligne d'extrême gauche³¹, ou encore la revue *Actuel* dont le premier numéro paraît en 1971. Dans le milieu intellectuel, des penseurs comme Althusser, Foucault ou Herbert Marcuse et son *Homme Unidimensionnel* ont une grande influence sur les militants de gauche³². À tout cela s'ajoute un mouvement restreint mais notable d'installation communautaire en France qui marquera par sa relative ampleur. Il connaît son apogée entre 1970 et 1973. C'est un phénomène extrêmement court, mais relativement important puisqu'au plus fort du mouvement on recensait 300 groupes stables comprenant en tout 1600 personnes³³, un nombre suffisant pour inciter les préfets à organiser leur surveillance par la police, d'autant plus qu'il ne reflète sûrement pas la multiplicité des expériences éphémères et des mouvements de personnes très importants entre celles-ci,

28 Richard Gilles (dir), *Mai 68... et après ? Une nouvelle donne politique*, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, coll. Histoire de notre temps, Bordeaux, p. 119

29 Meadows, Donella H. et Dennis L., Randers Jørgen, Behrens William W. III, *Halte à la croissance ?*, Fayard, Paris, 1972, 317p

30 Richard Gilles (dir), *Mai 68... et après ? Une nouvelle donne politique*, op.cit, p. 126

31 Le premier numéro du journal, contenant son manifeste, est disponible à cette adresse : https://www.liberation.fr/evenements-libe/2013/02/04/feuilletez-le-premier-libe-en-fac-simile_879359

32 Richard Gilles (dir), *Mai 68... et après ? Une nouvelle donne politique*, p. 148

33 Quéro Laurent, « L'utopie communautaire » in *ibid*, p. 534

surtout l'été. Ces communards se réunissaient dans un objectif au final assez simple, que le sociologue Bernard Lacroix résume ainsi : « rassemblement d'individus résolus à vivre en commun une vie différente de celle que leur propose la société dont ils sont issus³⁴ ». Leur mouvement eut un certain retentissement médiatique, notamment dans des revues de niche comme *Actuel* qui lui consacre son tout premier numéro et relaie au fil de ses publications les petites annonces permettant aux communautés de se former³⁵.

Les arts sont bien sûr affectés par l'agitation politique ambiante. Le cinéma de fiction vit alors une évolution importante du contenu de ses scénarios³⁶. Elle s'engage avec la sortie de *Z* de Costa-Gavras en 1968, un film traitant du coup d'État des généraux en Grèce et qui rencontre un large succès public. Là où des groupes militants réfléchissent à de nouvelles manières de faire du cinéma – à l'instar du groupe « Medvedkine » ou « Dziga Vertov » –, ce cinéma grand public propose de traiter les sujets du moment avec une perspective progressiste et réformiste. La forme narrative traditionnelle est conservée mais on se met du côté des petits, des sans-pouvoirs, des prolétaires, des rouages honnêtes d'institutions corrompues (Police, Justice, État)³⁷. Ce cinéma rencontre un fort succès et domine l'industrie française pendant près d'une décennie, ses grands noms étant le scénariste Jorge Semprun et les réalisateurs Yves Boisset ou Costa-Gavras. Au sein des arts de la scène, c'est également la période d'effervescence d'un nouveau genre, le café-théâtre³⁸. Plus petites, plus proches du public et moins onéreuses, des microtroupes font florès dans les troquets de la capitale et se produisent hors des lieux traditionnels de leurs prestations, les théâtres. Les plus emblématiques des cafés-théâtres sont sans conteste le Café de la Gare et son héritier informel, Le Splendid. Le Café de la Gare est directement issu de mai 68, d'une volonté commune de Romain Bouteille et Coluche de fonder de leurs mains leur propre salle³⁹. Les années suivantes verront la popularité de l'institution grandir, au fur et à mesure des pièces et de la célébrité grandissante de ses acteurs et actrices, bientôt visibles également dans les

34 Lacroix Bernard, *L'Utopie communautaire. Mai 68, histoire sociale d'une révolte*, puf [Sociologie d'aujourd'hui], Paris, 2006 [1981], 225 p

35 *Actuel, Les communautés contre la famille*, N°1, Paris, 1^{er} octobre 1973. Disponible sur : http://paul.glagla.free.fr/fichiers/actuel/actuel_01_octobre_1970.pdf

36 Yannick Dehée, « *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000* », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 2000, 304 p

37 *Ibid.* p. 29

38 Joyon Charles, *Du café au théâtre. Voyages avec les baladins des petites scènes*, L'Harmattan [univers théâtral], Paris, 2003, 639 p

39 *Ibid.*, p. 69

salles obscures : Romain Bouteille, Catherine Sigaux, Coluche, Patrick Dewaere, Miou-Miou, etc.

À l'orée de cette remise en contexte historique, il apparaît que notre corpus s'inscrit dans son époque en reflétant ses questionnements politiques et sociaux tout en y traçant son propre sillon. Ils se font autant le reflet des espérances de changement radical soulevé par les événements de 1968 que caisses de résonance de ses déceptions et des tentatives de les dépasser. Aux côtés de leur charge critique se dessine, au fil de leur visionnage, une volonté commune : celle de changer radicalement l'orientation du monde en exposant ses failles et en essayant de les utiliser pour le faire évoluer.

Bof, anatomie d'un livreur, réalisé par Claude Faraldo, sort en 1971. L'œuvre est inspirée de la vie du réalisateur, lui-même livreur de vins pour la firme Nicolas durant sa jeunesse⁴⁰. Le film raconte l'histoire d'un jeune homme qui commence à travailler en tant que livreur de vin et se retrouve confronté à la difficulté de ce travail physique. Il vit avec son père, qui se nomme Paulo, et sa mère. Le premier est enjoué, très proche de son fils qu'il accompagne au foot tous les dimanches. La matriarche est au contraire effacée, ne parlant jamais et semblant toujours empreinte d'une grande tristesse. Au cours d'une de ses livraisons, le livreur devient ami avec un jeune balayeur noir. Au retour d'une livraison, il aperçoit une jeune femme en train d'agencer la vitrine d'un magasin de vêtements. Il la regarde avec envie et décide de se marier avec elle, ce qu'il évoque avec ses parents le soir même. Germaine devient alors sa femme, et le couple emménage dans un appartement vétuste. Quelque temps plus tard, le jeune homme se rend à l'enterrement de sa mère, morte durant son sommeil. Il décide par la suite d'essayer d'améliorer sa carrière en demandant un camion de livraison à l'entreprise de vins qui l'embauche. Il rencontre ainsi le patron irascible de l'entreprise qui lui accorde le camion pour cause de grève des autres livreurs, et sous la condition qu'il puisse lui retirer à tout moment. Peu après, son père Paulo décide de ne plus travailler et s'installe chez son fils, qui l'accepte sans problèmes. Quelque temps plus tard s'engage dans l'appartement un libertinage sexuel entre lui, son fils et Germaine. Par la suite, le père fait la rencontre d'une jeune voleuse de vêtements qu'il ramène dans l'habitation. L'appartement devient alors le théâtre d'une petite communauté où seul le livreur

40 Istria Anatole, Maliet François, Nicolas Arraitz, *Travail sacré ! Nous pas toucher !* [En ligne], 15 février 2007 [Consulté le 11/06/2020], disponible sur : <https://www.cequillfautdetruire.org/spip.php?article1307>

travaille et dans lequel les partenaires sexuels changent au gré des envies de chacun et chacune. L'ami balayeur rejoint la petite troupe et le livreur détruit sciemment son camion pour abandonner son travail. Après une nuit de fête, le groupe décide de partir dans le sud et s'exile ainsi dans la campagne.

Deux ans plus tard, et par le même réalisateur, sort *Themroc*. Le film n'est composé d'aucun dialogue ni musique, les personnages s'y exprimant par borborygmes. Le personnage principal, incarné par Michel Piccoli, est un ouvrier peintre en bâtiment travaillant dans une prison et habitant avec sa mère et sa sœur. Le film débute sur une matinée où l'on suit son trajet jusqu'à son lieu de travail, comprenant par de multiples flash-back qu'il s'agit d'un quotidien routinier, aliénant et mortifère, à l'en croire sa toux prononcée. La prison, son lieu de travail, est un environnement violent où l'agressivité est de mise et le patron un donneur d'ordres particulièrement virulent. Convoqué dans son bureau, Themroc commence à se sentir mal et se presse aux toilettes où il hurle toute sa haine de sa situation. Subissant par la suite les invectives de son supérieur, il part en courant de son bureau. Rentré chez lui, il entame la destruction du mur extérieur de sa chambre et condamne sa porte d'entrée, aidé dans sa tâche par sa sœur avec laquelle s'engage une relation incestueuse. Le lendemain matin, alors qu'il commence sa nouvelle vie faite de paresse et de farniente au soleil, la police essaie de le déloger. Ils échouent et l'ouvrier réussit à les éjecter de l'impasse, aidé en cela par d'autres habitants qui commencent aussi à détruire le mur extérieur de leurs appartements. Le soir venu, Themroc part chasser du policier et en ramène deux, ce qui permet de nourrir la petite communauté qui a adopté son mode de vie et loge dans son appartement. Au matin, des maçons arrivent pour reconstruire les murs détruits. Mais celui en charge du mur de l'ouvrier est séduit par l'ouvrier et rejoint la communauté en détruisant son ouvrage. Les autres sont emmurés et le film s'achève sur une orgie de Themroc et ses colocataires, leurs cris attirant l'attention et l'envie de tous les membres de l'impasse et de la rue adjacente. Également réalisé par Faraldo, le film est une version primitiviste de *Bof* où le bonheur est atteint par le retour à une vie et des comportements animaux face à un travail particulièrement aliénant et une organisation sociale foncièrement répressive.

La même année, en 1973, sort l'*An 01*. Adapté d'une BD éponyme parue épisodiquement dans *Politique Hebdo*⁴¹, le film raconte la décision collective de tous les Français d'arrêter le travail et de réfléchir au monde d'après. Le film s'ouvre sur deux travailleurs décidant de ne pas prendre le train, et discutant des répercussions de leur acte. Se rendant compte que leur sécession n'a pas de conséquences néfastes, ils décident de faire passer le mot. Plusieurs séquences mettent alors en scène des gens se préparant à cette rupture. Des arrêts de « démobilisation générale » apparaissent aux quatre coins de la ville pour faire une répétition de la révolte, en cessant toute activité et en parlant aux gens autour de soi. Quand les quinze heures sonnent, tout le monde s'arrête et les automobilistes sortent de leur voiture pour célébrer la liberté retrouvée. L'heure est à la reconstruction : la propriété privée est abolie, les trottoirs cultivés, les brevets se partagent à même le sol et la pratique collective de la musique permet d'exprimer ses doutes et envies pour le futur. Les patrons ne sont plus écoutés et on rit de leurs velléités autoritaires. Réalisé par Jacques Doillon et épaulé par Gédéon Daurès au scénario ainsi qu'Alain Resnais et Jean Rouch qui réalisent une séquence chacun, le film est un grand succès au box-office français avec plus de 250 000 entrées au total⁴². Il marque le public par son défilement de sketches tournant en dérision la société capitaliste, de sa consommation à ses chefs, mais avançant aussi des idées pour reformer le monde.

Enfin, *Au long de rivière Fango* sort en 1975. Il est réalisé par Catherine Sigaux alias Sotha, membre du Café de la Gare dont le film met en scène certains des plus importants membres tels que Romain Bouteille ou encore Patrick Dewaere. L'œuvre commence par l'arrivée au pays de Fango de deux jeunes blonds à la recherche d'une certaine Mathilde. Deux habitantes du pays leur indiquent sa position et ils retrouvent la femme en train de travailler au potager du pays. La discussion s'engage alors, et l'un des deux hommes, Bleed, révèle qu'il est le fils que Mathilde a abandonné il y a vingt-cinq ans quand elle s'est installée dans ce nouveau territoire. Après une discussion et un repas, les deux garçons Bleed et Jérémy partent en quête de la demeure de Robert dont on leur a dit qu'il pourra les accueillir pour la nuit. Arrivés à destination, ils découvrent que Robert est en réalité une femme, et elle accepte de les recueillir pour la nuit.

41 Bosc Cyril, *Quand Gédéon prépare l'An 01* [En Ligne], [Consulté le 20/05/2020], Disponible sur : <http://www.caricaturesetcaricature.com/2016/06/quand-gebe-prepare-l-an-01-par-cyril-bosc.html>

42 JP's Box office, *L'An 01* [En ligne], [consulté le 11/06/2020], disponible sur : <http://www.jpbox-office.com/mobile/fichfilm.php?id=8599>

Mathilde leur rend visite le lendemain et Bleed en profite pour continuer à essayer de renouer des liens. Tous, excepté Mathilde, se retrouvent autour d'un cours d'eau abritant un métier à tisser. Jérémy et Maurine flirtent tandis que Bleed, renfrogné, critique l'absence d'industrialisation du pays. Jérémy et Maurine décident ensuite d'aller voir le maquilleur Tissot pour se préparer à la grande cérémonie du soir où l'écrivain Nathaniel va lire son nouveau roman enfin achevé. Mathilde les rejoint et leur apprend que Maurine est sa fille. Jérémy semble bouleversé par la nouvelle et se rend seul à l'arbre des sorcières où se déroule la cérémonie. Faisant chemin avec Bleed, Mathilde lui demande de partir du pays après la lecture, et de ne plus revenir avant qu'elle ne soit morte. Tous se retrouvent à l'arbre aux sorcières, et alors que Nathaniel finit son histoire, Bleed se lève et se lance dans un discours vindicatif contre tout les habitants du pays, leur reprochant en creux leur mode de vie. Mathilde fait alors un signe à Lucille qui utilise sa sarbacane pour tirer sur Bleed et lui injecter un produit mortel. S'écroulant à terre dans les bras de Mathilde, il avoue alors qu'il n'est pas son fils mais que c'est Jérémy, et que le but de son subterfuge était de récupérer l'acte de propriété de la terre. Le film raconte ainsi l'intrusion dans une utopie primitiviste de deux éléments provenant de la société que les habitants du pays ont fuis, et leur refus de comprendre et de s'adapter aux normes morales et sexuelles différentes y ayant cours, ne souhaitant que récupérer la terre pour s'enrichir.

Ces quatre films ont en commun une même représentation extrêmement critique de la société française d'alors dont ils documentent les méfaits. Ils se proposent de la réformer, dans des proportions et selon des modalités différentes, mais toujours dans le but de créer une société plus proche de l'humain, en harmonie avec la nature et promouvant la recherche du bonheur contre le travail et la consommation. Nous appellerons « système » ou « ordre ancien » cette organisation sociale fondée sur le travail qui opprime les individus et dont ils cherchent à s'éloigner. L'objectif est de dégager le discours⁴³ que portent ces œuvres sur leur monde : ce qu'elles identifient comme néfaste, quelles institutions sociales sont remises en cause, à quelles idées elles s'opposent. Puis, nous souhaitons dégager les caractéristiques du nouveau monde qu'elles présentent, en identifiant ses principes directeurs, sa nouvelle organisation sociale et son rapport aux valeurs morales. À travers l'étude précise de ces films nous

43 Nous utilisons le terme de discours dans le sens de : « Parler sur un sujet déterminé, en le développant de manière méthodique ». CNRTL.fr, *Discours*, consulté le 12/06/2020, disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/discours>

essaierons ainsi d'en dégager la critique du monde contemporain qu'ils formulent et dans quelles mesures ils proposent de s'en éloigner. Pour ce faire, nous nourrirons notre réflexion de la pensée critique de l'époque, en essayant de percevoir les liens qui se tissent entre le discours politique et intellectuel des années 1970 et ce qui est mis en scène dans les films en tant que tels.

Dans un premier temps, nous dégagerons ce qui opprime et contraint les individus dans les sociétés d'avant la rupture, en identifiant les institutions et les normes d'organisation sociales qui y apparaissent nocives : le travail, le mariage, la famille. Puis nous nous intéresserons à l'exercice du pouvoir à travers la police, la figure patronale et celle de l'homme politique. Nous finirons cette première partie en explicitant la manière dont les films dépeignent un système qui manipule les esprits pour instiguer en leur sein des désirs et des buts en accord avec ses propres objectifs et manières d'exister. Nous aurons ainsi présenté ce que le corpus montre comme des institutions nocives qui oppriment l'individu autant dans son corps que dans son esprit.

Dans une deuxième partie, nous élargirons la focale en nous intéressant plus globalement au monde dans lequel vivent ces personnages. Cela nous permettra d'identifier quelles sont les limites que lui désignent les révoltés. Cela passe d'abord par la présentation de leur lieu de vie, la ville, qui apparaît toxique et entraîne un problème d'incommunicabilité entre les êtres. Les films présentent aussi un monde tellement tourné vers le progrès technologique qu'il met l'homme au service de la machine au lieu de l'inverse. En hiérarchisant les activités intellectuelles au-dessus des manuelles, la société dénigre celles en rapport avec la nature, telle que l'agriculture, et participe en cela à mettre de côté les besoins concrets des individus au profit de biens abstraits tels l'argent ou l'ascension sociale. Nous aurons ainsi dégagé les principales critiques émises envers l'organisation du monde et son rapport problématique à l'industrialisation et au progrès technologique.

Par la suite, une troisième partie s'attachera à expliciter les moyens mis en œuvre par les insurgés pour rompre avec le monde qu'ils honnissent : nous verrons les modalités de leur sécession, et notamment la place du rire comme arme principale la rendant possible. Par la suite, nous présenterons les raisons précises qui poussent les personnages à cette rupture. D'abord, mettre fin au fonctionnement absurde du monde. Puis, retrouver un mode de vie collectif permettant de rompre la solitude des êtres. Il s'agit également de renouer avec une nature permettant de renouer avec le repos, la joie

de l'inactivité et surtout avec l'extérieur qui est le lieu du pouvoir pour les individus, face à l'intérieur où ils sont soumis à la domination, notamment patronale. La révolte, nous le verrons, est aussi l'occasion d'un nouveau rapport au temps centré sur le présent et la jouissance immédiate, tout cela face à un monde ayant les yeux rivés vers le futur. Enfin, nous verrons la place que prend dans ce nouveau contexte la sexualité, symbole du monde de bien-être et de jouissance collective qu'appellent de leurs vœux les insurgés. Nous aurons ainsi dégagé un panorama de ce que les films présentent de la situation sociale des individus dans la société française des années 1970, ainsi que les axes et désirs de changement qui en animent les personnages sécessionnistes.

Partie I : Un individu sans liberté

Chapitre 1 : Place des institutions sociales

Une institution sociale est, en sociologie, une organisation qui a un caractère officiel et sacré, censée contribuer au maintien de l'ordre social et régir la vie de la communauté⁴⁴. Il s'agit, comme nous allons de voir, des grandes structures qui régissent la vie sociale et le temps des personnages : la famille, le travail, le mariage.

1.1 Le travail

Dans notre corpus, nous considérons comme travail l'activité à but productif sous direction d'un patron à laquelle les personnages passent le plus clair de leur temps avant la révolte. Le travail représente sans conteste l'institution la plus mise en scène au sein des films. C'est une institution sociale particulière dans le sens où elle n'a pas de forme unique, elle est vaste et englobe beaucoup d'activités différentes tout en étant clairement définie par son espace propre, l'inconfort de sa pratique et la situation de domination⁴⁵ qu'elle impose à ses pratiquants.

Le travail est d'abord un lieu, un espace dédié dans lequel se rendent les personnages clairement séparés du reste de leur vie. Il n'est ni beau, ni accueillant. Dans *Bof*, le livreur exerce sa tâche dans des lieux de passage exigus et peu confortables. Son premier véhicule - une moto couverte - est ainsi un véhicule petit, sans fenêtres, lent, bruyant et fumant (*Fig. 1*). On le voit ensuite livrer ses caisses de vins en montant tout en haut d'un immeuble par le biais des escaliers. C'est une tâche particulièrement éprouvante due à leur relative raideur mais aussi à la difficulté de faire une pause entre les paliers, ainsi qu'au port d'une quinzaine de bouteilles sur plusieurs étages. Par la suite, il nous est présenté durant sa pause déjeuner assis dans l'arrière-boutique de son employeur (*Fig. 2*), devant aider la tenancière à récupérer des caisses de vins situés en hauteur. Là encore, il dispose de peu d'espace et se retrouve en un lieu qui n'est pas conçu pour accueillir un être humain, devant de plus continuer à travailler même

44 Jean-François Dortier (*dir*), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Editions Sciences Humaines, 2004, Auxerre, 875p

45 Au sens de : « Action ou fait [...] d'exercer une puissance souveraine ou une influence prépondérante ». CRTL, *Domination*, consulté le 24/03/2020. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/domination>

pendant son repas. Une fois le camion obtenu, le livreur le récupère le matin dans un entrepôt dans lequel on suit pas-à-pas ses pérégrinations. Cet entrepôt est gris, austère, la peinture y est écaillée, la seule compagnie est celle des barrières et du bruit des machines (Fig. 3). Il n'est que couloirs et hangars (Fig. 4), aucun espace n'est aménagé pour s'arrêter ou converser avec d'autres : ce ne sont que des lieux fonctionnels, utilitaires, dans lesquels l'humain n'est présent qu'à la marge. Le lieu du travail du livreur est donc étroit, sans vie, peu accueillant : il n'y fait pas bon vivre.



Fig. 2



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 4

Le même constat s'applique à *Themroc*. L'ouvrier y travaille ainsi littéralement dans une prison, son rôle y étant l'entretien du mur d'enceinte extérieur. Là aussi, le lieu n'est pas agréable. Dès l'entrée les travailleurs sont triés, les ouvriers devant se serrer à droite puisque le grand portail de gauche est réservé aux cadres et en particulier au chef et sa voiture (Fig. 5). Un gardien, responsable de ce tri, en souligne la nature différentialiste en souriant aux secrétaires et aux patrons, mais en pressant et poussant les ouvriers dans l'entrée qui leur est due, où un autre gardien surveille leur arrivée. Une entrée qui, symboliquement, s'est transformée en couloir cerné de barreaux par le truchement du

portail et de la mise en scène (*Fig. 6*). Le travail pour la prison apparaît ainsi une prison. Cet espace peu accueillant l'est d'autant moins que l'image donne une impression de saleté, effet renforcé par son grain prononcé et la saturation des couleurs. Le vestiaire, second lieu où l'ouvrier pénètre, est séparé en deux par une ligne de casier, ce qui rend la pièce très étriquée et sombre, renforçant encore l'idée que nous ne sommes pas dans un lieu confortable (*Fig. 7*).



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Une même vision est présente dans *L'An 01*, où le lieu de travail s'incarne essentiellement par l'usine. Ici perdure la même idée d'espace restreint, encombré par la machine (*Fig. 8 & 9*). Il n'y a que peu de profondeur dans les plans le mettant en scène : les humains sont devant la machine, contraints par l'enchevêtrement des tuyaux et leurs collègues. Ils ne peuvent ainsi pas circuler dans l'espace et restent donc cloués à leur place, immobile, réduits à l'état d'automates. Les séquences sont d'ailleurs très courtes, signes qu'il n'y a au fond rien d'autre qui s'y passe que l'activité physique rébarbative et qu'elle est symboliquement sans intérêt. Cette peine est la résultante des

conditions de travail peu agréables : chaleur, vétusté, et surtout, bruit. La bande sonore est en effet, durant ces séquences, emplies par le bruit du labeur. Dans une scène ultérieure où les ouvriers démontrent à leurs compagnes la difficulté de l'usine, ils concluent leur démonstration en imitant le bruit des clous qui, inlassablement, abîment leurs oreilles. Le bruit est ainsi le symbole du travail et de sa souffrance.



Fig. 6



Fig. 7

Notre corpus partage donc une représentation commune du lieu de travail. Il s'effectue dans un espace peu accueillant, bruyant et, au fond, dans des endroits où l'humain est minoritaire et peu considéré. S'en dégage l'impression qu'il est nocif aux humains. Laid, les lieux de pratique du travail s'accordent ainsi parfaitement avec la pénibilité de son exécution.

Dans *L'An 01*, les ouvriers libérés de leur travail vont essayer de convaincre leurs compagnes de descendre de leur appartement pour profiter d'un espace vert avec eux. Les quolibets féminins ne tardent pas : l'arrêt vient tout juste d'être prononcé et, s'il a atteint l'horloge, il lui reste à conquérir les esprits. Celles-ci les accusent d'être des « feignants », de n'avoir trouvé qu'une « bonne occasion de rien foutre ». Les anciens ouvriers entament alors une démonstration, avec comme machines de substitution les pédales de leurs vélos, pour démontrer la réalité de leur peine quotidienne. Le travail apparaît alors comme répétitif puisque ne consistant qu'à tourner une roue, mais aussi comme difficile physiquement à en croire les grognements d'efforts des travailleurs et leurs encouragements réciproques dans l'épreuve, renforçant une analogie avec l'effort sportif intense que l'on trouve aussi dans *Bof*. Cette pénibilité est au centre d'une des premières séquences. Il s'agit de la scène où le protagoniste effectue sa première livraison de bouteilles de vin. Elle se déroule dans un immeuble où le jeune homme doit gravir les raides escaliers pour aller livrer une dame située au dernier étage. La séquence

prend la forme d'un montage alterné entre le personnage grim pant les escaliers et un match de football vécu à travers les réactions de son père, Paulo. On voit ainsi le livreur commencer à monter les étages en s'aidant des rambardes qu'il agrippe fermement, signe de la peine physique dans laquelle il se trouve. Une fois le premier étage atteint, il s'arrête pour faire une pause en posant la caisse sur des boîtes aux lettres. Une coupe sur Paulo réagissant à une action de son fils sur le terrain vient souligner ironiquement l'effort intense dont il a fait preuve, opérant une analogie entre l'exploit sportif et la livraison de vin. Le livreur sue à grosses gouttes, est essoufflé, doit s'aider de ses dents pour ne pas lâcher la caisse, tout cela renforcé à l'image par l'utilisation de gros plans sur son visage. La séquence se termine par le livreur lâchant la caisse et s'asseyant, à bout de forces. Le plan qui suit le représente après le match de foot, alors qu'il s'habille et que son père le rejoint. Le livreur lui annonce qu'il va arrêter le foot puisqu'il travaille désormais. L'analogie s'achève donc avec la représentation d'un travail si intense physiquement qu'il remplace complètement le sport pratiqué pour le plaisir. Plus tard dans le film, Germaine fait remarquer à son mari qu'il a une épaule plus basse que l'autre : le travail engendre donc des séquelles physiques. Dans *Themroc*, l'effort est moins montré en tant que tel, mais les effets délétères du travail sont illustrés par la toux régulière de l'ouvrier. Il est littéralement malade du travail, et cela va en s'empirant. Tout son petit déjeuner est ponctué par cette toux qui, couplée au bruit de l'horloge, forme la bande sonore angoissante de la séquence. Ce mal de gorge le poursuit ensuite durant le trajet le menant à son travail. Une fois l'ouvrier convoqué dans les bureaux du patron, la toux augmente en intensité. Elle atteint son paroxysme quand il se retrouve confronté à son patron et son chef d'équipe, recouvrant même leurs borborygmes. Il ne cesse de tousser qu'en quittant définitivement la prison, signe que s'y trouvait la véritable source de sa maladie.

Le labeur est également, pour le travailleur, un lieu de conflit. Au sein de *Themroc*, il est de nature physique : le travail est un monde violent. Les ouvriers sont séparés en deux catégories : ceux qui s'occupent du mur intérieur, et ceux du mur extérieur. Cette séparation s'incarne dans les vestiaires qui sont séparés par une ligne de casiers, distribuant à chaque côté son équipe, à chaque équipe sa tenue. Une scène nous montre la conflictualité que cela engendre. Après une remarque de Themroc, les deux côtés commencent à s'invectiver puis à en venir aux mains. Ainsi les ouvriers ne sont pas solidaires et en viennent même à s'affronter. Cela est dû à cette dichotomie spatiale

et productive que la suite de la séquence démontre comme arbitraire : en réalité, les deux équipes effectuent la même tâche. On les voit ainsi repeindre les barreaux de la prison face à face. Ce plan ironique – renforcé par la rondeur des barreaux, qui n’ont donc pas de côté ou de face singulière à peindre - illustre la superficialité de la division du travail au sein de cette prison. Par la suite, on voit Themroc partir repeindre un mur extérieur percé d’une fenêtre donnant directement sur le bureau patronal. Celui-ci est en train de faire la cour à une de ses secrétaires. Themroc la fixe, plongé dans des délires érotiques que lui inspire ce à quoi il n’a pas accès. Ce délire est interrompu par le patron qui ouvre la fenêtre promptement et blesse ainsi l’ouvrier, avant de l’invectiver sévèrement et de le convoquer dans son bureau sous l’escorte de deux gardes. Une fois dans le bureau, il subit une avalanche de reproches de la part de son patron et du responsable de l’équipe. Il ne peut dire un mot. La violence est donc aussi patronale. Cette séquence synthétise toute la conflictualité du travail, violence à la fois physique et morale par l’impossibilité pour Themroc de répliquer ou de se défendre. Cette représentation de la violence patronale se retrouve dans les trois films. Dans Bof, elle est mise en scène au moment où le livreur va au siège de l’entreprise des vins Noé pour essayer de récupérer un camion. Ce lieu de pouvoir est d’abord caractérisé par l’impolitesse de ceux qui l’accueillent. La secrétaire ne répond pas au bonjour du livreur, l’homme qui sort du bureau du patron ne le salue pas et lui demande sèchement d’y entrer. La première parole du chef envers le livreur est un ordre, celui de fermer la porte, sur un air agacé. Par la suite, il ne prête aucune attention à son employé, ce que nous comprenons quand il lui demande de s’asseoir alors qu’il l’est déjà. Puis le supérieur commence un monologue sur la difficulté d’obtenir un camion avant de lui en accorder finalement un, sans que le livreur ait prononcé la moindre parole. La raison est simple : il y a une grève des chauffeurs en ce moment, et il n’obtient le véhicule qu’au prix d’une grande précarité sur sa possession puisque le patron lui explique que : « Dans un mois ou dix ans, si vous faites grève, on vous enlève le camion. Personne ne vous défendra. ». Puis, accompagné d’un sous-chef, il va se vêtir dans le vestiaire des chauffeurs sous leur regard courroucé et la protection agacée de son supérieur. La conflictualité prend ici deux formes. La première est celle du chef envers son employé : il lui parle mal, semble ne pas prêter attention à sa présence, lui accorde ce qu’il désire uniquement parce que cela rejoint ses intérêts et au prix d’une précarité de cette possession. Le livreur ne progresse ainsi dans sa carrière qu’en brisant la grève de ses collègues. On retrouve ainsi cette double conflictualité patron-employé et employé-

employé. Elle se confirme dans *L'An 01* où la première scène à l'usine nous montre le même genre de violence, certes moins féroce, entre les deux catégories socio-économiques. Le « P'tit chef » presse l'employé pour qu'il aille plus vite. Quand le travailleur lui présente ses copains qui le remplacent chaque jour de la semaine, la première réaction du supérieur est agressive en menaçant d'expulser le groupe manu militari. Surtout, on se rend compte qu'il ne les reconnaît pas alors même qu'il est censé les voir tous les jours. Mais c'est une autre scène qui dévoile la véritable nature du travail à l'usine, celle du retour des ouvriers à leurs appartements après l'arrêt de 15 h. Ils commencent à mimer leur vie à l'usine, à demander s'ils peuvent « aller pisser », « fumer une cigarette », ce à quoi répondent les ouvriers un « Non ! » violent, imitant leurs supérieurs. À un autre qui exprime l'envie de « baiser l'après-midi », on lui répond « Salaud, tu baiseras comme tout le monde, après la télé ». Le travail est donc une contrainte pour les employés qui a une grande influence sur leur vie de tous les jours en régissant leur emploi du temps et leurs actions. Le monde du travail apparaît ainsi comme un espace violent d'oppression, de refus catégorique, d'absence totale de liberté et d'obligation de rentrer dans le rang, de faire comme tout le monde. Les désirs des ouvriers se trouvent en conflit direct avec les demandes du patronat et les nécessités du travail productif.

Le travail est donc un lieu de conflictualité, que ce soit avec le patron ou entre employés. Cet état de fait a une conséquence directe : c'est une activité solitaire. Cela est surtout vrai dans *Bof* et *Themroc* puisque dans *L'An 01*, au contraire, une vraie solidarité ouvrière est en place, possible explication de l'acceptation collective de l'arrêt. Même si là aussi, ses conditions d'exercice sont telles que les ouvriers ne peuvent pas communiquer entre eux, les outils – machine à souder, machine de pâtes – étant très bruyants. Ça n'est pas du tout le cas dans les deux autres œuvres. Dans *Bof*, le livreur effectue toujours sa tâche seul et en affronte ainsi les difficultés sans solidarité aucune. De plus, comme nous l'avons montré plus haut, le seul moyen d'améliorer sa situation professionnelle est de casser la grève des autres salariés, cela se faisant au prix d'une ostracisation qui renforce encore une fois sa solitude, l'amenant plus tard à regretter son choix. Il ne rencontre personne pendant son travail, et l'obtention de son camion accentue encore cette peine puisqu'il ne fait alors plus que des allers-retours en campagne où il est seul dans sa besogne. *Themroc* est aussi un être solitaire, dont on ne voit jamais de vrais échanges avec d'autres êtres humains si ce n'est la politesse de

principe. Ainsi il n'échange pas un mot, au-delà du bonjour matinal, avec le collègue qui l'accompagne chaque matin et sûrement, on le devine, depuis longtemps. Dans le vestiaire, lieu propice pourtant à la conversation, la même chose se produit et les seuls échanges sont ceux qui mènent à la rixe contre l'équipe d'en face. Quand le patron l'accuse et le convoque dans son bureau, il est là aussi seul, sans support de la part des autres ouvriers. La peine est donc individuelle pour les travailleurs de ces films.

Une dernière tare s'ajoute à toutes celles qui pèsent déjà lourdement sur cette institution : elle apparaît ne rien apporter à l'individu. Dans *Themroc*, on ne voit jamais l'ouvrier recevoir ou dépenser de l'argent, il n'y est pas heureux et n'y retrouve pas d'amis ou un épanouissement social quelconque. C'est bien plutôt une forme d'obligation, un ordre du monde immuable dans lequel les gens s'insèrent sans autre choix. Pour filer la métaphore animale qui anime le film, on pourrait dire que les ouvriers y sont comme des moutons escortés dans leurs champs par des loups-gardiens et surveillés par leur berger-patron. Le travail leur est imposé. Dans *Bof* il rapporte quand même de l'argent permettant au livreur de vivre avec sa femme dans un appartement. Mais une fois que le vol est institué comme moyen de subsistance, par le biais d'une fille que ramène le père, alors le travail devient complètement inutile et le livreur peut le quitter, ce qu'il fait peu de temps après. Sa seule utilité était donc de nourrir la communauté, il devient inutile une fois que ce besoin est écarté. Sa raison d'être est un peu différente dans *L'An 01*. Elle se fait jour au sein d'une scène qui a lieu peu après l'arrêt. On y voit un jeune homme conduire un tracteur sous la menace du fusil d'un vieil agriculteur. Des jeunes en vélo s'arrêtent alors pour discuter avec le paysan. Le travailleur leur dit : « Mais en usine, vous avez bien été content d'y aller pour vous payer les télévisions, les frigos, les machines à laver ». Les ouvriers lui répondent alors que ces choses ils les ont acquis, ils n'ont plus besoin de les acheter et donc de travailler. L'agriculteur aigri répond : « Vous voulez redevenir des culs-terreux comme il y a cent ans quoi ». Les jeunes rétorquent alors que pour avoir tout ça, il devait « tapiner » huit heures à l'usine « *comme un con* » et sa femme faire caissière à Monoprix, et que l'argent lui servait juste à réinvestir dans ces « saloperies ». Dans le film, le travail ne sert donc qu'à financer des machines, des objets technologiques qui semblent avoir été inventés pour susciter le désir chez les consommateurs et les motiver à travailler pour se les offrir. Il est déconnecté d'un besoin ou d'un désir profond. Le rapport entre le temps passé à travailler et le bénéfice de ce labeur ne sont pas

satisfaisants, il faut donc le changer : dans les termes de l'ouvrier, il faut « *vivre moins con* ».

Le travail est ainsi interrogé et remis en question. Se déroulant dans des lieux inconfortables où l'humain ne semble pas être à sa place, il est pénible physiquement et moralement, notamment parce qu'il est un lieu de conflits perpétuels avec le patron et, souvent, les autres employés. Il se pratique de manière solitaire et, par-dessus tout, il n'apporte rien d'essentiel aux individus, l'argent n'étant pas présenté comme un problème. Le discours univoque des œuvres sur le travail est donc sa critique radicale et leur horizon celui de s'en débarrasser ou, tout du moins, d'en réduire drastiquement l'importance dans la vie des individus. Il n'est néanmoins pas le seul : toutes les autres institutions subissent cette critique radicale de leur utilité.

1.2 Le mariage

Un mariage est l'« union d'un homme et d'une femme, consacrée par un ensemble d'actes civils ou parfois religieux et destinée à la fondation d'une famille »⁴⁶. Il apparaît, par exemple, via le mari décédé de la mère dans *Themroc*, sur les photos duquel elle va pleurer quand son fils et sa fille vivent leur amour incestueux au grand jour. Le mariage de cette femme est à son image, l'assurance d'une perpétuation d'un ordre social et moral rigide dont elle est la figure. Le film relègue cet ordre au passé : la femme est vieille, la décoration de son appartement l'est aussi, et des photos encadrées en noir et blanc renvoient aussi à un univers passé. Le mariage est donc une relique. S'il est au final peu présent dans le film, la thématique est traitée frontalement dans *Bof* et *Fango*.

Au sein du premier film, le mariage fait son apparition dans une courte scène, celle du repas entre le livreur, son père Paulo et sa mère. Dans la scène précédente, le livreur fait la rencontre de Germaine, une vendeuse dans un magasin de vêtements, qui surprend son regard lubrique à travers la vitrine. La scène débute par des personnages attablés, vraisemblablement sur la fin du repas. La première image est un gros plan sur le livreur, regardant vers le bas (*Fig. 1*). Tout le monde est silencieux. Lentement, il

46 CNRTL, *Mariage*, consulté le 04/02/2020. Disponible sur ; <https://www.cnrtl.fr/definition/mariage>

relève les yeux, annonce d'un ton neutre qu'il va essayer de se marier, puis les abaisse de nouveau. Un travelling arrière dévoile alors la table à manger, avec aux deux extrémités sa mère et son père (Fig. 2). Ce dernier regarde sa femme, qui a la tête baissée. Un gros plan sur la mère nous la montre y répondre par un autre regard sur le père (Fig. 3). Lui succède un plan moyen sur le père, les yeux également vers le bas, en train de rouler sa cigarette (Fig. 4). Tout se passe comme si le mariage évoqué était au milieu de la table, entre les assiettes, mais que personne ne voulait le regarder en face, le commenter. Les deux regards que se lancent les parents sont à cet égard sans équivoque.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Paulo et sa femme ne se regardent jamais dans les yeux : l'aveu d'échec est trop dur à porter. Il y a déjà dans cette scène une subversion de cette institution. L'annonce d'un mariage est d'habitude plutôt une source de joie et d'enthousiasme, surtout quand il est choisi : on félicite les futurs mariés, on prépare la cérémonie qui sera l'occasion de réunir la famille, c'est a priori un pas vers le bonheur. Au contraire, l'annonce est faite les yeux dans le vide, le ton neutre, comme accablé. La seule réponse qui lui est adressée est un silence de plomb. La perspective du mariage n'en est pas une de bonheur, mais de résignation, celle de devoir passer par là pour accéder à ses désirs. Le livreur veut Germaine, et s'il pense au mariage c'est pour qu'ils puissent ensemble

assouvir leur désir sexuel. La scène suivant cette séquence est d'ailleurs sans équivoque : à leur deuxième rencontre, Germaine, derrière sa vitrine, entr'ouvre les cuisses pour laisser le livreur subrepticement admirer sa culotte, explicitement la raison de leur union. Or, la sexualité est complètement absente du couple que forment Paulo et sa femme, ce qui nous donne déjà un indice quant à la viabilité de l'institution maritale. Plus tard, quand Paulo avoue à son fils le meurtre de sa femme, il dit avoir pris ses « responsabilités ». Ainsi, se dévoile une autre justification du mariage dans le film : un contrat encadrant le désir entre deux êtres, mais qui les lie par-delà et peut même les enfermer dans une situation inconfortable de dépendance. Pour le livreur, c'est l'impératif nécessaire pour pouvoir jouir de, et avec, Germaine. Paulo est comme bloqué par sa femme, être fantomatique qui ne prononce pas un mot de tout le film ni ne sourit jamais. Elle est triste, passive, amorphe. Plus tard dans le film, l'absence de réactions à la mort de celle-ci fait se questionner Paulo qui demande à son fils les raisons de cette rapide acception. Celui-ci répond qu'elle était « fatiguée, malheureuse », « sans bonheur », c'est pourquoi il n'a pas été très étonné qu'elle meure. Elle était un fardeau : alors que Paulo accompagne son fils et Germaine nouvellement mariés vers leur appartement, il doit refuser de monter avec eux parce qu'il « ne peut pas laisser [sa] mère toute seul trop longtemps ». Ce n'est qu'après la mort de sa femme que le père cesse de travailler, va vivre chez son fils et retrouve une amoureuse, semblant par là même atteindre une forme de bonheur. Le mariage semblait donc l'en empêcher. Après leur propre union, Germaine et le livreur ne l'évoquent d'ailleurs plus jamais. L'institution a donc un caractère superflu : elle est uniquement présente pour encadrer le désir, mais semble pouvoir aussi évoluer vers une forme négative qui va vers le contraire et empêche le bonheur. A minima, elle est inutile ; au pire, elle devient nocive. Pour Mathilde dans *Fango*, c'est la réfutation du mariage comme institution contraignante qui a lieu. Elle a en effet quitté son mari parce qu'elle ne pouvait plus l'« encadrer ». Face à l'étonnement et aux reproches de Bleed, elle lui rétorque qu'elle a quitté ces « bienséances » vingt-cinq ans plus tôt. C'est comme cela que Mathilde voit le mariage ou la maternité : un « ensemble de règles correspondant à l'éthique d'une époque »⁴⁷. Pour elle, ces règles morales n'ont pas de valeur en soi. Elle ne suit pas une éthique, mais la boussole de ses intérêts et de son bien-être : son mari ne lui convenait plus, elle l'a donc quitté. L'institution n'est pas importante à ses yeux, et surtout pas

47 CNRTL, *Bienséances*, [consulté le 21/01/2020]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/biens%C3%A9ance>

sacré. On retrouve ici l'aspect superflu de ces normes encadrantes, et on peut imaginer que Mathilde ait quitté son mari avant que cette relation ne devienne nocive pour elle. C'est d'autant plus vrai qu'elle s'est extraite de son époque pour aller vivre autrement ailleurs, ce qui rajoute à l'inconsistance d'une institution comme le mariage pour elle.

Si cette institution apparaît autant remise en cause, c'est qu'en réalité aux contraintes morales et sociétales les utopistes⁴⁸ préfèrent l'absence de contrat et la libre jouissance. On aime la personne à côté de soi, puis on la quitte quand cette passion se termine pour en commencer une autre. Nul besoin d'encadrer ce sentiment, nulle nécessité de contractualiser le désir entre deux êtres. Cette nouvelle vision des rapports amoureux peut se retrouver en substance dans une discussion que des personnages ont dans *l'An 01*. Elle portait sur l'idée ayant amené à la création des automobiles. Les révolutionnaires commencent à réfléchir sur comment remplacer la voiture, ce « *foutoir mécanique* », qui servait à traverser de longue distance le plus vite possible. L'une des femmes présentes pose la question suivante en s'adressant à l'un des participants : « Si j'suis loin de toi, et qu'j'ai envie de te voir ? [...] Pour te parler par exemple ? ». L'homme répond alors : « tu trouveras toujours quelqu'un à côté de toi pour parler ». La femme repose la même question, mais en l'axant cette fois sur le désir sexuel. L'homme lui répond la même chose. Dans cette scène, ce qui se joue est une reconfiguration des questionnements sur des bases différentes. Le désir individuel se heurte ici d'abord à des questions pratiques, d'ordres naturelles. Si la femme désire un homme qui est à l'autre bout du monde, la solution qu'on lui propose n'est pas de lui permettre de le rejoindre, mais qu'elle regarde autour d'elle pour comprendre qu'il y a plein d'autres personnes qui pourrait susciter son intérêt. Lui permettre de rejoindre cet homme nécessiterait le recours à des machines technologiques compliquées et onéreuses qui, pour ces révolutionnaires, sont l'une des raisons de leur malheur. Au-delà de ces considérations purement pragmatiques, il s'y joue une réfutation plus culturelle d'une certaine vision de l'amour. Celle-ci est parfaitement décrite par Daniel Serceau :

[...] Il s'agit de rompre avec la conception judéo-chrétienne et la cristallisation des passions et des sentiments tels que la société patriarcale les a fixés. La monogamie, non seulement toutes les valeurs, mais surtout toutes les sensations qui y sont liées (jalousie,

48 Nous utilisons ici le terme « utopistes » non pour désigner des penseurs de l'utopie, mais plutôt comme adjectif désignant ceux qui décident de vivre selon d'autres règles et normes d'organisation sociale, une vie présentée comme meilleure.

volonté de régner absolument sur un autre, « instinct de propriété », identification de l'amour à un sentiment unique et perpétuel, impression de l'honneur bafoué...) veulent être surmontées. Une autre mentalité doit être créée ou l'esprit de possession cède le pas à la générosité, la jalousie à la tolérance, les liens exclusifs et perpétuels à l'affection durable et simplement privilégiée.⁴⁹.

C'est ce qu'il se passe entre le livreur et Germaine dans *Bof*. Ce dernier accepte sans problèmes que son père entretienne des relations sexuelles avec elle, il n'a donc aucune jalousie ou aucun instinct de propriété absolue sur elle. La réciproque est vraie pour Germaine qui n'objectera pas au concubinage entre son mari et l'amante de Paulo une fois celle-ci installée dans l'appartement. La remise en question du lien exclusif et perpétuel est exactement ce dont il est question dans la séquence de *L'An 01* citée précédemment. La pacification des rapports humains semble passer par leur simplification, et l'amour est aux premières loges de cette nouvelle appréhension des relations entre les êtres. Il y a également une mise à distance d'une certaine conception de l'amour « passionnel » héritée du romantisme⁵⁰. L'amour-passion, c'est se perdre en idolâtrie pour l'objet de son amour, éprouver un sentiment extrêmement fort qui peut mener jusqu'à la mort par détresse de ne pas jouir de l'exclusivité de l'Autre. Le personnage de Werther en est un exemple dans *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, publié en 1774. Celui-ci met en scène l'affection déraisonnée du jeune homme pour Charlotte, la femme d'un de ses amis. Amour impossible, puisqu'elle est fidèle, et qui se termine par le suicide du héros quand il comprend qu'il ne pourra jamais être avec sa bien-aimée. Ce type d'amour individuel extrêmement fort est complètement absent des films. Il l'est notamment par le refus de la propriété présent dans chacune des œuvres, et qui passe aussi par les sentiments. On n'y vit pas de passion amoureuse parce qu'elle est le désir de posséder l'Autre complètement, et l'angoisse d'en être séparé⁵¹. Or tous ces films partagent un fort élan de collectivisation autant des ressources que des sentiments. Le collectif ne remplace pas l'individu mais l'individualité n'est plus le point de référence majeur, qui devient plutôt le bien commun. Le désir individuel ne prévaut alors plus sur la bonne entente du groupe.

49 Serceau Daniel, « Messianisme prolétarien », *Ciném'action* n° 25, Mars 1983, pp 118-129

50 Rallo Ditche Elisabeth, Fontanille Jacques, Lombardo Patrizia, *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005, 303p

51 *Ibid*, p. 172

Ces deux éléments, la rupture avec des valeurs judéo-chrétiennes et le refus d'un amour-passion romantique, dessinent en creux la révolution de mœurs mises en scène dans notre corpus et expliquent pourquoi le mariage, symbole de valeurs désormais rejetées, y est mis à distance.

1.3 La famille

Quand on parle de mariage, la famille n'est jamais loin. Or c'est également une organisation sociale particulièrement questionnée au sein de notre corpus. Une famille est une « *institution juridique qui groupe des personnes unies par les liens du mariage, par les liens du sang, éventuellement, en vertu d'un pacte, par des liens d'adoption* »⁵². C'est par sa forme biologique qu'elle est particulièrement représentée ici.

Dans *Bof*, c'est d'abord les figures du père et de la mère qui sont interrogées. Comme dit auparavant, la mère est un personnage particulièrement effacé. Elle meurt au début du film, à la vingt-quatrième minute. C'est un personnage à la mine constamment renfrognée, qui ne parle pas et dont l'expression est empreinte d'une profonde tristesse. Elle est là sans l'être : on ne la voit jamais en dehors de sa maison, elle ne participe ni aux matchs de foot de son fils le dimanche, ni à son mariage, ni à quelque activité que ce soit. Pour Paulo, nous sommes aussi dans la distanciation avec la figure du père. Traditionnellement, elle est celle d'un homme travailleur qui fait vivre sa famille mais entretient un rapport plutôt distant avec elle, rechignant à montrer ses sentiments⁵³. Paulo n'a pas du tout cette relation avec son fils : au contraire, ils entretiennent une relation de complicité apparente, et passent beaucoup de temps ensemble. Le match de foot, bien que disputé par le livreur, n'est ainsi filmé qu'à travers les réactions du père, particulièrement investi. La représentation de ce match semble nous montrer qu'avant d'être satisfaisant pour le fils, c'est le père qui éprouve un réel plaisir à le voir jouer. Cette proximité se confirme par la suite, dans une scène montrant le livreur se préparer à se rendre à son mariage avec Germaine. Paulo ne cesse de répéter « *c'est normal* » pour se consoler du départ de son fils, leurs contacts physiques réguliers (empoignades, tapes dans le dos) tranchent avec une attitude plus traditionnelle qu'on pourrait attendre d'une

52 CNRTL, *Famille*, consulté le 30/01/2020. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/famille>

53 St-Denis, Josée et Nérée St-Amand. « *Les pères dans l'histoire : un rôle en évolution.* » *Reflets*, volume 16, numéro 1, printemps 2010, p. 32–61. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/044441ar>

figure paternelle, qui devrait être a priori être plus réservée. Au fil du film, on se rend compte que Paulo perd peu à peu ses caractéristiques de patriarche. Il apparaît ainsi sans réelle autorité sur son fils, en tout cas pas sous une forme coercitive. Quand l'ouvrier cesse de travailler en déchirant sa carte de pointage, il ne pourvoit plus à ses besoins et vit à sa charge, qui plus est sous son toit. Puis, il couche avec la femme de son fils tout en assumant certaines tâches domestiques comme la cuisine ou la préparation du petit déjeuner. Tout cela culmine dans une scène actant de la fin de son statut de père. Après avoir avoué le meurtre de sa femme, Paulo demande à son fils s'il comprend son geste. Celui-ci répond : « *Oui... Papa* ». Paulo rétorque alors : « *Non... m'appelle plus papa. Je partage ta maison [...] j'ai tué ta mère, je fais l'amour avec ta femme. Appelle-moi... Paulo.* ». Cette phrase, qui signe de fait la fin de la structure familiale dans le film, vaut qu'on s'y arrête quelque peu. Pourquoi Paulo refuse désormais cette association à la figure paternelle ? D'une part, parce qu'il n'a plus de propriété personnelle et vit sous le toit de son fils. Puis, parce qu'il a tué sa femme et qu'il a donc déjà en partie détruit l'institution familiale qu'il représentait. Enfin, parce qu'il fait l'amour avec la femme de son fils, il a donc brisé l'étanchéité sexuelle existant de fait entre membres d'une même famille (Germaine étant sa belle-fille). En creux, cela signifie que dans le film, la figure paternelle serait liée à trois éléments : un foyer, soit une figure de propriétaire foncier ; la stabilité de la famille, donc une figure d'ordre ; enfin, une figure morale gardienne de la monogamie sexuelle. Or après cette phrase il n'y a plus ni père, ni mère, ni fils : la famille en tant que telle n'existe plus. Le livreur l'appelle Paulo et ils vivent désormais dans une parfaite égalité de partage des ressources, autant économiques que sentimentales. L'institution familiale était inutile et source de souffrances, ils s'en débarrassent donc.

Dans *Themroc*, la famille a une fonction claire de gardienne des valeurs morales de la société, elle est notamment garante de l'interdit contre l'inceste. L'ouvrier vit avec sa mère et sa sœur, au sein d'un petit appartement. La scène d'introduction du film distribue les rôles de manière claire. Sa mère, vieille femme rude, n'adresse pas la parole à son fils et lui indique autoritairement l'heure. Elle est là pour faire en sorte qu'il aille au travail à l'horaire précis, elle vient s'ajouter au bruit de l'horloge qui rend compte de la place prépondérante que prend cette activité dans la vie de l'ouvrier, la parasitant même⁵⁴. Peu après le passage de la mère, c'est au tour de la sœur de se lever

54 Le bruit de l'horloge se fait clairement entendre, c'est naturellement un bruit stressant, très rythmé, peu agréable, qui n'incite pas au sentiment de bien-être, mais induit l'urgence et l'inconfort

pour faire un tour aux toilettes. Elle est tout le temps représentée habillée d'un peignoir qui peine à cacher sa pudeur. En d'autres termes, elle est nue sous l'habit et cette nudité est visible. C'est un personnage érotisé qui suscite le désir de Themroc, mais avec laquelle il ne peut aller plus loin à cause de la mère. La famille est donc une instance de régulation sociale et morale, obligeant la souscription de l'ouvrier à l'obligation du travail et obstruant son accès au plaisir avec l'être désiré. La mère incarne cette coercition qui est mise en scène clairement au retour de Themroc chez lui après son départ de la prison. L'ouvrier rentre et rencontre sa sœur et sa mère. Il tend les mains vers la poitrine de sa sœur. Sa mère le repousse. Themroc la regarde avec défi et repose la main sur le sein de sa sœur, l'empoignant fermement. La mère comprend alors qu'elle n'a plus d'autorité, qu'elle a échoué à maintenir l'ordre moral : elle se réfugie dans sa chambre, pleurant et touchant de vieilles photos de son défunt mari, symbole de la stabilité que son fils vient de détruire.

Cette même coercition du désir se retrouve dans *Fango*. Jérémie et Maurine y vivent en effet un amour en plein jour avant que ce dernier n'apprenne d'une discussion avec Mathilde qu'elle est en réalité sa sœur. Un peu plus tard et alors que Bleed est assassiné, Jérémie annonce à Maurine qu'il s'en va. Il lui dit qu'ils ne peuvent pas faire l'amour, car ils sont de la même famille. Celle-ci le corrige en affirmant que ce n'est pas qu'ils ne peuvent pas, c'est qu'il ne veut pas. Dans *Fango*, la famille n'a aucune importance en soi. Mathilde dit par exemple qu'en son pays on oublie les liens du sang, qu'on s'aime et que ça suffit. Mais Jérémie ne vit pas en Fango, et son système de valeur est celui du monde que Mathilde a quitté : il s'interdit dès lors d'aimer Maurine. Encore une fois la famille empêche l'amour entre deux êtres et leur accession aux plaisirs charnels. Mais elle est également chargée d'une autre prérogative ayant trait à l'héritage, qui met Mathilde dans la difficulté. La raison invoquée par Bleed pour sa venue est la rencontre entre un fils et une mère qui l'a abandonné. Il tente durant tout le film d'utiliser ce lien filial pour influencer Mathilde. Ainsi il ne commence pas tout de suite à dévoiler ses vraies intentions. D'abord, il tente de faire jouer l'instinct maternel de Mathilde en l'appelant sans cesse « Maman », ce malgré les protestations de cette dernière. L'enjeu est pour Bleed de réactiver chez Mathilde des sentiments et des devoirs ayant trait aux valeurs morales qu'elle a abandonnées, mais dans lesquelles elle a été élevée, ici la supériorité des liens familiaux biologiques sur les autres. Mathilde le rejette, expliquant lors de leur première rencontre qu'elle ne se souvient pas de son

enfant parce qu'il n'était qu'un bébé de deux ans, au fond semblable à tous les autres, et qu'elle n'aime pas les gens sans les connaître sous prétexte qu'ils sont de la même famille. On retrouve ici l'idée que l'amour n'est pas passionnel, irraisonné, mais qu'il répond au contraire à des contraintes matérielles et géographiques, qu'il se réfléchit, qu'il est rationnel. Néanmoins, socialisée au sein d'un autre système de valeurs, Mathilde en a gardé les traces et ne peut s'empêcher de ressentir quand même quelque chose de l'ordre de l'amour filial. Quand Bleed l'appelle pour la première fois « Maman », son visage est filmé en gros plan (*Fig. 1*). On entend Mathilde répondre « oui », elle marque une pause et le plan suivant est un plan d'ensemble, montrant le jardin pendant qu'elle réfute ce rôle (*Fig. 2*). Cet effet de mise en scène insiste sur le caractère individualisant des rapports filiaux, et sur la conception collective dans laquelle s'insère désormais Mathilde. Schématiquement, Bleed pense à lui quand Mathilde pense collectif, au pays et ses habitants.



Fig. 1



Fig. 2

Mais elle répond quand même « oui ». L'idée qu'elle se reconnaît dans la maternité est donc déjà présente, cela active quelque chose qu'elle combat. Elle presse d'ailleurs la dangerosité de ces restes de valeurs, et demande tout au long du film aux deux jeunes de partir. Face à l'échec de sa stratégie, Bleed finit par invoquer son droit à l'héritage, dévoilant de fait ses intentions véritables. C'est d'autant plus ironique que le vrai fils biologique de Mathilde est JérémY : Bleed utilise donc clairement ces valeurs à son avantage, et ne semble par ailleurs que peu les respecter puisqu'il est prêt à mentir à leur sujet si cela est à son avantage. La famille apparaît donc, dans *Fango*, comme une instance qui empêche l'accès à l'amour et au sexe (pour JérémY et Maurine) et qui menace les projets personnels au nom de valeurs abstraites et morales, les parasite par la revendication de « droits » comme la propriété privée qui n'ont pas de sens dans ce pays. Ici, il est clair que Bleed et Mathilde ne partagent pas la même vision de ce que

doit être Fango, pourtant grâce au droit d'héritage c'est au final Bleed qui pourra faire ce qu'il veut après la mort de Mathilde. Dans ce cas, cela revient à condamner le projet utopique de la matriarchie par appât du gain, en l'industrialisant sans se soucier de ce qu'en pensent ses habitants.

Comme nous venons de le voir, une même vision de la famille est partagée au sein de notre corpus. Elle est avant tout une institution coercitive, qui empêche l'accès à l'amour et qui soumet les individus à des normes qui peuvent leur être nocives. C'est un bilan que l'on peut en réalité poser sur la majorité des institutions sociales représentées dans notre corpus, qui sont parties prenantes de l'organisation sociale que tentent de refonder les personnages. Ce constat s'applique autant aux institutions internes (famille, mariage) qu'externes à l'individu, les structures de pouvoirs auxquelles ils sont soumis directement et qui participent à leur oppression.

Chapitre 2 : Un pouvoir oppressif

2.1 Le gouvernement et l'armée

C'est d'abord le pouvoir politique qui est remis en cause, notamment dans *l'An 01*. Le pouvoir politique est celui de l'État, représenté dans l'oeuvre par des généraux, un membre du gouvernement et son conseiller. Il s'agit de l'exercice de sa souveraineté lui permettant de mettre au point des règles et de les appliquer sur son territoire⁵⁵. Deux de ses aspects sont critiqués : sa légitimité reposant sur la violence, et son système de gouvernance passant par la représentativité. Le pouvoir est pris au dépourvu par les révolutionnaires de *L'An 01* dont les modalités d'actions sont complètement inconnues. Ses moyens de communication sont subvertis, et ils passent d'instruments de transmission de la parole du pouvoir à relais de la volonté d'arrêt de la société : ainsi, les journalistes radio refusent de continuer leur travail après le mardi 15 h, et la télé est « hacké » pour diffuser un document vidéo d'explications et de propagande pour l'an 01. Ces rébellions renvoient à une scène de discussion, postérieure à l'arrêt, dévoilant l'absence de confiance des citoyens envers leurs médias, décrits comme n'étant pas faits pour eux. Le gouvernement n'est ainsi plus écouté, sa communication comme sa propagande étant complètement bloquées. Une autre scène montre un responsable politique, peut-être un ministre, discuter avec son conseiller des modalités d'actions possibles pour contrer la révolte. Ce dernier s'interroge sur l'impuissance du pouvoir à réagir en raison du caractère inédit de ce qu'ils affrontent : « comment arrêter un arrêt ? ». Puis le ministre demande des informations sur « les meneurs, la tête, les théoriciens », s'étonne de ne jamais en entendre parler et de la raison pour laquelle les services de police et de renseignement n'ont pas fait leur travail. Le conseiller répond alors que c'est parce que tout le monde est pour l'an 01, que ça prend « comme une mayonnaise ». En d'autres termes, le pouvoir politique ne peut comprendre un mouvement sans chef, sans hiérarchie, parce qu'il ne peut comprendre quelque chose qui est structuré différemment et fonctionne sur des principes alternatifs,

55 CNRTL, *Souveraineté*, consulté le 04/02/2020. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/souverainet%C3%A9>

ici l'absence de hiérarchie et la spontanéité. Ayant épuisé ses moyens de réplique connus, l'homme politique propose en dernier recours de lancer une guerre par le biais d'une mobilisation générale. Mais là aussi les révolutionnaires ont pris les devants en ironisant sur le concept, placardant des « Arrêts de démobilisation générale » dans tout le pays pour préparer les gens au changement. Ils ont tourné en dérision la guerre, et ce faisant en empêchent le déroulement puisque personne ne consentirait plus à la faire. Tous les symboles de l'armée sont d'ailleurs moqués : au moment de l'arrêt, un général était conduit par son chauffeur. Une fois quinze heures sonné, le conducteur quitte son siège et informe la foule de la qualité de son passager : celle-ci s'agglutine alors autour de la voiture pour l'observer. L'officier n'a ainsi plus de pouvoir, plus d'autorité : il est devenu une figure du passé et il est moqué (« Ho, un général... c'est beau... »).

C'est par ce même corps de métier qu'est démontré le refus du deuxième levier du pouvoir, la représentativité. Rappelons que le régime représentatif est un régime politique qui octroie à une assemblée le pouvoir de représenter la nation, celle-ci devant alors faire tampon entre le peuple et les gouvernants pour en faire remonter les problèmes et demandes⁵⁶. Cette solution est mise en scène dans une caserne militaire où un lieutenant vient essayer de récupérer ses soldats qui participent à l'arrêt. Il leur propose alors une « contestation efficace et réaliste » et de se faire « [leur] avocat honnêtement » s'ils lui confient « ce qui ne va pas ». À cette proposition répond un éclat de rire généralisé qui le voit, outré, quitter la caserne. On voit ainsi un rejet d'une forme de représentativité, les soldats n'ayant aucune revendication puisqu'ils décident de ne plus obéir à personne. Sans police ni légitimité pour se maintenir, cette dernière scène sonne le glas du pouvoir politique des gouvernants qui sont désormais absents de tout le reste du film.

2.2 La police

Le pouvoir coercitif représenté par la police est au centre de *Themroc*. Celle-ci y maintient l'ordre social et moral, s'il le faut avec violence. C'est ainsi des policiers qui, lors de leur première apparition, vont tenter d'embarquer la sœur de l'ouvrier, au motif implicite qu'elle est nue et inactive en pleine rue. Elle enfreint en effet deux règles

⁵⁶ Blondiaux Loïc, « *Les origines du gouvernement représentatif* », Universalis.fr, consulté le 01/02/2020. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/representation-politique/1-les-origines-du-gouvernement-representatif/>

implicites de la société mises en scène dans l'oeuvre. La première est que le domaine de la femme est l'univers intérieur et domestique, et qu'elles ne peuvent être à l'extérieur sans motif valable, sous peine de punition. C'est d'ailleurs ce qui arrive à l'une des habitantes de l'impasse, battue par son mari dès qu'elle sort de sa maison ou regarde par la fenêtre. Sa deuxième offense est que sa demi-nudité contrevient aux interdits moraux en vigueur (représentés par la mère). Face à la résistance de Themroc qui expulse violemment les policiers de l'impasse, ils reviennent équipés pour mater sa révolte. Leur arrivée est précédée de celle des journalistes qui viennent interroger la mère de l'ouvrier et les habitants. La maréchaussée commence par les dégager en les poussant. Le pouvoir ne veut pas qu'on le voie tel qu'il est, il cache sa nature violente. Cette action a aussi une valeur extra diégétique : quand le policier empêche le journaliste de filmer, il met sa main devant l'objectif de la caméra (*Fig. 1*). Ce plan est filmé du point de vue intradiégétique de la caméra obstruée : c'est ainsi également le spectateur que le policier empêche de voir.



Fig. 1

La suite des événements nous fait comprendre les raisons de ce refus. La police commence en effet à vouloir déloger Themroc à mains nues : cela échoue face à la force physique supérieure de l'ouvrier et sa position surplombante lui donnant l'avantage. Les forces de l'ordre augmentent alors leur force de répression en ayant d'abord recours à des grenades lacrymogènes, puis à une mitrailleuse lourde. Malgré la démesure des moyens déployés, ces deux instruments se révèlent complètement inefficaces face à l'ouvrier et à Rocthem - une habitante de l'impasse l'ayant rejoint. Alors que les essais successifs de la police se soldent par des échecs, les policiers commencent à repousser violemment les habitants de l'impasse qui, pourtant, ne font rien d'autre que d'observer. Tout d'abord ils les poussent, parfois de manière assez violente. Puis l'un des policiers,

s'étant pris deux claques par Themroc, commence sans aucune raison à frapper un des jeunes de l'impasse. Il le pousse, le moleste, puis le jette à son père en le tenant par les cheveux, ce dernier le récupère et le poussant dans sa maison. Une coupe sur le visage de l'officier dirigeant l'opération nous le montre souriant face aux exactions de son homme : cet acte n'engendre ainsi pas de sanction, l'attitude du policier semblant validée par son supérieur. À cette violence se rajoute une séquence où on voit d'autres membres des forces de l'ordre essayer de violer une jeune fille dans une cage d'escalier. Par la suite, nous les voyons se déplacer en fourgon de nuit pour ramasser des badauds, effectuant une maraude au sein de l'explicite « Quartier des Arabes ». Ayant ramassé une personne âgée et une femme aux atours de prostitués, on voit les policiers se livrer à des activités obscènes pour s'amuser, en embrassant sans son consentement la femme et en essayant de faire advenir la même chose entre elle et le vieil homme. Ce ne sont donc pas des individus aux intentions bienveillantes. Leur rôle de contrôle social est affirmé par cette tentative de mater la révolte de Themroc et cette mise en scène de leurs virées nocturnes : ce sont effectivement des gardiens de l'ordre, celui qui est néfaste aux ouvriers. Après leur échec, ce sont des maçons qui iront refermer les murs éventrés par l'ouvrier pour construire son abri. C'est donc bien une forme de pouvoir qui vient sans cesse interférer avec cette révolte pour l'empêcher de s'étendre en tentant une première fois de la détruire, une deuxième de la contenir. La police prend donc ici les atours d'une institution violente, dont les membres agissent telle une meute enragée prête à tout pour maintenir l'ordre social. Au sein de notre corpus, le pouvoir apparaît donc toujours actif pour venir enrayer ce qui le remettrait en cause, si besoin en usant de violence contre les contrevenants, même pacifistes.

2.3 Le pouvoir patronal

Le pouvoir patronal, et notamment sa légitimité, subit une large remise en question au sein du corpus. La scène inaugurale de *L'An 01* permet d'en poser les jalons. Deux hommes attendent le train sur un quai de gare et discutent. L'un d'eux, joué par Gérard Depardieu, demande à l'autre les raisons l'ayant amené à ne pas monter dans le train précédent. Celui-ci lui répond, penaud, qu'il n'a pas eu envie d'y monter. Ils prennent alors la décision de ne pas entrer dans celui qui arrive, de ne pas se rendre au travail. Ils sont désormais assis sur un muret, derrière la gare. L'un remarque que ce

qu'ils font, refuser d'aller au travail, ils ne risquent au fond pas grand-chose à le faire, il affirme même qu'« *Ils ne vont pas nous mettre des gifles* ». Depardieu renchérit : « *On devrait leur dire, vous êtes trop grands pour prendre des gifles et des coups de pied au cul* ». Le pronom « Ils » désignent les donneurs d'ordres et « leur » les ouvriers, leurs semblables. Les deux personnages posent ici deux éléments caractéristiques de leur relation au travail : la crainte d'une répression physique, et l'affiliation du pouvoir patronal à la figure paternelle.

Le patron, c'est le père. Cette analogie sert de principe de base pour remettre en cause son autorité : en effet, le pouvoir paternel n'a vraiment de sens et de légitimité qu'envers un enfant, et en particulier le sien. Or les travailleurs sont adultes, et cette prise de conscience inaugurale est comme l'étincelle qui mène à la révolte. De plus, les personnages mettent en jeu la faiblesse des moyens coercitifs à disposition des patrons : ces « *coups de pied au cul* » ne sont pas dangereux en soi, c'est une peur irréfléchie, instinctive, et non une contrainte concrète et dangereuse. D'autres scènes du film nous montrent que le père n'est pas une figure positive. Que ce soit le lieutenant de la caserne militaire, l'ex-rédacteur en chef du journal ou le contremaître de l'usine, tous se voient affublés du sobriquet « papa » quand ils essaient d'exercer leur autorité. Elle est de ce fait délégitimée et, par ailleurs, leur rôle de patron moqué vaut aussi barrière à l'exercice d'un quelconque pouvoir. C'est aussi vrai dans les autres films. Comme nous l'avons remarqué auparavant, Paulo réfute son rôle de père dans *Bof*. Dans *Fango*, Mathilde a abandonné son fils et fondé sa communauté notamment parce qu'elle ne pouvait plus « encadrer » son mari, le père de son fils. Dans *Themroc*, la figure paternelle est celle qu'incarne Henri Guybet, et une analogie entre lui et la police est faite dans la scène où un policier viole son fils. L'officier de la maréchaussée balance en effet le jeune homme aux pieds de Guybet, qui le saisit alors par les cheveux et le pousse dans la maison. Il n'y a là aucune tendresse, mais un simple transfert de la violence entre une institution externe (la police) et une interne (la famille) qui utilise les mêmes méthodes (ici la saisie par les cheveux). Par ailleurs, cet acte est une redite de ce qu'il fait subir à sa femme dès qu'elle observe l'impasse ou met un pied dehors : le père comme le mari est ainsi une figure de violence et de contrainte. L'anthropologie nous apprend que la relation commandement-obéissance est la forme principale de l'exercice du pouvoir dans les sociétés occidentales, rendu possible par l'exercice de la violence de celui qui

ordonne⁵⁷. On peut donc rapprocher dans le film l'exercice du pouvoir patronal à celui du pouvoir tout court.

Il y a deux formes de patron au sein du corpus : le « petit » patron et le « grand ». Le « petit » est ce qu'on pourrait appeler le sous-chef : il est le contremaître de l'usine de *L'An 01* ou bien le boutiquier de vins de *Bof*. Ils ont une autorité de fait et sont chargés de veiller à ce que le travail soit accompli, mais ils agissent au nom d'ordres qui viennent de plus hauts. Le contremaître presse ainsi son soudeur pour des raisons de « planning », soit un outil de management qui lui est imposé à priori par ses supérieurs. Le boutiquier dépend également de l'usine de vins, notamment pour la gestion de ses stocks. Le fait que le livreur aille à la « maison-mère » pour tenter d'obtenir une promotion est la preuve que ce boutiquier travaille pour cette entreprise, qu'il n'est pas indépendant. Ces patrons ressemblent et parlent comme les ouvriers en plus de travailler avec eux, dans le même espace : ils disposent juste d'une fonction managériale supplémentaire. Ce qui différencie ces petits patrons des ouvriers est bien une forme de pouvoir coercitif dont ils disposent et qui sert de base à leur autorité. Le contremaître menace ainsi les soudeurs quand se dévoilent leurs manigances, le boutiquier forme de manière assez rude le livreur et c'est un autre intermédiaire qui emmène ce dernier dans les vestiaires pour récupérer ses habits en assumant la confrontation avec les grévistes. Ils sont un appui au « grand » patron, un relai de son pouvoir. Parmi ces « grands » patrons, il y a une homogénéité d'apparence : ce sont toujours des hommes blancs, quadragénaires, habillés avec élégance et plaisants aux femmes. Dans *Themroc*, le grand patron apparaît pour la première fois dans une voiture de sport, accompagné de deux jeunes femmes séduisantes. Il est dans une tenue ostentatoire et passe directement par la grande porte centrale, séparé de fait des ouvriers. Il est donc déjà dans un espace différent et dans ce qu'on pourrait appeler une autre strate puisque non seulement il bénéficie d'espaces plus larges, mais en plus son bureau est situé en hauteur là où les ouvriers sont au rez-de-chaussée. On ne le voit plus ensuite jusqu'au moment où Themroc doit aller repeindre un mur extérieur en hauteur. Cette rencontre est emblématique du rapport au pouvoir patronal qu'entretient le film. À l'étage, Themroc est d'abord confronté à son sous-chef dont l'unique activité consiste à casser des mines de crayons et à les retailler par la suite, méthodiquement. Le sous-texte

57 Clastres Pierre, *La société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Editions de Minuit, coll. Critique, 192 p

violent et émasculant que son rôle représente est ainsi mis en évidence. La relation du patron avec Themroc est marquée par la violence et la réprimande menant à l'humiliation, celle-ci étant soulignée par l'aspect physique du chef qui se tient d'un port altier et est habillé de manière bien plus élégante que son employé prolétaire. Cette figure patronale se retrouve dans le film précédent du réalisateur, *Bof*. Elle est présente dans une scène où le livreur se rend au siège de la société Vins Noé pour tenter d'obtenir un camion. Les bureaux du patron sont là aussi en hauteur et confortables : il y dispose d'espace, le sol est en moquette, ils sont lumineux. Les supérieurs disposent ainsi de conditions d'exercice de leur métier confortable, au contraire de celles de leurs employés. En s'adressant au livreur, le patron a une attitude hautaine : il le prend de haut et ne le voit pas comme un interlocuteur, mais comme quelque chose à utiliser, en l'occurrence pour casser la grève de ses conducteurs. Un autre point commun des patrons est de n'être jamais montrés travaillant. Dans *Bof* et *Themroc*, leurs seules activités semblent être la drague de secrétaire et la réprimande d'ouvriers. Par ailleurs, il apparaît que ce ne sont pas tant leurs actes que leur simple autorité qui font que ce qu'ils ordonnent se concrétise. Ils sont des êtres de mots. Le patron ne fait ainsi rien lui-même, il délègue et jouit du fruit du travail d'autrui.

Une autre caractéristique du patronat est d'être montré comme une catégorie d'individus dont les exigences et motivations sont différentes de celles de leurs employés. Cela est illustré dans *L'An 01* à travers les trois figures de chef : le lieutenant de l'armée, le rédacteur en chef du journal et le directeur de l'usine de pâtes. Le premier tente ainsi de maintenir son pouvoir en promettant une oreille plus attentive à ses soldats : ceux-ci rejettent cette idée d'un éclat de rire, l'An 01 ayant pour but de les libérer et non juste de desserrer les liens de dominations. Le rédacteur en chef du journal veut concevoir un journal comme il le faisait avant la révolte, arguant que le lecteur est toujours le lecteur et qu'il faut lui donner ce qu'il veut si on veut être lu en attendant qu'il change. Là aussi, cette idée est rejetée d'un éclat de rire par les rédacteurs. Tout d'abord, l'arrêt général rend caduque toute logique d'objectifs de vente ou de poursuite des profits, il ne fait donc plus sens d'écrire dans un but mercantile (faire le « marchand de sou » comme lui reproche un des rédacteurs). Par ailleurs, les recettes que veut appliquer ce responsable sont avant tout marketing, des logiques dont le film propose une critique à travers une séquence entière mettant en scène des communicants ayant pour mission de déguster de l'An 01 en utilisant précisément les ficelles de leur métier. Il y a donc une déconnexion forte entre les objectifs de cet ex-chef et les aspirations des rédacteurs

désormais libérés de son joug. Une même logique anime le directeur de l'usine de pâtes. Alors qu'il montre à ses anciens employés son bureau, il leur propose de prendre de l'avance en produisant encore plus de pâtes même s'ils ont déjà un stock pour deux mois. Motif récurrent, le rire et l'ironie accueillent sa proposition par le truchement d'un des employés qui proposent d'ajouter le nom du patron sur le paquet. Les ouvriers en ont marre de travailler, ils veulent du temps libre, réfléchir, se reconnecter à la nature. Le patron, lui, reste dans une logique d'accumulation et d'enrichissement. Car la différence fondamentale entre les patrons et les employés reste que ces derniers aiment être patrons, y éprouvent du plaisir, là où les ouvriers souffrent de leur condition. Le pouvoir patronal est ainsi présenté comme violent et aux objectifs non concordants avec ceux des employés, une différence renforcée par une apparence et une manière d'être au monde radicalement différente. Il est par ailleurs délégitimé par l'analogie avec la figure paternelle et le fait qu'on ne voit jamais le patron réellement actif autrement que dans l'exercice du plaisir.

Dans notre corpus, le pouvoir est ainsi vu comme négatif et il est donc combattu. C'est d'abord le système politique dont la légitimité est remise en cause, au sein de l'*An 01*, par des citoyens qui en refusent désormais les modalités de représentativité. Cette entreprise de délégitimation de l'autorité est complétée par la féroce remise en cause des moyens coercitifs dont elle dispose pour se maintenir en place, notamment à travers une police représentée au sein de *Themroc* comme une entité violente et immorale matant les révoltes plus par plaisir que par devoir. Puis c'est au tour du pouvoir patronal et de ses représentants qui sont montrés comme des êtres conflictuels, inutiles aux travailleurs et dont les seules prérogatives sont la violence et l'oisiveté. L'individu est donc soumis à des institutions coercitives, d'ordre moral ou étatique, qui l'oppriment et en empêchent la liberté. Mais à ces institutions s'ajoutent, plus pernicious, des désirs et objectifs induits par le système économique qui parasitent l'esprit des hommes et les maintiennent dans le consentement d'un ordre pourtant néfaste.

Chapitre 3 : Des désirs qui asservissent

3.1 De « faux » désirs

En plus de régir la vie de ses ressortissants par des institutions sociales néfastes qui contraignent à l'intérieur et à l'extérieur du foyer, c'est leur esprit même que le système influence. Il influence ainsi leurs désirs, soit en les influençant pour qu'ils soient en accord avec son fonctionnement et ce qu'il offre, soit en les créant de toutes pièces. La technologie, et surtout l'innovation technique, entre dans cette seconde catégorie. Celle-ci se dévoile dans la scène du « magasin-musée : saloperies » de *L'An 01*, aux alentours des cinquante minutes. Deux femmes discutent devant un four. L'une d'entre elles s'imagine comment aurait évolué le four et livre ses visions à son amie : une profusion de boutons, une pédale pour l'ouvrir, un écran pour observer ce qui est en train de cuire... À chacune de ces idées, son amie répond « et alors ? ». Son amie répond alors qu'elles auraient eu envie de l'acheter, et toutes les deux partent dans un éclat de rire.

En effet, si tous ces ajouts peuvent avoir un intérêt et faciliter l'utilisation de l'outil, les deux femmes semblent avant tout les considérer comme très secondaires. On remarque en effet que rien dans les propositions avancées ne permettrait fondamentalement d'améliorer la fonction première de l'engin, qui est de cuire des aliments à haute température. Ces « perfectionnements », comme le dit ironiquement l'une des deux, n'apparaissent que comme des gadgets dont le rôle est avant tout de séduire les clients pour engager l'achat, ou le renouvellement, des ustensiles électroménagers. Le progrès technique est donc ici bien plus un argument marketing qu'un réel bond en avant pour les usagers. Le problème est que cet achat entraîne la nécessité de travailler, et cela pose le véritable enjeu de la critique technologique déployée par l'œuvre. Cela se dévoile dans la scène où de jeunes cyclistes s'arrêtent pour discuter avec un vieil agriculteur qui refuse l'An 01. Les anciens ouvriers commencent par dire qu'ils vont revenir à une agriculture traditionnelle pour ne plus avoir à aller à l'usine fabriquer des tracteurs. L'agriculteur répond alors qu'ils étaient pourtant contents d'aller travailler pour se payer « la télévision, les frigos, les machines

à laver ». À cela l'un des jeunes répond qu'il a acheté ces « saloperies », et que pour se faire il devait aller bosser huit heures à l'usine « comme un con » et sa femme faire caissière au Viniprix, le tout pour réinvestir ensuite l'argent dans d'autres machines équivalentes, ce qu'il appelle « ces saloperies ». Il affirme ainsi que le ratio entre le bénéfice que provoque l'utilisation d'une machine et le temps passé à travailler pour l'acquérir est négatif, et qu'elles ne valent au fond pas le sacrifice demandé. La critique ne se porte ainsi pas sur l'utilité de ces objets, qui semble faire l'objet d'un consensus, mais sur ce qu'elles supposent de faire pour les obtenir, c'est-à-dire passer ses journées à « tapiner » à l'usine, littéralement y vendre son corps. Les individus désirent ce que le système produit en pensant que cette production leur est indispensable. Cette idée de « faux besoins » fait écho à ce qu'on trouvait chez Herbert Marcuse, un philosophe allemand exilé aux États-Unis dont la pensée entre en résonance avec les revendications des années 1960 et 1970 qui ont pu s'exprimer pleinement lors des événements de Mai, ce qui lui vaut d'être vu comme le grand théoricien de la critique sociale de l'époque. En 1968 est publiée en France une traduction de son livre le plus influent, *L'Homme unidimensionnel*⁵⁸. Le philosophe s'y attelle à une critique globale de la société, et notamment des illusions que la consommation engendre. Ainsi le « système » réussit à s'entretenir en proposant une forme de bonheur à ses membres reposant sur l'achat et la consommation de produits et services industriels. Marcuse identifie de « faux » besoins qu'il définit ainsi :

Sont « faux » ceux que des intérêts sociaux particuliers imposent à l'individu : les besoins qui justifient un travail pénible, l'agressivité, la misère, l'injustice. Leur satisfaction pourrait être une source d'aise pour l'individu, mais on ne devrait pas protéger un tel bonheur s'il empêche l'individu de percevoir le malaise général et de saisir les occasions de le faire disparaître. Le résultat est alors l'euphorie dans le malheur.⁵⁹

À la lumière de cette citation, on comprend mieux l'éclat de rire féminin devant le four : le « perfectionnement » est un piège, la carotte qui les amène au travail aliénant. C'est une chose d'autant plus grave que la question du temps devient centrale après l'arrêt, les personnages devenant obsédés par son caractère éphémère. Il est donc essentiel de combattre ces objets qui éloignent de ce qui est vraiment important. Le côté superficiel

58 Marcuse Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. M. Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968, 288p

59 *Ibid*, p. 30

des améliorations techniques est d'ailleurs renforcé par un plan sur un aspirateur, présenté à la manière d'une pièce de musée comme un « balai à moteur », une formule qui met en avant l'idée que l'innovation technique ne change rien, l'objet reste fondamentalement un balai bien qu'on lui ait adjoint un moteur.

Ce jeu sur les mots n'est pas innocent, car s'il permet ici de déconstruire l'importance de la technique, il est aussi un outil du système pour recoder le monde selon ses propres convenances. Cela est montré dans une scène antérieure à celle du four, où un homme explique à un enfant l'utilité de divers ustensiles de jardinage :

Homme : « Ça, c'était pour ratisser le gazon. Et ça, pour couper le gazon. Tiens, là-haut, c'était pour arroser le gazon, pour qu'il repousse et qu'on puisse le couper à nouveau. Et là, c'était pour faire crever l'herbe. »

Enfant : « C'était quoi le gazon ? »

Homme : « Ben, c'était de l'herbe »

Le gazon, c'est la réification d'un élément naturel, l'herbe, au profit du système marchand. Ce faisant, tout un ensemble de pratiques et de besoins se crée autour de ce « nouvel » objet. Ces pratiques sont particulièrement irrationnelles : on coupe le gazon, on met de l'engrais pour qu'il pousse plus vite, on le ratisse (c'est-à-dire qu'on le coupe un peu moins), et surtout on vend quelque chose pour tuer l'herbe. On ne tue pas le gazon, on tue l'herbe. Cela démontre que le système recode le monde à son avantage et, ce faisant, va à l'encontre de ce qui y est présent naturellement. La routine que crée le gazon n'a de sens que dans une perspective commerciale, car l'activité présentée telle quelle par l'homme est particulièrement inutile. Cela participe, au même titre que les menues améliorations du four, à cette logique visant à créer des choses non par nécessité, mais par avidité. Dans l'œuvre, les conséquences de cette pratique sont délétères ; d'abord pour les hommes qui se retrouvent aliénés au travail pour subvenir à ces illusions, mais aussi pour la nature puisque l'existence du gazon suppose la destruction de l'herbe. La logique commerciale existe apparaît exister en contradiction totale avec la réalité.

Cette idée est encore développée dans le début de la séquence du « Magasin-musée : saloperies » qui présente les abat-jours. Pour nous les montrer, des travellings avant en contre-plongée circulent parmi les lampes. En résulte une impression de flottement, de contemplation esthétique des luminaires. Cela est contrebalancé par la bande-son dans

laquelle deux personnages discutent de leur intérêt. L'un des deux semble extrêmement étonné que des gens en achetassent, et se demande pourquoi. L'autre répond qu'ils les suspendaient au plafond et n'y touchaient plus. Les deux s'amuse alors de leur supposée beauté censée justifier cet achat, arguant qu'ils sont au contraire laids. La séquence s'achève sur un sarcastique « artistique » prononcé par l'un des deux. Deux discours cohabitent ainsi dans le plan : celui de l'image qui épouse l'idée que ce sont des objets d'art et les filme tel quel, et les personnages qui ironisent sur cette idée. On pourrait même avancer qu'ils s'amuse de la manière dont ces objets sont montrés et sur cette justification « artistique » dont ils expriment l'absence de sens : non seulement l'objet ne sert à rien, mais en plus il n'est pas beau, un comble. Le lien avec l'art n'est pas le fruit d'un rapport particulier de la société avec ces lampes : la manière dont le personnage prononce l'adjectif nous fait comprendre que c'est la publicité et les vendeurs qui, sûrement, les présentaient comme tels. Encore une fois, le film met en scène le système marchand qui crée un objet, l'abat-jour, à l'utilité extrêmement limitée, et qui trouve une justification ensuite pour le vendre et donner envie aux gens de l'avoir, ici sa prétendue dimension artistique.

Cette séquence nous montre ainsi que le monde d'avant distille des désirs factices à ses membres dans le but d'écouler ses marchandises et de leur faire accepter le travail. Cela passe par le domaine technologique, avec des améliorations gadgets n'ayant d'autre but que la séduction du consommateur ; par la réification de la nature permettant d'en commercialiser les éléments ; et enfin par le rattachement de produits de consommation inutiles à l'Art. Tout cela remplissant une deuxième mission, celle d'amener et de maintenir les gens au travail malgré sa nature aliénante et pénible. Car le système s'insinue également dans les esprits et les modèle pour poursuivre des objectifs compatibles avec son idéologie et ses principes.

3.2 Une vision du monde restrictive

Dans *Fango*, Bleed et Jérémy arrivent au pays avec des objectifs différents : le premier veut récupérer le titre de propriété de la terre, le second désire se trouver une petite amie. Pour Bleed, les choses évoluent quand il rencontre Nathaniel l'écrivain. Ce dernier identifie directement pourquoi il est venu, pour « l'acte de propriété ». Il raconte

alors qu'il voulait la même chose et qu'il a, pour ce faire, cherché à séduire Mathilde pour se marier avec elle et récupérer le papier. Mais face à l'échec de son plan, il se fit la réflexion suivante : « Tu vis sur cette terre comme si elle t'appartenait, personne ne t'embête, que réclamer d'plus ? [...] ». Nathaniel, qui pensait d'abord en termes légaux, s'est rendu compte qu'il vivait de fait comme s'il était propriétaire de la terre et s'est rendu compte qu'obtenir l'acte de propriété ne changerait rien pour lui. En réponse, Bleed s'énerve contre lui et tous les habitants, les traitants de « mous ». Cette altercation nous montre à quel point Bleed est aveuglé par des conceptions provenant de sa société, celles de propriété privée, de réussite, d'élévation sociale. Il ne peut comprendre qu'un mode de vie différent puisse convenir à ses pratiquants et leur apporter du bonheur : ainsi il ne reconnaît pas à Nathaniel de célébrité pour son travail, parce que celle-ci ne dépasse pas les frontières du pays. De manière plus générale, il interprète le bien-être manifeste des habitants du pays comme une tromperie, une « mollesse » globale, une façon de vivre erronée. Ce refus l'amène à vouloir détruire ce qu'il ne comprend pas, expliquant à Mathilde qu'une fois morte il pourra récupérer la terre grâce à leur lien biologique et qu'il fera alors ce qu'il voudra, c'est-à-dire l'industrialiser et détruire le mode de vie alternatif que la matriarche y a construit. C'est pourquoi il meurt à la fin, sur ordre de Mathilde : préférant détruire que comprendre, il représente une menace trop importante pour une communauté attachée à sa façon de vivre. Son aveuglement, émanation directe des valeurs de la société d'où il vient, le mène ainsi à sa perte. C'est une chose similaire qui arrive à Jérémy : alors qu'il a trouvé l'amour, il le refuse parce que Maurine est sa sœur, arguant qu'il ne « peut » pas être avec elle pour cette raison. Mais celle-ci considère plutôt qu'il ne « veut » pas, car en Fango les liens familiaux et biologiques ne sont pas reconnus comme soumis à des règles différentes des autres rapports sociaux. Jérémy se refuse ainsi à l'amour uniquement parce que la société dont il est l'engeance n'accepte pas les relations amoureuses incestueuses. De toute façon, Jérémy a déjà démontré auparavant qu'il ne comprenait pas le mode de vie de ces terres. Cela apparaît dans une discussion entre lui et Maurine, avant que l'on apprenne qu'elle est sa sœur :

Maurine: Jérémy, tu vas rester avec nous maintenant.

Jérémy : Ici ?

Maurine: bah oui ! Faut bien que j'te voie souvent.

Jérémy : Qu'est-ce que tu veux que je fasse, ici ?

Maurine: comment ça, « fasse » ?

Jérémy : Je n'peux pas vivre à ne rien faire.

Maurine: pour vivre, il faut déjà faire un tas de choses.

Jérémy : Justement moi j'ai fait des études, c'est pas pour planter des salades.

Maurine: des études ? Pourquoi ?

Jérémy : Pour avoir un métier.

Maurine: un métier c'est quand on fait toujours la même chose ?

Jérémy (*amusé*) : Oui.

Maurine: quand j'étais petite, Nathaniel essayait de m'apprendre des machins vraiment barbants. Maintenant, il dit que j'aurais mieux fait de les apprendre parce qu'il les a presque tous oubliés ! Comme quoi, ça sert pas à grand-chose les études.

Jérémy : ça sert : À améliorer la vie, à faciliter le travail... au progrès. Est-ce que tu sais qu'il existe des métiers à tisser bien plus performants que le tien ?

Maurine: bien sûr, il y en a dans le pays. Mais je fais rien de beau avec, c'est celui-là que j'aime. Mathilde, elle dit que c'est pas l'outil qui doit faire des progrès, c'est le bonhomme.

Cette discussion permet de comprendre la vision de la vie de l'homme. Pour commencer, il considère ne « rien » faire dans le pays et pense que c'est le cas de tous les habitants. Or, Maurine lui dit que vivre c'est déjà « faire ». Jérémy ne semble voir l'existence qu'à travers la conduite d'activités telles que le travail, et par ailleurs ne les reconnaît que si elles rapportent de l'argent, chose que l'on comprend plus tard quand il critique Mathilde d'avoir dans ses terres des gens qui ne savent pas ce que c'est. D'ailleurs, toutes les activités ne se valent pas : à travers sa métaphore des salades, il considère l'agriculture comme une sous activité qui n'en mérite pas vraiment la définition. On voit donc que pour les habitants de *Fango* exister suffit, là où Jérémy, et donc sa société, exige que la personne soit engagée dans une activité productive. Ce dernier ne peut donc pas être heureux dans le pays, non pas parce qu'on y vit mal, mais parce que la manière d'y vivre lui est incompréhensible. D'ailleurs il explicite cela dans une discussion avec Mathilde où il explique ne pas vouloir rester dans le pays parce qu'il a « de l'ambition ». Il ne peut donc habiter sur une terre qui refuse la hiérarchie et ne lui permet donc pas de s'élever socialement. Cette conception est encore plus forte chez Bleed, qui refuse de reconnaître le bonheur des habitants du pays alors qu'il est

manifeste. Dans sa tirade énervée contre Nathaniel, il lui dit que pour vivre il faut « se battre, réagir », que c'est la condition pour qu'il y ait de grands penseurs et artistes. Nathaniel en rigole, et il explique que ce n'est pas vrai, qu'il y a des savants en Fango, mais qu'il n'y a rien contre lequel s'y battre, insinuant qu'on peut être heureux d'une manière différente de celle que décrit le jeune homme. Mais Bleed ne peut le reconnaître, tout comme Jérémy qui accuse à demi-mots Mathilde de manipuler les habitants de Fango. On retrouve cela dans *l'An 01*, mais avec la notion de « progrès ». Les contre-révolutionnaires de la fin du film, qui souhaitent rétablir le système, veulent rebâtir un « monde de progrès ». On en devine les contours par leur opposition au fait que des gens cultivent des plantes sur les trottoirs, ce qui leur paraît une grande régression : on comprend ainsi qu'ils parlent de progrès technologique. Pourtant, ils reconnaissent que les insurgés utilisent les machines et les transports, de manière simplement plus modérée. D'ailleurs, l'un des hommes décrit l'utilisation de l'informatique par les révoltés : le monde n'a ainsi pas régressé technologiquement, au contraire. Les contre-révolutionnaires refusent ainsi à voir que le « monde de progrès » est encore devant eux, mais qu'il a simplement pris une forme différente, une direction alternative. Ils se retrouvent ainsi les parias d'un système qu'ils refusent de comprendre et dont ils n'acceptent pas les avantages, incapables de considérer sous une autre perspective leur idéal de civilisation.

On voit ainsi que l'organisation sociale du monde s'insinue dans l'esprit de ses habitants et modèle leurs esprits pour les faire adhérer aux manières de vivre et besoins qu'il engendre. D'abord par la séduction, avec des innovations technologiques et une forme de réification marchande qui encouragent à la consommation et piègent dans le travail pénible de l'usine les individus. Puis, par une vision du monde rigide et des valeurs (propriété privée, ascension sociale, ambition, progrès) qui empêchent les personnages de penser et s'essayer à des manières différentes de vivre et d'être heureux. Cette première partie permet de dresser un premier bilan : au sein des mondes mis en scène par les films de notre corpus, les individus ne sont ainsi pas libres et en souffrent. Cela passe par les institutions sociales qui régissent leur vie. Le travail et la manière dont il se vit sont ainsi directement remis en question. Occupation principale des individus présents à l'écran, il s'agit d'une activité pénible aussi bien physiquement que moralement, qui s'effectue dans des lieux froids, austères, fonctionnalistes à l'extrême, au sein desquels l'humain est relayé au second plan. Sous le contrôle de patrons

irascibles aux intérêts foncièrement divergents de ceux des travailleurs, le labeur ne semble par ailleurs ne rien apporter de si essentiel qu'on ne puisse s'en passer, d'autant plus qu'il s'exerce dans une solitude particulièrement pesante. Une fois rentré chez lui, l'ouvrier n'est pas au bout de ses peines, car l'univers domestique est aussi représenté comme un lieu de contraintes. Le mariage, a priori lié à la félicité et la sécurité affective, apparaît au contraire comme une structure encadrante du désir sexuel qui le détruit tout en chargeant de responsabilités sociales ses contractants, restreignant d'autant plus leur accès au bonheur. Il est ainsi présenté autant comme une contrainte que comme un problème, celui de sanctuariser la possession d'un être par un autre avec son lot de conséquences néfastes (jalousie, responsabilité, exclusivité sexuelle même quand le désir n'existe plus ...) sans contreparties bénéfiques. La famille, qui lui est liée, suit le même chemin en étant avant tout une structure répressive chargée de faire respecter l'ordre moral et social du monde en empêchant tout désir lui étant incompatible. Les personnages ne sont ainsi chez eux pas plus libre qu'à l'extérieur. Une fois dehors, c'est d'abord à la violence qu'ils se confrontent. Celle des policiers, main armée de l'ordre, chargé de mater les révoltes avant qu'elles ne se développent trop. Le pouvoir patronal est aussi représenté comme violent : les ouvriers de l'An 01 vont travailler par peur des « gifles » et des « coups de pied au cul », entre autres. Le pouvoir de leur patron n'a d'autre légitimité que l'usage de la force. Jamais montrés au travail, les seules prérogatives des chefs sont de hurler ou de monter les travailleurs les uns contre les autres. En parallèle de ce monde inhumain, le pouvoir met à disposition un système de représentativité dans lequel un intermédiaire, au grade supérieur, est censé recueillir les doléances des plaignants pour rendre compte de leurs problèmes à l'échelle supérieure : face au subterfuge, l'éclat de rire est général.

Enfin, c'est l'esprit même des individus qui se retrouve parasité par les désirs illusoire que ce système engendre. Aux objets technologiques s'ajoutent ainsi sans cesse des améliorations mineures ou inutiles dans le seul but de créer le désir de possession chez le travailleur, qui doit alors continuer sa tâche aliénante pour se les offrir. Pour pouvoir vendre toujours plus d'objets, les magasins vont jusqu'à transformer la nature : l'herbe, naturelle et illimitée, devient ainsi le gazon achetable, ratissable, privatisable, rentable. Aux côtés de la consommation comme seul désir réalisable, le monde parasite l'esprit de ses habitants en y induisant des ambitions trompeuses et mortifères. Ce faisant, ces concepts les empêchent d'apprécier les choses qui ne relèvent ni du profit ni de la

propriété privée. L'individu est donc contraint dans toutes ses dimensions et affects, et son aliénation⁶⁰ collective est celle du monde entier présenté comme une impasse totale.

60 Utilisé ici dans le sens d'un « État de quelqu'un qui est aliéné, qui a perdu son libre-arbitre ». Larousse.fr, *Aliénation*, [En ligne], consulté le 19/03/2020. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ali%C3%A9nation/2256>.

Dans un sens plus politique, le terme est particulièrement fécond appliqué aux ouvriers du film si on se saisit de la pensée de Marx, qui désigne dans l'aliénation des travailleurs le fait que le fruit de leur labour est accaparé par les propriétaires des moyens de production, et que ce faisant ils sont dessaisie d'une part de leur être que l'activité modifie pour être conforme à ses exigences de production : Ricoeur Paul, *Aliénation*, *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], consulté le 19/03/2020. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/alienation/>

Partie II : L'impasse du monde moderne

Chapitre 4 : Un lieu de vie néfaste

4.1 Le problème de la ville

Le premier obstacle à l'épanouissement des individus mis en scène au sein de notre corpus est leur espace de vie, la ville. Elle est l'endroit où ils passent le plus clair de leur existence mais dont on ne les voit jamais profiter des commodités. À l'image des lieux de labeur, elle semble dotée d'une fonction purement utilitaire, limitée au transit entre le lieu d'habitation des personnages et leur travail. Un rôle de passage caractérisé par la grande répétitivité et platitude du décor. Que ce soit dans *Bof* ou *l'An 01*, les personnages se meuvent ainsi au départ dans un univers visuel de murs abîmés, de trottoirs sales et de larges routes plates (*Fig 1 & 2*). Un environnement très froid, stérile, qui n'invite jamais ni à la contemplation ni au repos, et encore moins au bien-être. Le premier film, qui met en scène un livreur, donne une certaine place aux déplacements motorisés de ce dernier et souligne d'autant plus les limites de l'urbanité.



Fig. 1



Fig. 2

La mise en scène insiste ainsi sur la prégnance de la voiture qui parasite l'espace visuel et sonore des personnages, participant à repousser l'humain aux extrémités de la ville tout en l'empêchant de correctement communiquer avec ses pairs. L'urbanité est de surcroît le lieu du bruit permanent. Sa laideur provient autant de ces nuisances sonores que du béton qui vient sans cesse prendre de la place dans les images, jusqu'à en oblitérer le peu de nature qui réussissait à en émerger. Un plan significatif montre ainsi une route prendre toute la partie basse de l'image tandis que le haut est occupé par la Seine et le pont la surplombant (*Fig. 3*). Cette route donne l'impression d'être comme

un obstacle, renforcée par le panneau de signalisation qui coupe verticalement l'image au premier tiers. La nature est présente subrepticement, par l'intermédiaire d'un tronc d'arbre et de son feuillage, mais aussi par la rivière qui prend une partie significative de l'image. Un travelling arrière vient ensuite mettre au premier plan le livreur et son ami, adossés à une rambarde (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Le bruit de la circulation est très fort et rend difficile la compréhension de ce que se racontent les personnages. Ce travelling renvoie une sensation étrange, celle d'une nature encerclée, contrainte par le béton et l'asphalte qui l'empêchent de s'épanouir. Le trottoir et la rambarde prennent, en fin de compte, quasiment la même place dans l'image que la route qu'ils viennent remplacer. Se substitue à une infrastructure interdite aux piétons une autre, le trottoir, où ils ont le droit d'être mais qui ne semble pas très confortable. L'impression qui ressort de la séquence est celle d'une mise en scène qui cherche la nature, adoptant en cela le désir des personnages. Mais la ville se place en obstacle à ce désir et les maintient au sein d'un environnement qui n'est pas conçu pour eux, ce qui métaphoriquement serait la raison de ce travelling arrière qui les en éloigne encore plus. C'est d'ailleurs la substance du dialogue qui suit, où le balayeur explique sa routine de ménage faite du ramassage de mégots, de papiers et de crottes de chien, entraînant une réponse très lourde de sens du livreur : « *c'est pas une rue, c'est un chiotte à chiens* ». Elle n'est donc même pas faite pour les humains. La petite séquence nous illustre ainsi la critique que le film porte sur la ville : un espace morne, dédié au travail, dans lequel les humains ne peuvent pas vraiment s'épanouir, les infrastructures ne leur étant pas dédiées et où la nature n'a que peu de place. Sa présence sporadique à l'arrière-plan peut d'ailleurs se lire comme une anticipation du destin campagnard de la petite communauté.

L'An 01 propose une vision similaire. Au départ, les personnages évoluent dans un décor exclusivement urbain, entouré de béton et des mêmes infrastructures routières limitant leurs mouvements. La voiture n'y est pas en odeur de sainteté, une grande manifestation de cyclistes réclamant sa limitation drastique voir son abolition. Quitter la ville apparaît également comme un désir des futurs sécessionnistes à travers le message que glissent les pâtisseries dans leurs éclairs au chocolat, exprimant leur envie de plage plutôt que de travail. Pour eux, la sécession avec le système passe donc par la distanciation avec ses infrastructures, en l'occurrence l'urbanité.

Themroc montre la ville sous un jour encore encore plus sombre. À l'instar de *Bof*, l'urbain n'y est qu'un espace de transition entre l'habitat et le lieu de travail. Les seules fois où l'ouvrier s'y aventure, après avoir rompu avec son travail, c'est pour trouver un chantier de démolition d'habitations dont la vision le remplit d'extase. À l'occasion de sa chasse nocturne, on découvre également des rues vides de piétons mais emplies de voitures, dans lesquels patrouille une police chargée de ramasser les badauds. La ville n'y apparaît pas en lieu de vie, mais comme un espace de transit. À cela s'ajoute une métaphore pénitentiaire qui s'incarne tout d'abord dans le trajet inaugural de l'ouvrier vers son labeur. Celui-ci est filmé dans son intégralité, littéralement de porte-à-porte, et de nombreux flashbacks vers d'autres débuts de journée lui font prendre une dimension universelle, renforçant son aspect routinier. Le chemin est d'abord marqué par l'enfermement et la compression. *Themroc* est ainsi toujours filmé dans une masse de corps marchant tous dans la même direction, à la même allure, le tout accentué par la similarité des habits et de leurs couleurs : manteau long, veste de costume, noir, rouge, beige (*Fig. 5*). Une foule, innombrable, qui est obligée de se serrer dans des espaces trop petits pour l'accueillir, comme le montre le passage dans le métro qui accentue cette impression d'étouffement par la taille réduite des boyaux de communication qu'elle emprunte (*Fig. 6*).



Fig. 5



Fig. 6

Faraldo filme les jambes en insistant ainsi sur leur mouvement, l'automatisme des corps qui avancent sans jamais infléchir leurs trajectoires (*Fig. 7*). La dichotomie entre des plans moyens laissant absentes les jambes et d'autres, où on ne voit qu'elles, tend également à souligner la séparation qui s'exerce alors entre le corps et l'esprit du travailleur (*Fig. 8*).



Fig. 7



Fig. 8

Le montage souligne à travers différentes coupes sur des matinées précédentes que l'ouvrier pense à autre chose, qu'il n'est pas tout à fait présent à l'instant, que son esprit divague. Ces différentes scènes renvoient à la répétition *ad nauseam* (l'ouvrier tousse, en est malade) des mêmes séquences. Cette non-présence au monde se trouve aussi dans le fait que le personnage principal n'est pas dans tous les plans de foule. Cette routine déshumanise à tel point que tous les ouvriers se confondent entre eux et y perdent leur individualité. Cela se renforce par la présence dans l'image de nombreux motifs renvoyant à l'univers carcéral. Quand ils ne font pas masse, les corps sont toujours contraints et limités par des barrières, des rambardes, des travées, des coins de l'espace destinés à les contenir (*Fig. 9*). Mais c'est surtout le motif du barreau qui marque et qui réapparaît par la suite au sein de la prison où travaille le héros. Au-delà de l'objet en tant que tel, c'est le motif du quadrillage qui prédomine, qui découpe l'espace lors de certains plans pour renforcer cette impression absence de liberté. On remarque par ailleurs que filmer les corps à travers la vitre participe à les rendre flous et à créer une sorte de masse informe, insistant d'autant plus sur l'effacement de l'individu au sein de la masse puisqu'on ne peut plus les identifier clairement (*Fig. 10*).



Fig. 9



Fig. 8

Une fois libéré de son travail, on pourrait penser l'ouvrier émancipé. C'est sans compter sur le dernier obstacle : les murs. Les façades semblent en effet souffrir de deux inconvénients : elles empêchent de profiter des rayons du soleil et limitent les interactions entre individus. Cela est d'autant plus visible que reconstruire ces murs sera la dernière tentative de l'Ancien Monde pour contenir la révolte : le film finit d'ailleurs sur une série de façades d'immeubles, et se conclut sur le plan d'une main de femme perçant au travers de l'interstice entre deux parpaings, symbole de la logique liberticide associé ici à la ville (*Fig. 11*).



Fig. 11

Dans *Themroc*, l'urbain n'est donc qu'un lieu utilitaire dont les personnages ne profitent pas, et dont l'organisation spatiale semble uniquement dédiée à l'enfermement des individus et leur guidage précis vers le labeur. Cette compression des corps induite par la ville se retrouve dans une autre forme au sein de *Bof*, celle de l'appartement du héros. Tout d'abord, on retrouve dans le film le motif du barreau à travers ceux de l'escalier

que doit gravir le livreur pour sa première livraison, ceux-ci étant régulièrement filmés à l'avant-plan et renvoyant de fait à la cellule. Le corps est ainsi enfermé dans le travail et la peine qu'il engendre. Mais c'est surtout dans l'habitat que cette contrainte est la plus prégnante. On s'en rend d'abord compte après la scène érotique entre le livreur et une de ses clientes, qui se déroule dans l'appartement de cette dernière. De par sa posture et sa manière de parler, on comprend vite qu'il s'agit d'une personne aisée, de haute stature, d'une bourgeoise en somme. Son appartement le reflète, son salon étant très grand et elle y dispose de beaucoup d'espace pour s'y mouvoir. L'appartement du livreur et de Germaine est bien différent. Le salon y donne directement sur la cuisine, et il fait plus tard office également de chambre : les pièces y ont donc de multiples fonctions. Il n'y a pas beaucoup d'espace pour se mouvoir, les personnages y étant souvent assis ou allongés, cette contrainte étant soulignée par quelques plans montrant le livreur surcadré par la table (*Fig. 12*) ou étroitement installé (*Fig. 12b*). L'objet central de cet appartement, c'est la fenêtre qui est souvent au milieu des plans et contre laquelle la table pour manger est installée. Elle est là comme l'horizon de cette communauté qui finit par quitter l'appartement pour s'exiler dans la nature (*Fig. 13*). Au sein de la ville nul répit pour le corps donc, puisque même l'appartement du livreur est marqué par l'étroitesse de l'espace.



Fig. 12



Fig. 12b



Fig. 13

Lieu avant tout utilitaire destiné au travail, la ville n'est ainsi pas représentée comme espace adapté pour ceux qui y habitent et ne semble proposer aucun lieu de vie ou de loisirs. Elle prend dans *Themroc* les atours d'une prison conçue pour limiter les corps et, par extension, les esprits. Des corps également contraints dans des appartements vétustes et dont l'horizon de libération passe par la destruction de ces murs : littéralement dans *Themroc*, métaphoriquement par le départ champêtre de la communauté de *Bof*. Un exil rendu nécessaire par le parasitage de la nature qu'entraînent l'urbain et ses infrastructures routières. Un tel lieu de vie affecte forcément les relations sociales qui s'y jouent, et c'est l'une des autres grandes impasses pointées par le corpus : l'absence de communication entre les êtres dont il participe à engendrer.

4.2 L'incommunicabilité entre les êtres

Ce problème de communication traverse les films et surgit comme le signe distinctif d'un monde malade. Il concerne la prise de contact et la compréhension interpersonnelle. C'est d'abord une difficulté générale et systématique qui s'exprime dans *Bof* et *Themroc*. Comme nous l'avons déjà précisé, le travail du livreur est solitaire et n'engendre pas de réels contacts. Cela est vrai aussi dans sa vie à l'extérieur. Son seul ami est un autre travailleur qui balaie la rue devant un immeuble, lui-même étant, semble-t-il, dans une grande solitude puisqu'il est non seulement seul à la tâche, mais aussi que la route est peu fréquentée et qu'il avoue lui-même qu'elle n'est pas spécialement sale. La seule autre personne qui rejoindra par la suite la communauté est la jeune fille surprise en train de voler des vêtements par Paulo. Le film présente ainsi la création de liens comme une possibilité, semble-t-il, uniquement ouverte aux marginaux, c'est-à-dire à des personnes, qui par leurs actes, transgressent déjà les règles de leur société et y vivent un peu à l'écart. Il postule en filigrane l'idée que ce serait l'organisation sociale de la société en tant que telle qui empêche la formation de liens. La jeune fille est ainsi une voleuse en rupture avec sa famille ; l'ami balayeur est d'origine étrangère et, semble-t-il, relativement esseulé. Paulo, après avoir cessé le travail, n'a plus de relations qu'avec sa communauté et la jeune femme qu'il ramène. Les seules relations externes au groupe sont celles prenant place durant les livraisons du jeune homme, et elles ne sont jamais uniquement amicales ou désintéressées. Elles sont

seulement au nombre de deux. La première rencontre est celle d'une cliente qui sort sur son palier pour donner un pourboire au livreur. Pas de discussion, pas d'échange : elle tend juste le billet, insiste pour qu'il le prenne, puis rentre. Un acte généreux, certes, mais qui ressemble plus à de la pitié face à l'effort physique du livreur. Le contact ne va ainsi pas plus loin que le remerciement pour la tâche terminée. La deuxième relation, prenant place avec la cliente bourgeoise, est plus intéressante. La scène commence sur le livreur essayant de ranger les bouteilles apportées dans l'appartement de celle-ci, situé au dernier étage de l'immeuble. Exténué, il range le vin sous la supervision des jambes de la femme, qui semble s'être mise exprès devant le placard pour attirer son attention. Le livreur les saisit alors vivement, comme désespéré (*Fig. 1*). Elle, lentement, avance vers le salon, le jeune homme la suivant en rampant (*Fig. 2*). Arrivé au canapé, un plan d'ensemble nous montre la propriétaire se déshabillant doucement. Le livreur, lui, reste très agité et couvre les jambes de baisers dans une attitude proche de l'animalité, semblant extrêmement pressé d'accéder au corps désiré (*Fig. 3*). Très lentement, la jeune femme s'allonge et offre au livreur son sexe : un fondu au noir place le reste sous le silence d'une ellipse qui s'achève par le héros se rhabillant, gêné. Hilare, la femme lui demande alors sa facture : le jeune homme, timidement, affirme que ce n'est « rien » puis s'en va prestement, honteux (*Fig. 4*).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Cette relation sexuelle n'est ni filmée ni habitée d'une grande volupté ou d'un désir commun de s'unir. Elle est hâtive, maladroite, placée sous le signe de la domination de la bourgeoise que la mise en scène souligne par la position courbée du livreur ainsi qu'une séquence filmée en contre-plongée sur lui quand elle l'amène au salon. Si le livreur s'y adonne, c'est parce qu'il répond à une pulsion sexuelle, un exutoire face au travail extrêmement pénible qu'il accomplit sans aucun plaisir. Le jeune homme semble avoir viscéralement besoin de ce petit moment de luxure. La bourgeoise en profite et se déshabille extrêmement lentement, elle s'amuse de l'impatience de son partenaire et semble même s'en moquer. Une fois l'acte fini, elle lui demande sans décence son prix. L'acte était donc économique, une forme de prostitution : le livreur s'est comme livré lui-même, ce qui le couvre de honte. Cette relation sera la dernière que l'homme entretiendra avec un ou une inconnu de tout le film. Il n'y aura ainsi eu avec le monde extérieur à l'appartement que deux échanges: économique (le pourboire de la femme, l'acte sexuel avec la bourgeoise) et de domination (avec les patrons). Des relations intéressées en somme, aboutissant toujours à un paiement et n'engendrant aucun lien sérieux de long terme.

Themroc pousse cette absence de communication encore plus loin. C'est d'abord par sa forme même puisque le film ne contient aucun dialogue, les personnages s'y exprimant par borborygmes ou baragouinages incompréhensibles. Il y a donc déjà une difficulté à exprimer clairement ce qu'ils ressentent. Cela est d'autant plus le cas que l'ouvrier ne parle à personne de tout le film. Les rares interactions avec d'autres personnes sont toujours placées sous le signe du conflit, avec un *Themroc* mutique qui subit la réprimande, notamment avec son patron. Il ne dispose ainsi jamais d'occasion d'exprimer clairement son mécontentement, la parole étant le privilège des dominants et le rôle du travailleur celui d'encaisser les coups et de continuer le travail. Est ainsi mise en scène frontalement une société dans laquelle le dialogue se trouve remplacé par des rapports conflictuels et de domination entre les êtres.

Si entre les individus le dialogue est rare, voire inexistant, il l'est aussi et surtout avec ceux qui les gouvernent. Cela passe d'abord par un cloisonnement spatial des différentes catégories socioprofessionnelles. Que ce soit dans *Themroc*, *Bof* ou *l'An 01*, le patron est toujours présenté comme évoluant dans une sphère qui semble hermétique à celle de ceux qu'il dirige. Cela est illustré par une scène de *l'An 01* où les employés d'une usine de pâtes pénètrent dans le bureau de leur chef déchu. Ce dernier les y

accompagne et leur affirme que c'était le sien, en désignant où sont rangés divers éléments, selon lui caractéristiques de son ancien statut : téléphone, crayons, dossiers. Les ouvriers apparaissent étonnés : non seulement c'est la première fois qu'ils voient ce bureau, mais ils semblent même découvrir à quoi ressemblait leur patron. En d'autres termes, jamais ils ne s'étaient vus ou entretenus ensemble auparavant. Cette dichotomie se retrouve dans *Bof* et *Themroc* : le grand patron n'est montré que dans son bureau, jamais sur les lieux de travail. La bourgeoise du premier film, représentante aussi d'une forme de pouvoir, est toute puissante dans son espace personnel, mais plutôt démunie dès qu'elle se retrouve à l'extérieur, comme l'illustre sa gêne quand le livreur vient lui réclamer de payer sa facture à la fenêtre de sa voiture. Le manque de communication avec le pouvoir vient donc déjà de cette séparation spatiale qui empêche dominants et dominés de se connaître et d'échanger.

Mais si la première difficulté est cette différence de milieu, le pouvoir est également montré comme rechignant à comprendre. Dans *l'An 01*, on peut prendre en exemple la scène où un pompiste remplit le réservoir d'un automobiliste tout en le prévenant de faire attention à la pénurie de carburant qui arrive. C'est la première scène où on entend concrètement parler du projet d'arrêt, et celui-ci est accueilli avec circonspection par le conducteur. Ce dernier apparaît comme un individu acceptant les règles de sa société, en partageant même les valeurs : il pense être sur terre « pour travailler », redoute l'ennui morbide qui guette quiconque s'y refuserait, et considère globalement l'organisation sociale de son monde comme normale et acceptable. Il dénigre les désirs du pompiste en qualifiant son discours de « numéro », le relayant au rang de prestation scénique et donc de fantaisie. Cette divergence de vues s'illustre dans l'image par la séparation que constitue l'habitacle de la voiture et l'extérieur, le premier étant, symboliquement, le domaine du système en place puisque celui d'un véhicule présenté tout au long du film comme symbole des dérives du monde, et le deuxième celui du changement qui s'annonce. C'est d'ailleurs un billet qui vient récompenser le discours du travailleur, incarnant de manière symptomatique l'incompréhension entre deux régimes de valeurs et d'existence : le droit à la paresse contre le travail, le temps contre l'argent. Ici se dessine déjà le refus des tenants du système en place à comprendre les exigences de ceux qui n'en sont pas satisfaits, mais cela s'illustre surtout dans la scène où le membre du gouvernement se demande comment arrêter la révolte. Ici, le pouvoir ne s'interroge pas sur les raisons qui la motivent et n'essaie

même pas d'en comprendre la substance. Cette substance, c'est l'idée d'arrêt, or l'arrêt est l'opposé fondamental du système que représentent les gouvernants. Ou plutôt, ils ne peuvent comprendre que des individus puissent le désirer. C'est en effet un concept à priori négatif chez eux : l'arrêt c'est celui qu'on impose aux autres, c'est leur pouvoir. Mais quand cette stratégie se retourne contre eux, ils se retrouvent démunis. À la radio un peu plus tard, ils implorent ainsi les révoltés de « *renoncer à toute action de caractère irréfléchie, qui précipiterait le pays dans le chaos et le conduirait à sa ruine. Français, française, ce n'est qu'un vertige, ressaisissez-vous !* », en d'autres termes de *continuer* à tout prix. Ils se refusent ainsi à prendre en considération la logique de la révolte et ses revendications de fond.

Dans *Fango*, ce refus de comprendre l'altérité est particulièrement incarné par Bleed dont c'est le fondement de l'évolution au sein du film. Il arrive dans le pays non pas en tant qu'explorateur, mais en colonisateur : il vient prendre, s'accaparer. Concrètement d'abord, en voulant récupérer l'acte de propriété du pays ; métaphoriquement ensuite, puisqu'on le voit profiter abondamment des bienfaits du pays sans s'interroger outre mesure sur sa légitimité à le faire. Lors de la première rencontre des deux garçons avec Mathilde, celle-ci est en train de jardiner dans un espace entouré de clôtures. Elle discute avec eux en restant dans l'enclos, la barrière en bois incarnant celle qui existe entre leurs modes de vie réciproques, mais aussi la frontière qu'elle désire mettre entre elle et eux (*Fig. 5*). Jérémie respecte cette limite et ne la franchit jamais, attendant que Mathilde sorte de la clairière pour la rejoindre. Au contraire, Bleed enjambe rapidement la barrière pour venir au contact et se faire plus persuasif (*Fig. 6*).



Fig. 5



Fig. 6

Il la transgresse parce qu'il ne souhaite pas, au fond, comprendre les motivations qui ont poussé Mathilde à abandonner son enfant (rappelons que Jérémie est son vrai fils), mais qu'il veut profiter de cet état de fait pour récupérer la terre et l'exploiter à son compte. Il

fait donc exprès de ne pas comprendre pour arriver à ses fins, et son insistance sur les responsabilités morales d'une mère envers son fils, qui n'a pas de valeur en Fango, est une forme de négation de leur mode de vie alternatif. Dans la même idée, Bleed est le premier à coucher avec Robert et donc à profiter de la liberté sexuelle ayant cours sur ces terres. Mais on ne fait qu'entendre la fin de leur acte, alors que le film nous montre à l'image la liaison entre Jérémy et Robert par deux fois. La première, quand elle se love dans les bras de Jérémy pour dormir après avoir fait l'amour avec son ami ; la deuxième au petit matin quand Bleed les surprend en train de faire l'amour à l'extérieur. Il y a donc un régime de représentation visuelle différent selon l'homme avec qui elle est. Le fait de montrer Jérémy n'est pas anodin, cela engendre l'idée d'une connexion un peu plus forte, d'un vrai échange entre les deux individus et pas simplement un acte sexuel pulsionnel : en d'autres termes, Bleed profite juste du corps de Robert quand son ami semble établir une connexion avec elle. D'ailleurs, leur relation prend plus de temps à l'image et s'y incarne autant dans la dimension sonore que visuelle, là où celle avec Bleed n'est qu'une très courte illustration sonore de leurs ébats. Par la suite, Jérémy parle avec les habitants de Fango quand son compagnon le fait très peu. Bleed refuse de comprendre le pays, de voir pourquoi les gens y sont heureux, et cela se matérialise dans sa grande discussion avec Nathaniel. On y voit le jeune homme énervé que Nathaniel ait renoncé à récupérer l'acte de propriété : Bleed ne veut rien entendre, car le faire reviendrait peut-être à reconsidérer son projet d'exploitation. Il refuse de voir l'agrément que peut procurer une vie simple consistant à se nourrir, dormir et faire l'amour. Le personnage met ainsi une scène une vraie et profonde incompréhension entre les deux types d'existence et le refus du système dominant d'accepter qu'on trace une autre voie que la sienne, une voie qui le remet en cause.

L'autre dimension de cette incommunicabilité est la difficulté importante des personnages à exprimer leurs désirs, notamment sexuels, ce qui les empêche de lier des relations plus profondes avec les autres. Dans *Bof*, c'est le centre d'une grande scène au milieu du film voyant Paulo demander à son fils les faveurs sexuelles de sa femme. Elle se déroule en deux parties : la première est la discussion entre le livreur et son père où ce dernier lui exprime le manque d'une femme à ses côtés, la seconde étant leur demande commune à l'intéressée. La discussion avec son fils, du point de vue de la mise en scène, part d'un écart entre les deux personnages qu'ils vont tenter d'estomper. Cet écart, ce vide, c'est le désir sexuel inassouvi de Paulo. Il est très concrètement

représenté par l'espace central du plan qui reste vide, père et fils se distribuant sur les bords gauche et droit du cadre (*Fig. 7*). La progéniture va tenter de comprendre le malaise de son père, quand ce dernier va avoir beaucoup de mal à exprimer clairement son désir. Paulo commence par évoquer le fait qu'il vit à la charge de son fils, semblant se le reprocher à lui-même. Le livreur le rassure directement et de manière assez véhémente, s'exclamant : « Tu n'as pas de scrupules quand même ! » signifiant de fait qu'il ne considère absolument pas que son père fasse quelque chose de répréhensible. Cela réglé, le patriarche formule concrètement sa pensée en lui expliquant, en un plan rapproché et sur le ton de la confiance, qu'il lui manque une femme. Mais là encore, l'incompréhension est de mise. Le fils se renfrogne et, triste, se dirige vers la fenêtre : il pense que son père évoque la disparition de sa mère et le fait qu'elle lui manque (*Fig. 8*)⁶¹. L'écart est toujours présent. Paulo le rejoint alors et lui explique que même s'il pense à sa mère, ce n'est pas pour « ça » qu'il lui manque une femme. Le livreur lui demande des précisions, et le plan change pour les filmer depuis la fenêtre de la salle à manger ou on voit Germaine apparaître alors que le père pose sa tête sur l'épaule de son fils (*Fig. 9*). L'écart s'est résorbé, car l'incompréhension l'est aussi du point de vue visuel : Paulo ressent le manque d'une partenaire sexuelle.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

61 Rappelons qu'à ce stade du film, la quarante-cinquième minute, nous ne savons pas encore qu'il a tué sa femme.

Mais l'écart, symbole de l'incompréhension, réapparaît vite puisque le livreur n'a pas encore tout à fait compris ce que lui demandait son père (*Fig. 10*). La mise en scène nous a clairement fait comprendre que c'est Germaine qu'il veut, « de temps en temps ». Sa voix chantante constitue d'ailleurs la bande-son de cette scène. L'enjeu est dès lors d'obtenir l'autorisation du fils. Alors que ce dernier cherche une solution, son père prononce clairement le nom de Germaine. L'écart se reforme alors de plus belle, le fils quittant la fenêtre pour fixer le mur derrière lui, tournant le dos à son père. Mais il se résorbe définitivement : les deux se sont enfin compris et le mari accepte sans problèmes la demande de son père. Le contact est désormais charnel, les deux corps se sont réunis dans le plan, la compréhension est totale puisque le fils semble même ressentir la peine de son patriarche (*Fig. 11*).



Fig. 10



Fig. 11

Les deux hommes doivent maintenant convaincre Germaine. Elle est là, attablée, s'amusant seule avec un jeu de cartes, buvant, chantant. Père et fils sont désormais collés, unis (*Fig. 12*). L'obstacle de la demande apparaît encore plus important, comme si le gouffre à franchir était multiplié par le fait que ce soit une femme, et qu'en plus leur désir soit une transgression morale importante. C'est ce que sous-entend le fils, quand il dit que son père n'est pas vieux, et qu'ayant cessé le travail il n'est plus fatigué. C'est comme si, ayant rompu les liens avec l'organisation normale d'une vie dans leur société, son désir renaissant était honteux, invouable. De fait, on a l'impression que le travail et le mariage avaient justement pour fonction de l'éradiquer puisque le père justifie son renouveau par leur disparition. C'est d'ailleurs le fils qui fait la demande à Germaine et non le père ; il prend mille précautions, en usant de paraphrases et de justifications permanentes, l'entrecoupant de nombreux silences et de digressions, en ne désignant jamais comme telle la faveur sexuelle qu'il réclame à sa femme et en

s'agrippant à son père comme si les deux prenaient là un risque énorme (*Fig. 13*). Enfin, Germaine finit par comprendre et signifie son accord, non sans d'abord s'amuser de l'effort intense que leur a demandé cette requête qu'elle semble trouver parfaitement normale. Dans un même mouvement, un travelling arrière fait passer d'un gros plan sur le visage de Germaine à un travelling avant suivi d'un panoramique vers la gauche qui achève la scène en un mouvement unificateur de la communauté (*14 & 15*). De manière comique, le père s'écroule de joie dans les bras de son fils. La séquence est dans son entièreté une illustration des difficultés de communication inhérente à leur société, notamment quand cela a trait au désir sexuel, et de sa résolution possible par le dialogue.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Dans *Themroc*, le désir de l'ouvrier pour sa sœur apparaît également incommunicable. Il se fait jour lors de l'introduction du film, lorsqu'avant de partir au travail le personnage entre dans la chambre de sa sœur pour la renifler. Celle-ci, endormie, ne s'en aperçoit pas : à vrai dire, il le fait plus ou moins en cachette et garde donc ce désir pour lui-même. C'est la même chose quand il croise une voisine dans les escaliers et s'arrête en contrebas pour regarder sous sa jupe, ou quand il fantasme l'acte sexuel avec la secrétaire de son patron. Son désir est toujours secret, personnel, et ne

peut s'exprimer sans être puni. C'est d'ailleurs ce qu'il se passe quand son patron le convoque après l'avoir surpris fantasmant sur sa secrétaire. Cette peur est aussi présente dans la chambre de sa sœur, l'ouvrier étant surpris par la toux de sa mère et arborant alors une expression univoque quant à ce qu'il se passerait si elle le découvrait en pleine action. C'est donc le travail et la famille qui empêchent son épanouissement personnel, en lui interdisant d'une part d'exprimer son désir autrement qu'en cachette, et d'autre part en le punissant si d'aventure on le surprenait à le faire.

L'incommunicabilité est donc l'une des impasses du monde que veulent quitter nos protagonistes. Celle d'abord qui a cours dans la société en tant que telle dans laquelle les échanges sociaux sont minorés au profit d'intéressements sexuels ou économiques, puis de rapports de dominations et de conflits quand il s'agit de traiter avec le pouvoir. Un pouvoir qui ne peut comprendre les aspirations au changement d'une partie de la population pour deux raisons : la première étant sa séparation physique des espaces que les dominants et dominés côtoient, diminuant de fait la possibilité d'échanges entre les deux. La deuxième est le refus de ce pouvoir de voir réduits les avantages que lui octroie le système d'avant la révolte. Le désir fait aussi partie des choses incommunicables, et notamment lorsqu'il a trait à la sexualité. Un aspect dont la libre expression entraîne une modification fondamentale des modes de vie et des valeurs lui étant lié, justifiant de fait leur répression par un pouvoir souhaitant à tout prix se maintenir mais empêchant par là même l'accès au plaisir que recherchent les révoltés. Si le désir est inassouissable et la liberté inatteignable, que propose alors le monde comme idéal ? La croyance dans le progrès technologique et les futures améliorations de la vie qu'il amènerait. Une bien piètre alternative que notre corpus critique et disqualifie clairement.

Chapitre 5 : L'abstrait face au concret

5.1 L'utopie technologique comme mirage

Dans l'*An 01*, une équipe de personnages apparaît affairée sur une télévision. Une fois le signal lancé, un carton apparaît à l'écran et nous signale qu'il n'y a pas de problèmes avec notre téléviseur. Démarre alors un programme qui s'ouvre sur la phrase :

« On nous dit : le bonheur c'est le progrès, faites un pas en avant. Et c'est le progrès, mais c'est jamais le bonheur. Alors, si on faisait un pas de côté ? ».

Résumée de la proposition du film en son entier, cette phrase marque en creux toute la critique que l'œuvre exerce sur son temps.

Les cartons d'introduction de l'émission portent deux messages. Le premier est : *« Ne touchez à rien, votre récepteur fonctionne parfaitement »* et le deuxième : *« ceci est une ÉMISSION PIRATE (courte!) »*. Ces deux textes, les seuls de la bande vidéo, sont déjà porteurs d'un certain discours. Le premier montre tout d'abord que le message qui va être délivré n'est pas attendu par les téléspectateurs. On peut donc supposer qu'il est inhabituel à l'antenne, et qu'il y a donc déjà dans l'utilisation de la technologie un biais important : la télé n'est pas juste un « récepteur », elle est calibrée pour ne retransmettre d'habitude qu'un type de programme bien particulier, un discours précis. L'objet technologique n'est donc pas neutre, il doit être « piraté » pour être utilisé par d'autres, pour « réceptionner » une parole différente. Cette lecture va dans le sens du discours d'une femme, plus tard dans le film, qui dit que les médias « n'étaient pas faits pour nous » et qui appelle à en former de nouveaux. Toute l'émission est consacrée à la défense et l'illustration d'une idée, celle d'un « pas de côté » contre le « pas de l'avant » que prônerait la société. Ce « pas en avant », le progrès du début de la bande vidéo, n'est alors pas vraiment défini. C'est plus tard dans le film que nous comprenons qu'il s'agit du progrès technologique, à travers notamment la scène de discussion entre les jeunes et l'agriculteur et celle du « magasin-saloperie ». C'est en cela que l'on

comprend la phrase introductive du programme : censés améliorer la vie, les résultats du progrès se font attendre et si la technologie avance, ce n'est pas le cas de la quête du bonheur. Les pirates démontrent ainsi que ce « pas en avant » n'est pas un chemin vers l'émancipation et le bien-être, mais celui de la contrainte. Différentes séquences se succèdent pour le démontrer : le « pas de côté » détruit cette instance de régulation qu'est le guichet et permet à tous d'accéder à ce pour quoi ils faisaient la queue, sans attendre. Le « pas de côté » fait se rencontrer les gens puisqu'au lieu de rentrer chez soi dans la solitude, on noue le contact avec son voisin. Le « pas en avant » repose sur le conformisme de la population et son maintien dans une logique individualiste. Ce qui émerge aussi dans le programme, c'est l'idée que ce progrès se pare des atours de l'autoritarisme, voire d'une certaine privation de liberté. Ainsi le « pas de côté » permettrait d'esquiver les « coups de pied au cul », soit les incitations violentes à rentrer dans le rang⁶², tout comme il permet d'esquiver des contraintes spatiales comme le guichet, mais aussi plus globalement à toutes les structures de contrôle social ayant trait à l'identité : des gens échangent ainsi leurs cartes d'identité pour changer de sexe, de nom, de lieu d'habitation. Le « pas de côté » permet ainsi de voir les choses dans une perspective différente et de se débarrasser de ce qui est vu comme des contraintes : l'identité sociale, le lieu de résidence, le genre ...

Le progrès est donc remis profondément en question comme horizon de la société, il est vu comme amenant au conformisme, à la solitude et à la contrainte, poudre aux yeux cachant le bonheur dans les plis flous du futur. La marche forcée doit laisser place au pas chassé, permettant peut-être de voir plus clair dans les vicissitudes d'un système en bout de course.

L'une des limites de cette société, pointée par le film, est l'obsession pour le progrès technique. Cela s'incarne dans la machine qui, par différents aspects, semble avoir asservi l'Homme plutôt que de le libérer. Cela passe d'abord par une dévaluation du travail de l'ouvrier au profit de son outil. Elle apparaît dans la discussion qu'entretiennent Jérémy et Maurine dans *Fango*. Rappelons ce que ce dernier dit à propos de l'intérêt des études :

62 Rappelons ici que la séquence inaugurale du film montre déjà des personnages discuter de ce « coup de pied au cul » et être d'accord sur le fait qu'il n'est pas légitime.

« Ça sert : à améliorer la vie, à faciliter le travail... au progrès. Est-ce que tu sais qu'il existe des métiers à tisser bien plus performants que le tien ? »

Jérémy partage la croyance dans le progrès et semble juger le labeur à la qualité de l'outil. Mais ce faisant il dévalue le travail de celle qui contrôle la machine. Il y a dans sa réponse l'idée que Maurine ferait de meilleurs habits avec un métier à tisser plus efficace. Ce faisant, il attribue à l'outil les compétences de l'ouvrière : il le considère comme co-créateur du produit. On peut aussi dire qu'il y a dans cette phrase l'idée sous-jacente que l'apport de la machine est plus important que celui de l'artisan puisque sa qualité technique influencerait directement ce qui en sort : ce qui compte n'est pas l'habileté de l'ouvrier, mais la sophistication de l'outil. Par ailleurs, il juge le travail à l'aune de son perfectionnement technique et non de la qualité de ce qui est produit, or on voit bien que Maurine n'est pas intéressée par la performance ou l'optimisation, mais par la fabrication d'un vêtement qui lui soit utile et qui lui plaise. Dans tous les cas, la machine apparaît comme plus qu'un outil pour Jérémy.

Ce statut particulier de la machine, presque à l'égal de l'homme, entraîne un changement d'attitude à son égard. Dans *l'An 01*, cela passe par l'impression que la machine n'est pas tant au service de l'humanité que le contraire. Cela est visible dans les deux séquences où elles sont présentes : dans l'usine de pâte à papier et dans celle de « capsules dorées ». Tout d'abord, ce qui marque est la place prépondérante qu'elles prennent à l'image. La machine à pâte nécessite ainsi trois plans pour être filmée tellement elle occupe d'espace, la caméra étant incapable de l'englober complètement malgré les panoramiques.



Fig. 1



Fig. 2

Ce sont donc déjà des machines plus grandes en taille qu'un humain, et qui par ailleurs en nécessitent plusieurs pour être manœuvrées (*Fig. 1*). Elles ne sont donc pas utilisables en l'état n'importe où et par n'importe qui ; il leur faut un espace dédié, ici l'usine, et des techniciens formés. De plus, on voit que ces machines obligent les hommes à s'y adapter. Pour manipuler celle fabriquant des pâtes, les ouvriers travaillent torse nu et doivent parler très fort et proche des oreilles pour couvrir la cacophonie qu'elle engendre (*Fig. 2*). Après l'arrêt, les machines nécessitent un entretien qui ne paraît pas être très plaisant pour ceux qui l'effectuent, l'un d'entre eux remettant même en question l'intérêt de la machine. Elles apparaissent donc plus contraignantes qu'utiles, et il est difficile de ne pas voir le coût que leur utilisation suppose pour un résultat discutable (ici, des capsules), un coût quantifiable notamment en termes d'énergie et de temps des ouvriers.

Une autre séquence de *Fango* est particulièrement intéressante pour comprendre le rapport des personnages avec la technologie et le progrès technique en général. C'est une discussion entre Mathilde et Nathaniel, alors que cette dernière est montée à son domicile pour le voir. Impressionnée par l'invention de l'intellectuel - un rouleau réutilisable pour écrire et lire des livres - celle-ci s'exclame :

« Toi un jour, tu feras naître les enfants dans des flacons »

Ce à quoi l'intéressé répond :

« Rien à craindre de ce côté, j'n'inventerais jamais quelque chose qui puisse compromettre le meilleur moment d'existence »

Dans *Fango*, la technologie et le progrès technique n'ont de valeur qu'en ce qu'ils servent les humains en leur rendant la vie plus facile, plus douce. C'est pourquoi il n'existe dans le pays aucune industrie, et que les habitants créent les outils quand ils en ont besoin directement depuis la nature. Ils refusent ainsi le progrès pour le progrès, surtout s'il va à l'encontre du bien-être humain : on peut imaginer qu'une machine obligeant à son entretien et produisant tellement de chaleur qu'il faille être torse nu pour la manier ne se serait jamais maintenue longtemps dans le pays.

Leur vision permet d'éclairer ce que l'*An 01* nous montre, c'est-à-dire la servitude qu'entraîne l'excès de technologie. Celle-ci est appuyée par l'une des premières

décisions du film qui est de renommer « l'arsenal technologique » en « bazar », soulignant l'incompréhension qu'il suscite, mais aussi l'utilité relative que les personnages lui trouvent. Le philosophe Ivan Illich peut nous aider à penser ce rapport à la technologie. Celui-ci fait paraître en 1973 un livre, *La Convivialité*⁶³, dans lequel il décrit deux types de technologies : les « autonomes », qui sont celles que l'individu crée et utilise individuellement par ses propres moyens (par exemple, le jardinier qui fabrique son râteau) et les « hétéronomes », qui sont fabriquées par d'autres et dont l'individu ne maîtrise ni la création ni le fonctionnement complet (l'aspirateur par exemple). Avec l'industrialisation et la division du travail, qui ont augmenté la capacité à produire des technologies de pointe, c'est ce deuxième type de technologie qui a triomphé. Le problème, pour le penseur, c'est que celles-ci privent ceux qui les utilisent de leur autonomie, entendue dans le sens de la « *capacité personnelle de l'individu à agir et de fabriquer* »⁶⁴. Illich appelle donc au retour à des outils « conviviaux », ceux qui permettent l'expression libre de l'utilisateur et autorisent plusieurs utilisations différentes⁶⁵. L'outil « convivial », c'est celui qu'utilisent les habitants de *Fango*. Il est d'abord constructible à l'envie : pour teindre sa chemise, Nathaniel fabrique lui-même un puits de teinture en versant du colorant bleu dans un petit ruisseau qu'il a auparavant bloqué avec des pierres. Il est ensuite manipulable et transportable entièrement seul, comme c'est le cas du métier à tisser de Maurine. Il n'empiète de fait sur la liberté de personne puisqu'il ne nécessite pas de techniciens pour lui permettre de fonctionner ou pour le réparer. Il est également partageable avec tous les membres du pays. C'est l'inverse de ce que proposent les machines de l'*An OI* : celles-ci sont inamovibles par leur taille, elles nécessitent plusieurs techniciens pour fonctionner (qui doivent donc se réunir à heures fixes dans leur lieu de travail, ce qui les contraint spatialement et temporellement), elles fabriquent des choses qui sont inexploitablement directement en l'état (une pâte à papier et des capsules) et elles le font de manière autonome, l'humain n'étant présent que pour vérifier la bonne tenue du processus et en récolter les résultats. Il y a donc d'un côté des outils au service de l'homme, et de l'autre des hommes au service de l'outil.

63 Illich Ivan, *La Convivialité*, Paris, Le Seuil, 1973 [2014], 160p

64 Clerc Denis, *Ivan Illich et la critique radicale de la société industrielle*, Alternatives Économiques, 01/01/2003, N° 210, [Consulté le 07/03/2020]. Disponible sur : <https://www.alternatives-economiques.fr/ivan-illich-critique-radical-de-societe-industrielle/00026360>

65 François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2016, p. 264

Cet asservissement est un aspect de la machine que l'on retrouve dans les autres films du corpus, principalement *Themroc*. Dans le film, cela passe par les moyens de transport qui n'y ont qu'une fonction, celle d'amener le protagoniste, et par extension les autres ouvriers, au travail. Ces véhicules ne sont pas conçus pour le confort humain, la multiplicité de personnes debout dans le bus entraînant sa congestion, ce qui amène l'ouvrier à céder son siège à une femme. Plus tard, ayant rompu avec son travail, Themroc décide de prendre le métro. Arrivant trop tard, il rate son passage et se met à courir derrière le destrier de métal. Il s'engouffre alors dans le tunnel et avance dans la pénombre. La scène montre l'inhumanité de ce moyen de transport à travers deux dispositifs. Le premier passe par la représentation de cet homme, seul, parcourant des tunnels trop grands pour lui ou le danger vient de l'objet qui pourtant est censé être à son service, comme s'il traversait la grotte d'un terrible animal. Chacun des passages de la bête devient alors une douleur : la bande sonore s'emplit du désagréable bruit de crissement des roues du béhémoth métallique, entraînant en réponse le hurlement organique du personnage. Le métro apparaît donc comme un monstre à la trajectoire rectiligne, résidant dans un antre d'où l'humanité est exclue. Son rôle est d'amener les ouvriers à leur peine, puis de les recracher chez eux pour qu'ils reviennent le lendemain et ne dévient jamais de leur route : c'est une forme de contrôle des travailleurs. Ce contrôle social par les transports s'incarne d'ailleurs très concrètement avec le collègue de Themroc. Les deux personnages effectuent en effet leur trajet matinal ensemble, et sont montrés sortant en même temps de leurs impasses respectives, conduisant leur vélo. Roulant côte à côte, ils s'équilibrent tous deux et peuvent ainsi se rendre au métro. Quand Themroc fait sécession et ne se rend plus au travail, son collègue ne peut plus utiliser sa bicyclette, car il n'arrive plus à s'y tenir droit. L'idée qui en émerge est que l'organisation sociale du travail tient sur l'acceptation commune de sa pratique, voire sur la solidarité des ouvriers entre eux. C'est en effet par leurs efforts collectifs qu'ils peuvent s'y rendre et donc continuer à y être exploités. Mais alors qu'une faille dans cette routine se fait jour, celle-ci est directement colmatée par la technologie. Le collègue voit s'adjoindre à son vélo des petites roues, ce qui résout son problème d'équilibre. Bien qu'avant tout destinée à faire rire, cette représentation d'un adjuvant technique remplaçant l'humain est très significative et renforce l'image négative de la technologie en la présentant concrètement comme destinée à maintenir les ouvriers dans l'exploitation du travail. Cette vision péjorative se renforce par la seule autre représentation de l'utilisation d'un outil technique : la machine à café du héros. Censée

lui faire gagner du temps, c'est tout le contraire qui se produit. Objet permettant de moudre le grain, son utilisation entraîne une partie du café à déborder vers l'extérieur. Themroc doit alors prendre une éponge pour récupérer les excédents et les jeter. Au final, l'outil lui a fait perdre du temps, dans une séquence pourtant rythmée par le bruit désagréable de l'horloge symbolisant le fait qu'il soit compté. La machine jouit donc d'une représentation très négative, rendant l'exploitation des travailleurs possible via les transports, agissant en béquille du système quand l'un de ses membres fait sécession et prouvant par-dessus tout son inutilité dans sa mission première, celle de faciliter la vie des hommes puisqu'elle participe à la rendre insupportable. Tous ces attributs ne sont pas l'apanage du film de 1973 : ils se retrouvent en réalité dans la majorité du corpus, incarnés dans leur Némésis commune, l'automobile.

La voiture est en effet le symbole technologique du monde avec lequel souhaitent rompre les personnages. Une scène emblématique le montre : dans *l'An 01*, la séquence diffusée par des hackers à la télévision montre un éboueur faire un « pas de côté » et renverser sa poubelle non pas dans le camion-benne, mais... sur une voiture garée à côté. Cette maltraitance automobile, exacerbée dans le film, est le symbole de tous les reproches qui lui sont faits et, par extension, dessine ceux adressés au monde.

D'abord, c'est le rattachement au travail de l'engin motorisé qui le place d'emblée du côté du pouvoir. Dans *Bof* et *Themroc*, la voiture est toujours la propriété du patron. Elle n'appartient donc pas au travailleur et prend la forme d'un outil qui sert exclusivement au travail. Elle peut même se transformer en moyen de pression, comme c'est le cas pour le livreur de vin dont l'obtention du camion est soumise à des conditions précaires (pas de protection syndicale, pas le droit de faire grève, possibilité qu'on lui retire n'importe quand). Difficile, dans ces conditions, d'aimer outre mesure son instrument de travail. Bien sûr, des voitures personnelles existent : c'est la voiture de sport de l'irascible chef de la prison de *Themroc*, dont le bleu rutilant et la carrosserie contrastent avec l'austérité des transports en commun. Dans ce film, une autre occurrence de véhicule apparaît à travers celui des policiers. Leur camionnette est traitée d'une façon similaire au métro : il s'agit d'une espèce de monstre noir parcourant les rues pour attraper puis recracher les badauds ayant eu le malheur de croiser sa route. Le véhicule prend donc concrètement une dimension oppressive et s'institue dès lors clairement du côté du dominant, de l'ordre social néfaste aux ouvriers.

Si dans l'*An 01* cette dimension oppressive est peu présente, c'est aux conséquences des véhicules sur l'homme et l'environnement que le film s'intéresse le plus. D'une part, l'automobile est clairement représentée dans le film comme le symbole du pouvoir et surtout du monde d'avant. Le membre du gouvernement et les généraux apparaissent ainsi exclusivement dans des véhicules, mais le plus significatif est sans doute le moment où l'arrêt est déclaré. On voit alors une rangée de voitures en pleine circulation dont tous les conducteurs sortent d'une traite. L'arrêt est donc visuellement celui de la circulation automobile, et sa conséquence celle de sortir les gens de leurs entrailles mécaniques. La révolte passe donc par l'abandon de la voiture. La raison principale se fait jour par le truchement d'une scène déjà évoquée auparavant, celle du démembrement d'une voiture. Elle prend place juste après qu'un groupe d'ouvriers, sortant de la maintenance de l'usine à capsules, entend le bruit d'un avion et commence à discuter de son utilité, arguant que « *c'est vachement compliqué pour c'que c'est* ». Une coupe nous transporte alors dans un terrain vague où une voiture est examinée et déconstruite par un autre groupe de personnages. Ceux-ci ouvrent et ferment les portières, regardent sous le capot, démontent une à une les pièces, le tout ponctué de soupirs et de commentaires dépréciatifs sur la machine. Ils lui reprochent sa grande complexité, la multitude de systèmes pour qu'elle fonctionne et le fait, globalement, qu'elle n'aille pas « au plus simple », comme le dit l'un des personnages. Une fois le véhicule en morceaux, une discussion s'engage :

Individu 1 : « *Récapitulons d'abord. Au départ, l'envie de bouger et de se déplacer. D'aller ailleurs, de changer d'air, le plus vite possible. Ça pas de problème, c'est sûr* ».

Individu 2 : « *C'est sûr; bah, ce qui est sûr c'est que ce foutoir mécanique, c'est pas la solution* »

Le problème n'est pas l'idée de base sur laquelle tous semblent d'accord, c'est la solution que l'automobile a tenté d'y apporter. « Foutoir » comme « bazar » renvoient à l'idée de désordre, d'incompréhension, de chaos. La réponse au problème de la circulation ne peut pas être un outil aussi opaque pour ses utilisateurs. D'ailleurs, cette question entraîne une véritable discussion qui se poursuit avec les personnages désormais assis en rond, échangeant de manière plus profonde sur les raisons de vouloir se voir et se rejoindre aussi vite et semblant conclure que c'est peut-être là, le véritable

problème⁶⁶. L'arrêt de leur utilisation dans le film permet en tout cas de libérer de l'espace et, progressivement, à la nature de reprendre sa place. Ainsi les gens peuvent désormais marcher au milieu des routes et s'y arrêter pour discuter, le tout sans risquer leur vie. Le bitume réservé aux véhicules est ainsi comme reconquis par les personnages.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que la scène de démembrement automobile se déroule au sein d'un terrain vague en pleine verdure, car c'est un autre problème que posent les véhicules : ils empêchent le déploiement de la nature. Une séquence de *Bof* l'illustre. Celle-ci met en scène le livreur lors de sa pause déjeuner, pendant sa première livraison en camion. Une série de trois plans nous le montre, assis sur une butte, déguster son repas. De manière ici plus explicite, les camions viennent comme obstruer la nature autour du jeune homme alors que celui-ci s'y arrête dans le désir d'en profiter. Le véhicule prend d'abord toute la partie droite de l'image et vient couper le champ en deux (*Fig. 3*). Puis, passent au premier plan des camions qui remplissent la quasi-intégralité de l'image, cachant même le livreur (*Fig. 4*). Enfin le dernier plan est filmé depuis le dessous du camion et vient boucher la ligne de fuite de l'image vers la droite (*Fig. 5*). Dans cette séquence, le vrai sujet semble être la nature, mais elle est toujours empêchée de s'épanouir dans son intégralité par la machine, ici le camion, qui prend une grande partie de l'espace quand il ne le couvre pas entièrement. L'automobile parasite ainsi la verdure et empêche l'homme de s'y reconnecter.

66 Voir l'analyse de cette scène p. 19



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Cet anti-automobilisme est en réalité une marque de l'époque. Les années 70 sont en effet celles où de sérieuses critiques à l'encontre de la voiture commencent à se faire jour. 1972 est ainsi une sombre année pour l'automobile qui voit la France atteindre son record de morts sur la route, 16 612⁶⁷. Mais ce sont aussi les années de construction du périphérique parisien qui est inauguré le 25 avril 1973⁶⁸, symbole de la transformation urbaine qu'engendrent les véhicules qui reconfigurent la ville selon leurs besoins. Cet état de fait amène Illich à produire une critique très forte de l'automobile, notamment de l'illusion qu'elle entretient de faire gagner du temps. Cela est symbolisé par un calcul célèbre qu'il produit en 1975 dans son livre *Énergie et Équité*⁶⁹: l'américain moyen passerait plus de mille six cents heures par an à utiliser sa voiture ou à gagner l'argent nécessaire à son obtention, tout cela pour parcourir environ dix mille kilomètres, soit six kilomètres par heure⁷⁰. Il présente donc la voiture comme un gouffre chronophage dont

67 Jarrige François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2016, p. 265

68 Moghaddam Fiona, *Une brève histoire du périphérique*, France Culture, 29 mai 2019 [consulté le 09/03/2020]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/histoire/une-breve-histoire-du-peripherique>

69 Illich Ivan, *Énergie et Équité*, Paris, Seuil, 1975.

70 Héran, Frédéric. « À propos de la vitesse généralisée des transports. Un concept d'Ivan Illich revisité », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, vol. juillet, no. 3, 2009, pp. 449-470. Disponible

les avantages ne valent pas les coûts. Au-delà de ces considérations mathématiques, le penseur voit aussi le problème qu'engendre l'adoption massive d'un tel moyen de transport qui rend difficile l'utilisation d'autres, antérieurs ou plus lents. Il prend l'exemple de l'autoroute, qui oblige à un détour pour la traverser à pied, ou encore de la ville de Los Angeles qui, conçue autour de la voiture, est devenue impraticable sans⁷¹. Auparavant, en 1967⁷², Bernard Charbonneau proposait également une critique du véhicule en insistant notamment sur l'influence qu'elle a sur les hommes, les transformant en individus agressifs persuadés de leur toute-puissance par la machine⁷³. La critique de l'auto dans notre corpus n'est donc pas inédite ou originale, au contraire : elle s'inscrit dans un air du temps militant qui s'oppose aux changements que l'engin est en train d'engendrer au niveau urbain.

Le procès du progrès s'achève ainsi par sa condamnation, la sentence s'appliquant immédiatement. L'horizon n'est plus droit, mais oblique, et la marche vers l'avant voit s'ouvrir devant elle d'autres chemins. Car le progrès n'est plus porteur d'espérances, mais de contraintes : celles d'un conformisme ambiant enfermant dans la solitude. Le véritable bénéficiaire de ce progrès technologique est la machine, masse froide et grise de matière métallique qui nécessite l'adaptation de l'homme à ses caprices quand l'inverse était son but premier. Symbole de ce fourvoiement technologique, l'automobile incarne toutes les dérives du système : outil de travail au service des dominants, elle adapte le monde à ses besoins, parasitant et remplaçant la nature par des nappes de bitumes sombres limitant d'autant plus l'espace déjà restreint des villes. Elle est donc une impasse, et le progrès qu'elle incarne se retrouve contesté par les personnages. Ville, incommunicabilité, dérive technologique : l'époque ne manque pas d'allées sans issues. Une dernière s'ajoute à la liste, plus abstraite : le problème d'un monde qui hiérarchise l'intellectuel au-dessus du manuel.

sur : <https://www.cairn.info/revue-d-economie-regionale-et-urbaine-2009-3-page-449.htm#re2no23>

71 Jarrige François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2016, p. 65.

72 Charbonneau Bernard, *L'hommauto*, Paris, Denoël, 2003 [1967].

73 Jarrige François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, op.cit., p. 65.

5.2 L'intellectuel en opposition au manuel

Au tout début de *Fango*, Mathilde étend des vêtements. Demandant de l'aide dans sa tâche à Maurine, elle le justifie en expliquant : « *J'aime bien laver, pas étendre. Tu comprends, moi j'aime travailler vers le sol, pas vers le ciel. J'suis d'la terre, j'suis pas un ange* ». Il y a dans cette phrase une forme de précepte, une direction dans laquelle regarder et qui serait celle de la terre, de la nature, du concret. On n'essaie pas d'éviter de travailler le sol, de s'en éloigner, bien au contraire : on cherche l'harmonie. En creux, elle exprime de ce fait sa préférence pour le travail manuel. Cela semble être le cas de tous les habitants de *Fango*, mais cela n'empêche pas le pays de disposer de travail intellectuel : les gens conçoivent leurs outils (le métier à tisser par exemple), écrivent des livres ou encore font de la musique. Il n'y a en réalité pas de hiérarchie entre les deux formes d'activité. C'est pourquoi Nathaniel, l'écrivain, celui qui apparaît comme la figure la plus intellectuelle du pays, nettoie quand même ses vêtements et fabrique ses outils lui permettant d'écrire. Cette vision égalitaire du partage entre travail intellectuel et manuel ne va pas de soi pour Bleed et Jérémy qui, au contraire, la hiérarchisent, représentant la vision de leur société sur ces deux domaines. Cela apparaît notamment quand ils évoquent l'agriculture. Jérémy exprime un clair dédain envers cette activité quand il dit que s'il : « *[a] fait des études, c'est pas pour planter des salades* ». A priori, les études sont une activité avant tout intellectuelle, destinée à apprendre l'exercice d'un métier⁷⁴. Le jeune homme semble néanmoins l'investir d'une dimension supplémentaire qui serait d'éviter d'avoir affaire aux salades, c'est-à-dire au sol, en réalité métaphore de l'agriculture. Il y a donc cette idée que celle-ci serait une activité moins digne que celles auxquelles les études permettent l'accès, indigne d'un diplômé. Jérémy apparaît ainsi éprouver une certaine aversion envers le travail manuel que représente l'agriculture, et il n'est pas anodin qu'on apprenne un peu plus tard qu'il donne des cours d'économie et, surtout, qu'il est riche d'un héritage. Le personnage ne semble appréhender le monde que sous l'angle des chiffres et de l'argent : quand il soupçonne Mathilde de cacher des choses aux enfants du pays pour qu'ils y restent et qu'elle le réfute, il lui rétorque que certains : « *[...] ne savent même pas ce qu'est l'argent* », sous-entendant que ce serait quelque chose que tout le monde doit connaître, presque de l'ordre du naturel. Mais l'argent est une abstraction, une monnaie d'échange

74 Selon ce qu'en dit Jérémy dans son dialogue avec Maurine.

qui permet d'obtenir des objets ou des services. Or dans *Fango* il est inutile puisque, comme le pointe Lucille à Bleed, les habitants fabriquent directement ce dont ils ont besoin. Cela semble difficile à concevoir pour les deux visiteurs. Bleed voit également d'une manière particulièrement dédaigneuse tout ce qui a trait à la campagne : à son arrivée dans le pays, il critique la musique que joue son ami en la qualifiant de « pecno ». Puis plus tard, il qualifie d'indigne des « hommes » la manière de vivre des habitants du pays, en le décrivant comme suit : « [...] *se baisser deux fois par jour, pour ramasser sa nourriture, et deux autres fois pour la chier [...]* ». On retrouve ce dédain pour l'agriculture dans la première partie de la phrase, qui semble décidément former la pire des activités possibles pour les deux étrangers. Pourtant, c'est bien dans ce retour à un travail concret, en lien avec le réel symbolisé par l'agriculture, que semblent se jouer une partie des espérances des utopistes : c'est en tout cas comme cela que vivent les habitants du Fango, et la vie dans le pays n'apparaît pas particulièrement pénible.

C'est en effet ce qui anime les personnages de *L'An 01*, œuvre qui lie le renouveau de son monde à un retour au travail lié à la nature. Les insurgés mis en scène dans le film, à l'instar de *Fango*, ne posent pas de hiérarchie entre la sphère intellectuelle et manuelle et avancent même l'idée que cette dernière serait celle qui permet de se rattacher véritablement au monde. Une courte scène de *L'An 01* montre ainsi une femme traire une vache. Celle-ci raconte qu'elle travaillait auparavant dans un bureau, huit heures par jour, et qu'elle avait l'impression de ne pas exister. Une fois l'arrêt déclaré, elle a décidé de s'occuper des ruminants et pose ainsi les raisons de ce changement d'occupation :

« [...] *Traire, c'est pas plus drôle que de taper à la machine, mais au moins c'est un travail direct, voilà. J'suis sûre de ça : si j'veux bouffer, faut que j'fasse ça, [...]* ».

Bleed et Jérémie voient le monde à travers l'argent et ont du mal à reconnaître la valeur d'une activité qui n'en produit pas ; dans *L'An 01* au contraire, cette femme ne voyait pas le sens à en gagner en tapant à la machine alors que désormais ce qu'elle fait à des conséquences visibles et importantes, celles de produire sa nourriture. Il y a une forme de retour au concret qui passe par l'interaction avec le monde physique. Et l'agriculture ainsi que l'élevage semblent répondre à cette nouvelle exigence des révoltés. Cette pensée n'est pas inédite : ce même type de constat sur le monde, et la manière d'y répondre, se retrouvent dans les pratiques des communards français des années 1970, qui s'exilent alors dans la campagne en voulant devenir producteurs de leur propre

nourriture. Ils y voyaient là une première étape essentielle dans la reprise en main de leur vie⁷⁵.

Du point de vue purement cinématographique, cette emphase sur une forme de travail manuel concret se traduit par l'insistance sur le « faire » des personnages, sur leurs gestes se déployant dans l'espace et dans le temps. Au début de *Fango*, Mathilde est montrée en train de nettoyer des vêtements. Ses actions sont filmées en gros plan alors qu'elle lave une robe blanche dont on suit tout le processus de nettoyage (Fig. 1) : trempée dans l'eau, puis retirée pour appliquer un produit avant d'être replongé dans la rivière et de rejoindre les siennes dans un seau.



Fig. 1



Fig. 2

D'autres plans de ce type se retrouvent dans le film : Maurine travaillant sur son métier à tisser, Robert cousant, Sébastien préparant le gibier, Lucille arrachant la tête d'un insecte pour le mettre dans son produit ... De façon générale, les habitants du Fango sont très souvent filmés en train de faire quelque chose, de manipuler des objets, de fabriquer des biens. À l'écran, cela donne l'impression d'une vraie présence au monde, d'une symbiose avec l'environnement. À l'inverse, les deux étrangers sont toujours inactifs, parlant et passant le temps dans l'oisiveté la plus complète. Cette manière de filmer le geste se retrouve en substance dans la scène du trait de la vache de l'*An 01*. Si taper à la machine faisait se sentir la dactylographe comme inexistante, c'est parce que ça ne produisait rien pour elle, et donc qu'à l'évidence elle le faisait avant tout pour gagner de l'argent, c'est-à-dire une abstraction monétaire, la possibilité d'acheter un bien et non sa possession. Le retour au concret passe alors par la traite qui est une

75 Lacroix Bernard, *L'utopie communautaire. Mai 68, histoire sociale d'une révolte*. Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2006 [1981], p. 45

activité physique, dans laquelle le corps et les mains sont engagés pleinement et dont le résultat est directement exploitable. Le même procédé cinématographique est à l'œuvre dans *Themroc*. C'est en faisant sécession avec son travail que l'ouvrier regagne une prise sur le monde. Cela se traduit par un usage intensif de ses mains qui sont l'objet d'une attention particulière. On les voit beaucoup en action, parfois en gros plan. Personnage privé de parole, ce sont elles qui agissent et fondent l'interaction de l'ouvrier avec l'univers physique. C'est par leur truchement qu'il ressent d'abord son enfermement : dans une scène pivot du film, le personnage s'écroule dans les toilettes et tâtonne avec ses mains les murs autour de lui, se rendant compte de sa situation. Par la suite, c'est par leur biais qu'il reconfigure l'espace à sa convenance. Cela commence par la construction d'un mur entre lui et le monde en condamnant la porte de sa chambre. C'est l'occasion de plusieurs plans où on le voit les mains couvertes de plâtres (*Fig. 3*) : elles deviennent ainsi les outils principaux permettant son émancipation. Alors que commence sa nouvelle vie, c'est le corps du prolétaire qui semble se réveiller également, à travers les étreintes sexuelles qui le lient à ses partenaires. L'ouvrier a ainsi retrouvé un rapport matériel, et charnel, au monde, ce qui se traduit par les avances qu'il fait au maçon en enfonçant son doigt dans le plâtre encore mou (*Fig. 4*).



Fig. 3



Fig. 4

Cela est d'autant plus notable que le domaine intellectuel, dans le film, est représenté de manière plutôt négative. Il est d'abord celui de la parole, qui est du côté du patronat, de la police et du journaliste, c'est-à-dire des figures négatives pour l'ouvrier. Rappelons que le statut particulier de la parole dans l'œuvre puisqu'il ne s'agit pas de phrases ou

de mots, mais plutôt d'un baragouinage en ayant l'apparence, une forme qui participe déjà de sa critique. Car si elle est absconse, elle n'en reste pas moins omniprésente dans la bouche des trois représentants des institutions sus-citée : le patron déverse une litanie de mots contre Themroc quand il le dispute, le journaliste essaie d'arracher aux habitants des paroles pour son émission en étant particulièrement intrusif, et la police l'utilise pour sommer aux révoltés de regagner le rang. Les insurgés de l'impasse ne parlent d'ailleurs pas entre eux. La parole, domaine du pouvoir et de l'abstraction, est donc représentée comme une arme utilisée contre les dominés et non un outil à leur service.

L'art est une autre forme relevant du domaine intellectuel. Ses occurrences sont assez rares, mais remarquables : le grand tableau disposé derrière le patron de la prison et la sculpture de chien que jette Themroc.



Fig. 5



Fig. 6

On remarque que la peinture habille le bureau du patron d'une couleur noire particulière (Fig. 5). C'est ainsi le seul endroit où un tableau est présent. Surtout, c'est le papier peint qui se démarque, d'une part par sa délimitation précise au mur contre lequel s'adosse le chef, d'autre part via la singularité du motif⁷⁶. Ces lubies graphiques appartiennent exclusivement au patron, c'est une caractéristique du personnage. Rappelons qu'il est celui qui ne travaille pas, ses deux seules activités étant la drague de secrétaire et la réprimande d'ouvriers : lier cette forme d'art à cette figure a donc beaucoup de sens, le plaçant du côté du dominant, mais aussi du superflu, voire de l'inutile. Le rejet d'une certaine forme artistique, associé à la classe dominante, est par

⁷⁶ On remarque d'ailleurs qu'il rappelle celui du canapé de la bourgeoise de *Bof*, reliant le symbole à l'univers des dominants.

ailleurs acté par le personnage principal quand celui-ci, ayant entrepris de jeter tous ses meubles par la fenêtre, se saisit d'une sculpture de chien qui traînait dans sa chambre (Fig. 6). Alors que les autres biens voltigent sans qu'une attention particulière leur soit attribuée, l'ouvrier s'arrête légèrement sur l'œuvre et l'observe avant de lui faire subir le même sort : l'action prend d'ailleurs deux plans, quand pour les autres un seul suffit. Le regard que Themroc porte sur l'objet en est d'ailleurs un de questionnement, il l'observe en ayant l'air de se demander pourquoi il en disposait, et peut-être même son utilité en première instance. Cette forme d'expression artistique ne trouve donc pas grâce à ses yeux et rejoint le reste du monde au pied de son antre. On retrouve cette méfiance dans *L'An 01* avec cette fameuse séquence du « magasin-musée » où « artistique » utilisée pour moquer les objets, et non leur reconnaître une quelconque valeur supérieure. L'adjectif est renvoyé au monde avec lequel ils ont rompu, il n'a donc pas une valeur très positive. On voit donc que cette distance prise vis-à-vis d'une certaine forme artistique peut se lier à la critique sous-jacente d'un monde où l'abstraction vaut plus que le concret, ou l'intellectuel surpasse le manuel, un domaine qui serait celui des représentants du système.

Le monde ne permet ainsi pas à ses habitants d'être satisfaits de leur vie et d'atteindre le bonheur : il représente pour eux une impasse. S'ajoutent ainsi aux contraintes individuelles des problèmes inhérents à son organisation. C'est d'abord la ville qui est remise en question. Elle apparaît ainsi non pas tant comme un lieu de vie que comme un espace entièrement dédié au travail où l'humain est relégué, comme dans l'usine, au second plan. Grise et mal entretenue, elle parasite la nature qui s'en retrouve exclue par les infrastructures routières. Les personnages y vivent dans des appartements étroits qui ne semblent pas leur apporter beaucoup de confort. Elle est très bruyante, ce qui gêne la communication entre ses membres et qui pointe la deuxième impasse de ce monde décrié, celui de l'incommunicabilité entre les êtres. Cela passe d'abord par une différenciation spatiale dans les modes de vie des dominants (patrons, autorités étatiques) et des dominés (ouvriers) qui les empêche de se voir et donc de se parler, mais aussi par un refus concret des bénéficiaires du système actuel d'entendre les suppliques de ceux qui en sont exclus. Un système qui, en plus de bloquer tout changement en refusant d'écouter ceux qui les réclament, contraint également l'individu en tant que tel en rendant extrêmement difficile l'expression de ses désirs personnels, notamment quand ils sont d'ordre sexuel. Les personnages de notre corpus semblent

donc bloqués dans un système verrouillé d'où la seule issue apparaît être la sécession accompagnée du rejet total.

Il n'apparaît en effet ne pas y avoir beaucoup d'espoir dans leur monde, état de fait symbolisé par son unique projet : l'amélioration des conditions de vie à travers le progrès technologique. Car s'il est effectivement technique, ce progrès ne porte jamais d'amélioration proprement sociale et, au contraire, semble négliger l'humain au profit de la machine. Elles apparaissent en effet inhumaines, grandes et froides structures mécaniques auxquelles l'homme semble devoir répondre aux exigences, et non l'inverse. Elles semblent d'ailleurs participer au maintien de l'ordre social, tant critiqué par ceux qui en souffrent, en permettant sa persistance notamment à travers les transports de *Themroc* qui assurent que chacun se rende au travail sans bifurquer de son chemin. L'automobile est le symbole de ce faux progrès technologique, incarnant parfaitement l'adaptation du monde à ses contraintes : les infrastructures routières sont omniprésentes à l'écran, l'outil est trop complexe pour être appréhendé par une seule personne et il n'appartient même pas à ses utilisateurs puisqu'il est aux mains des patrons. La dernière impasse semble enfin être celle d'un monde qui privilégie l'abstraction sur le concret et dénigre le travail manuel au profit de capacités intellectuelles déconnectées du monde et des véritables besoins humains et qui, surtout, empêchent une véritable symbiose avec l'environnement, état qui est le fondement de l'utopie réussie de *Fango*. Le constat est donc sans appel : il faut rompre avec le monde pour en créer un meilleur.

Partie III : Vers le nouveau monde

Chapitre 6 : Rompre

6.1 S'extraire du monde

Pour instaurer un nouveau monde plus en phase avec les désirs de ses habitants, il faut rompre avec l'ancien. Cela passe d'abord, de manière très concrète, par s'éloigner de ses institutions et de son organisation sociale. Une rupture qui affecte l'espace de vie des révoltés, prend place dans une temporalité plus ou moins courte et rompt selon différents degrés avec l'ordre ancien.

Dans l'*An 01*, la révolte est ainsi immédiate. La scission se déroule le mardi à quinze heures, les phases d'avant ne servant que de répétitions. Cette rupture prend ainsi la forme d'un renversement : elle subvertit l'espace sans le changer radicalement. Elle est l'incarnation d'une révolution ayant eu lieu dans les esprits, ceux-ci étant prêts et désirant la passation vers un nouvel ordre pour lequel ils se sont entraînés auparavant, en arrêtant de travailler à des heures fixes où en proposant aux usagers de la pâtisserie la recette pour fabriquer eux-mêmes ces mets. C'est pourquoi elle n'a pas besoin de changer d'espace : elle en modifie simplement l'utilisation.

La révolte se fait bien plus progressivement dans *Bof*. Son lieu de départ et de développement se situe dans l'appartement du livreur, et elle commence plus particulièrement au moment où Paulo s'y installe. C'est d'abord avec le travail que le père rompt. Cela lui ouvre les portes de l'hédonisme, lui permettant désormais de passer sa journée à flâner ou dormir sans être inquiété. Mais cela ravive également son désir sexuel, ce qui amène à la deuxième transgression : celle de la monogamie et du mariage. Le libertinage instauré, c'est à l'institution familiale de s'effondrer sous les coups de boutoir de la révélation du meurtre de la mère par le père et son refus du statut de patriarche que cela engendre. Puis l'arrivée de la jeune fille amène le vol au sein de la petite troupe, qui peut désormais complètement rompre avec le travail en subvenant à ses besoins par d'autres biais. C'est chose faite lorsque le livreur détruit son instrument de travail, le camion. L'appartement permet le développement d'un mode de vie et de valeurs différentes à travers l'instauration du vol, de la polygamie, du partage complet des ressources. Une fois ce mode de vie en place et la communauté complète, les personnages peuvent quitter le monde pour vivre pleinement, en exil dans la nature, leur

nouvelle vie. La révolte se déroule ainsi progressivement et dans un espace restreint lui permettant de grandir, se développer puis s'émanciper du monde en s'en exilant pour s'épanouir à l'extérieur.

Dans *Themroc*, la révolte est immédiate mais d'abord individuelle, passant par la reconfiguration d'un espace singulier. Revenu chez lui après être parti de son travail, il détruit le mur extérieur de sa chambre et en condamne la porte d'entrée tout en jetant tous ses meubles par la fenêtre : il reconfigure ainsi l'espace, créant une tanière qui lui permet de vivre comme il l'entend, c'est-à-dire en retournant à une forme de primitivisme animal. Tout cela prend place dans une enclave particulière : son impasse. S'il ne change pas géographiquement d'endroit, il en reconstruit ainsi l'agencement pour lui permettre de vivre comme il l'entend.

Dans *Fango*, la révolte nécessite, à l'inverse, l'exil complet. Les individus ont ainsi migré dans un autre pays, un bout de terre appartenant à Mathilde et sur lequel ils peuvent vivre comme ils l'entendent. C'est une sécession radicale puisque rien ne subsiste de leur ancienne vie. Certains enfants nés dans le pays n'ont d'ailleurs jamais été confrontés à l'autre mode de vie que symbolisent Bleed et Jérémy. Mathilde raconte qu'elle a rompu du jour au lendemain avec sa vie et s'est exilée pour pouvoir vivre comme elle l'entendait sur une terre vierge. La révolte nécessite ainsi la sécession complète avec l'espace et l'organisation sociale, le tout dans une temporalité immédiate. Il reste un troisième aspect à traiter pour toutes ces révoltes, celui de la réaction des bénéficiaires du système face à ces insurgés. Dans *Bof*, le pouvoir ne réagit pas vraiment pour l'empêcher. Cela est dû à la très petite échelle de cette révolte qui ne remet pas fondamentalement en cause le monde qui l'entoure puisqu'elle est avant tout individuelle. L'ordre du monde n'est ainsi jamais inquiété, quand bien même certains actes auraient pu donner lieu à des problèmes juridiques pour les révoltés, comme le meurtre de la mère par Paulo ou la destruction du camion par le livreur. Pour l'*An 01*, le système essaie de résister : le membre du gouvernement et l'armée tentent de contrecarrer cette sécession. Mais cela échoue, les policiers étant acquis à la cause de la révolte. Les tenants du pouvoir, ceux qui sont responsables de l'organisation du monde honnie, sont en difficulté sur deux points fondamentaux : les valeurs qu'ils défendent (le travail, l'obéissance ...) sont désormais rejetées, et la légitimité de leur pouvoir n'est plus acquise. La révolte peut ainsi s'établir sans violences ni frictions puisqu'elle est désirée par la majorité. Il en va différemment pour la sécession de *Themroc*, contre laquelle, au contraire, le pouvoir résiste. Cela prend la forme de l'usage de la violence

dans un premier temps, avec l'intervention de la police dans l'impasse. Cette tentative échoue : le film montre qu'ayant retrouvé une certaine dignité dans l'existence, l'ouvrier dispose d'une force physique supérieure à celle de ceux qui l'attaquent, et leurs armes se révèlent désormais inoffensives face à lui. Les policiers, autrefois matons, se transforment d'ailleurs en proies qui viennent nourrir de leur chair les habitants de l'impasse. En dernier recours, des maçons se substituent aux forces de l'ordre et viennent reboucher les murs des appartements. Mais là aussi l'antre de Themroc survit, l'ouvrier réussissant à séduire le maçon et à le faire rejoindre sa communauté. Un triste constat s'impose à la fin du film : seul l'antre de l'ouvrier a pu résister au système, et si elle persiste c'est sans aucune perspective d'agrandissement ni d'essaimage. Elle restera ainsi une singularité insuffisante pour renverser le système qui continue d'opprimer les individus, comme l'évoque le dernier plan du film⁷⁷. Une réaction du monde face à ses rebelles qui se retrouve dans *Fango*. L'ordre ancien prend la forme des deux jeunes blonds, et notamment de Bleed qui vient s'accaparer la terre au nom des préceptes de propriété et d'héritage familial qui ont cours dans son monde. Si l'attaque n'est pas physique, elle est de nature morale, car elle vient faire pression sur le psychisme de Mathilde pour la faire céder aux appels de la responsabilité maternelle qu'elle a, pourtant, rejetés vingt-cinq ans auparavant. La seule manière pour elle de maintenir le mode de vie de sa communauté est de tuer l'envahisseur et forcer à l'exil son fils biologique. La communauté doit donc subir les assauts du monde contre lequel elle s'est construite et s'en défendre, se condamnant à une vie recluse et étanche du reste de la planète.

La rupture avec le monde n'est ainsi pas chose aisée, et si le système n'est parfois plus assez fort pour se défendre, comme c'est le cas dans *l'An 01*, il peut aussi montrer du zèle à sauvegarder sa domination, comme nous le montre la répression que subissent les insurgés de l'impasse themrocienne et les pressions sur Mathilde. La question de l'espace est importante également, car toute sécession semble n'être possible qu'à travers sa reconfiguration : l'habitat dans *Themroc*, le lieu de vie dans *Bof* et *Fango*. Même *l'An 01* voit ses révoltés faire évoluer au fur et à mesure le décor urbain vers un autre plus champêtre. Aux côtés de cette reconfiguration spatiale, la révolte passe aussi par la réfutation de l'organisation sociale et du mode de vie au sein

77 Ce plan a été reproduit en page 50.

du monde combattu, et elle le fait essentiellement par le rire qui devient une arme particulièrement efficace contre les vicissitudes du système.

Il est en effet notable que soit présente dans chacun des films du corpus la volonté, au moins en partie, de faire rire le spectateur. La révolte n'est pas triste mais plutôt décalée, amusante, joyeuse. Les personnages rient de leurs oppresseurs et des règles absurdes auxquelles ils veulent cesser d'obéir. Cela est illustré dans *l'An 01* par plusieurs scènes illustrant le passage vers une nouvelle façon de vivre. Le rire rend possible un renversement complet des valeurs et motivations des individus. Une séquence montre les publicitaires qui tentent de trouver un moyen pour récupérer le nom « An 01 » et en faire un produit commercial pour dégoûter les gens. Le premier rire collectif résonne au moment où l'un d'eux propose, au contraire, une campagne qui le soutiendrait, sans aucune rémunération à la clé. Ce rire marque l'absurdité de la proposition, les personnages sous-entendant que, dans leur métier, on ne travaille avant tout que pour la paye. Mais il marque aussi le début d'une certaine approbation collective. L'une des femmes affirme ainsi qu'elle aurait plein d'idées pour une campagne pro-01, et que pour une fois elle n'en aurait pas honte. Nouveau rire collectif à cette idée de publicistes sans cas de conscience. En réalité, il permet de concrétiser l'absurde. Le métier de publicitaire est complètement dépouillé des attributs que les personnages lui accordaient alors, ceux d'une fonction aux intérêts purement commerciaux provoquant le dégoût et la honte. Il est désormais au service de la promotion d'un idéal, et c'est en riant de cette inversion de valeurs qu'elle est devenue possible. C'est également ce qu'il se passe avec le père du personnage joué par Coluche, montré à la toute fin du film. Ce dernier raconte que son patriarche était du genre à travailler toute la journée, sa famille ne le voyant que le soir à table où il était fatigué et sans enthousiasme. Un jour, il rentre complètement hilare : la vision d'un graffiti à son usine, « Ras le bol », lui a déclenché un fou rire persistant. Son fils explique que c'est le moment où il s'est rendu compte que quelque chose avait changé dans le monde. En effet, le fou rire du père est comme une prise de conscience : le « rigolo », comme il le nomme, celui qui a tagué le message, accompli en réalité bien plus, en insérant dans l'esprit du père la possibilité d'autre chose que sa vie actuelle. Le rire est alors une manière pour lui, comme pour les publicitaires, d'accepter cette possibilité et de l'intérioriser. Face à la difficulté de la tâche, c'est un rire incontrôlable, nerveux, qui affecte tout son corps et rend son repas difficile : il le bouleverse, littéralement, au creux

de ses entrailles. Il semble s'amuser en même temps de l'idée que l'on puisse désirer autre chose que le travail à l'usine. Mais peut-être aussi de lui-même, d'avoir accepté si longtemps sa condition quand il aurait fallu exprimer son mécontentement au lieu de le subir. Fort de cette nouvelle conscience, le père participe aux manifestations des révoltés, toujours au premier rang, et semble même avoir fait corps avec la révolte puisque le dernier plan le représente en tant que dessin sous les traits de l'insurgé typique, habillé d'un chapeau à hanse. L'homme le moins joyeux, le plus aliéné à son travail, est donc désormais l'un des plus enthousiastes de la révolte. Le rire apparaît ainsi comme un révélateur et un moyen pour les individus de considérer leur existence et leur activité différemment, d'activer le désir d'un autre monde.

Un révélateur certes, mais aussi une arme d'une grande puissance. Dans ce film, il est l'instrument qui annule l'autorité du pouvoir. C'est d'abord à travers l'impossibilité pour l'homme d'État, à court d'idées pour arrêter la révolte, de déclencher une mobilisation générale. Il ne le peut plus parce que les révoltés ont ridiculisé l'idée en collant des arrêts de « démobilisation générale » partout. En tournant en ridicule l'idée de mobilisation, la transformant en plaisanterie, ils en ont empêché l'utilisation en détruisant l'adhésion de la population à son égard. Ce sont même les symboles et hiérarchies militaires qui sont déçus. Ainsi, malgré l'ordre du haut gradé à son chauffeur de continuer après l'arrêt, le conducteur rit et sort de la voiture en indiquant à la foule que son passager était un général. Il n'est donc plus soumis à son autorité. Une scène montre d'ailleurs que les gens refusent désormais d'écouter le pouvoir. Il s'agit de celle montrant des gens attentifs au message radio du gouvernement qui enjoint les individus à ne pas cesser le travail en dénigrant l'*An 01* comme un « vertige ». Les hommes l'écoutant dans leur camion sont alors pris d'un rire narquois : les éléments de langage du pouvoir n'ont plus de prise sur eux. Qui plus est, l'annonce par les travailleurs de la radio qu'ils ne retransmettront plus les communications des « milieux provisoirement officiels » est accueillie avec soulagement, l'un des personnages affirmant qu'ils s'en passeront et que, de toute façon, ces gens étaient des « malfrats ». Le pouvoir n'a donc plus d'autre choix que d'abdiquer : plus personne ne l'écoute et il n'a plus les forces coercitives pour se maintenir par la force.

C'est une chose du même ordre qui arrive aux patrons. C'est le rire qui, le premier, répond aux propositions du lieutenant de se faire le porte-parole de ses soldats auprès des instances dirigeantes. Il se dresse comme une barrière face à ce système de

gouvernance qui, moqué, ne peut plus s'appliquer. L'ex-rédacteur en chef du journal subit une même réaction quand il veut faire valoir son expérience pour orienter la création du numéro. Ce rire, en plus d'annuler de fait sa légitimité à donner des ordres, vaut aussi comme remise en cause de son « expérience » qui ne sert plus à rien, car celle-ci semblait surtout permettre de vendre des journaux, chose devenue inutile. L'hilarité permet ainsi de marquer le passage à d'autres valeurs et d'autres modes de pensées en fustigeant les anciens : l'aspect commercial des activités, auparavant boussole essentielle de celles-ci, est ainsi devenu obsolète avec la disparition de l'argent. Les employés rient également de l'enthousiasme patronal envers le titre d'un des rédacteurs, « on va enfin pouvoir », car cet émerveillement apparaît encore une fois motivé par des raisons mercantiles. Là où les journalistes souhaitent créer un journal à leur image, qui raconte des choses qui ont du sens et leur sont chères, l'ex-rédacteur en chef pense maquette, sensationnalisme et attractivité du journal. On retrouve ici cette déconnexion entre les désirs des employés et ceux du patron. Le rire permet alors aux individus d'acter qu'ils ne devront plus se soumettre à des exigences allant à l'encontre de ce qu'ils désirent vraiment faire. C'est un même rire qui accompagne la proposition du patron d'usine de pâte de ne pas arrêter la production, de surproduire. Ce rire est précédé d'une blague, celle d'un employé : « tu vois, les pâtes ? On les met dans des paquets, puis on peut même mettre ton nom dessus ! ». L'hilarité est là encore porteuse d'une charge anti-patronale, preuve que pour les ouvriers le monde d'avant est désormais une plaisanterie, une absurdité à laquelle on ne peut plus donner du crédit. Mais c'est aussi sur leur mode de travail et sur l'organisation de la production que ce rire agit : pas dupes, les travailleurs voient le chemin que leur propose d'emprunter le patron et soulignent par cette plaisanterie leur refus de le réemprunter.

Le rire ne s'arrête pas qu'au pouvoir : il moque aussi le travail et ses codes, affirmant leur caractère ridicule et les scellant dans un passé révolu. Une scène du film montre ainsi un couple se réveiller au son du réveil à six heures. La femme dit alors à son mari de se dépêcher parce qu'il va être en retard au travail : les deux rient à gorge déployée de cette blague, cette peine étant désormais du passé. Vers la fin du film, une autre scène présente quatre personnages, trois hommes et une femme, affairés dans ce qui ressemble à un bureau, avec des étagères débordantes de dossiers. L'un est en costume : c'est le « chef de bureau ». Il distribue les postes : à l'un le téléphone, l'autre des dossiers, à la dactylographe de « dactyler ». Un cinquième personnage, une femme, entre alors en scène. Elle demande aux travailleurs s'ils ont regardé « la télé » le soir d'avant, l'avis

d'un des hommes sur le feuilleton, à la secrétaire si elle est allée au théâtre, au chef s'il a vu le débat sur les « petites et moyennes entreprises ». À chacune de ses questions, pas de réponse si ce n'est de petits rires étouffés. Le chef répond d'un air sérieux qu'il n'a pas la télé et qu'il amène du travail à faire chez lui. Puis, un fondu nous amène au moment où l'un des hommes jette un dossier en l'air, ce qui entraîne l'hilarité générale. La dactylographe exprime alors sa gratitude envers celui qui a inventé le fait de « jouer à travailler ». Voilà ce qu'il se passait depuis le début : les personnages incarnaient l'archétype du labeur d'employé de bureau. Ils revivaient, pour rire, leur ancienne vie, comme une manière de l'exorciser. S'ils peuvent le faire, c'est que cette vie était caricaturale. Quand le « chef » autoproclamé rabroue sa secrétaire, celle-ci lui répond « t'es vache », ce à quoi l'intéressé rétorque « évidemment ». Les deux personnages en fond de cadre se battent pour avoir le téléphone, celui-ci représentant l'élément central de leur vie d'avant. Le code vestimentaire est si codifié et rigide qu'on peut le caricaturer sans problème. Dans cette scène, le rire condamne le travail en montrant sa superficialité, sa concordance avec des codes et des comportements désormais rejetés. Ce qui est notable, c'est qu'à l'inverse personne ne joue à l'ouvrier, marque du parti pris implicite des films en leur faveur. D'ailleurs, ceux du haut de la hiérarchie sont souvent représentés de manière caricaturale, que ce soit dans leur apparence ou leur attitude. Le spectateur peut ainsi rire de ces archétypes. Dans *Bof* et *Themroc*, le patron est ainsi toujours représenté de manière similaire : costume sombre, cheveux très courts, port altier et manière distinguée de s'exprimer. La représentation du chef est ici très clichée : attributs de la haute bourgeoisie, séducteurs envers leurs secrétaires, attitude désagréable envers les employés et propension à crier. C'est une représentation qui prête à rire.

Dans *Fango*, la tirade de Bleed quant au statut d'animaux des habitants du pays arrache également un rire à Nathaniel et Robert. Rappelons que Bleed défend l'idée que vivre signifie se battre, réagir. Le fait que, pour lui, ce soit la condition pour l'émergence de génies, de savants et d'artistes fait glousser Nathaniel, mais son hilarité véritable éclate quand le jeune blond décrit ce qui, à ses yeux, fait que les habitants du pays ne « vivent » pas : construire un barrage à chaque fois que l'on veut teindre sa chemise, attendre que la ponte des poules pour manger un œuf, devoir attendre que poussent les légumes, n'avoir qu'une chemise ou encore patienter pour profiter d'une œuvre littéraire. Cette hilarité résulte du fait que cette énumération, négative pour Bleed, est précisément ce qui fait la beauté de la vie en *Fango* pour l'écrivain. Si ce dernier rit,

c'est de la vision de l'existence que lui propose Bleed, ou plutôt de l'impossibilité pour ce dernier de comprendre qu'il y a là une façon de vivre qui permet d'être heureux et qui convient à ceux qui l'acceptent. Le retour à l'agriculture, au temps long, la place de l'attente et de l'ennui, le travail manuel, toutes ces choses sont effectivement l'exact inverse des attentes du jeune homme, qui les attribue aux animaux et non aux hommes. Mais pour Nathaniel c'est, au contraire, ce qui fait la beauté de la vie humaine. Son rire a donc deux fonctions : il moque les valeurs quittées qu'il retrouve chez Bleed tout en réaffirmant la supériorité de sa vie actuelle. C'est aussi une manière de souligner la méconnaissance du jeune homme : Robert fait remarquer qu'il y a toujours des carottes, chose que ne peut savoir un citadin comme Bleed, et elle semble trouver amusantes les difficultés des poules à pondre quand cela accable le jeune blond. Ce rire qui condamne les valeurs du garçon jugées inadéquates, on le retrouve dans *Bof* avec le personnage de Germaine. Celle-ci s'amuse en effet à plusieurs reprises des atermoiements moraux du livreur et de son père. Son premier rire capté par la caméra est celui qui la secoue quand elle prend en flagrant délit le livreur en train d'essayer de regarder sous sa jupe à travers la vitrine de son magasin. Elle s'amuse déjà de la gêne morale de ce dernier. La deuxième fois, c'est pendant la demande de Paulo. C'est un ricanement plus discret, un sourire en coin, mais qui est relié à cet éclat de rire inaugural : la gêne autour de la sexualité et de la difficile expression du désir l'amuse, et cette réaction amène à reconsidérer l'expression de son désir comme une chose à ne pas couvrir de honte, mais, au contraire, à accepter et à embrasser pleinement. Après ce rire, elle dit à Paulo « bien sûr que j'accepte » comme si c'était tout à fait normal. L'hilarité permet ainsi de faire changer les mentalités vis-à-vis de l'intime, du désir et de la sexualité au sein de la petite communauté.

Ce rire offensif et libertaire, il est la marque de fabrique d'une troupe d'acteurs, ceux du Café de la Gare, qui se partagent l'affiche de *Themroc* et *Fango* tout en faisant des apparitions remarquées dans *l'An 01*. Romain Bouteille, co-fondateur de la troupe, décrivait leur humour comme « contestataire, violent et drôle »⁷⁸. Leur pratique du théâtre était en effet inhabituelle. Leurs pièces, au départ collection de sketches avant de devenir plus écrites, laissent une grande place à l'improvisation des acteurs et à

78 Duret-Pujol Marie, « *Contestataire, violent et drôle* » ? *Le Café de la Gare à la recherche d'un humour de résistance* [En ligne], Colloque *Humour et Pouvoir. Dominations et résistances*, EHESS, 12 et 13 novembre 2015, Disponible sur : https://www.academia.edu/19580666/_Contestataire_violent_et_dr%C3%B4le_Le_Caf%C3%A9_de_la_Gare_%C3%A0_la_recherche_dun_humour_de_r%C3%A9sistance

l'interaction avec le public, là où le théâtre de l'époque reposait plus sur les écrits d'auteurs reconnus ou la représentation de comédies et de drames⁷⁹. Quant au contenu de ces pièces, il est incontestablement corrosif. Sont ainsi remises en cause et critiquées : « [...] la bourgeoisie [...] les valeurs bourgeoises, les moyens de produire et de répartir les richesses, les valeurs sociales et morales [...] les institutions, les instances de pouvoir et d'autorité, comme l'armée, les administrations, la religion [...] »⁸⁰. Des spectacles marqués à gauche, donc, et en phase avec les revendications qui ont pu s'exprimer en 1968 et dans les années qui suivirent⁸¹. Une orientation qui se retrouve dans la gestion en elle-même du théâtre puisque ses fondateurs ont construit de leurs propres mains leur lieu de représentation durant l'année 1969 et qu'ils refusent toute subvention d'État ainsi que l'idée d'un patron unique⁸². Les conditions d'accès au théâtre sont aussi différentes pour les spectateurs. Ils actionnent une roue à l'entrée qui leur donne le prix à payer pour assister au spectacle, de la gratuité à vingt francs la place, pour les moins chanceux. Les acteurs, qui tiennent la billetterie avant la représentation, s'adressent à la foule durant ce temps, en les invitant à ne pas respecter les règles en trichant ou en échangeant leurs places⁸³. À l'inverse des théâtres plus traditionnels où les places étaient souvent numérotées, ce sont ici aussi les comédiens qui installent les spectateurs en encourageant l'interaction entre eux, les faisant s'asseoir proche l'un de l'autre et mélangeant hommes et femmes. L'espace n'est d'ailleurs pas très confortable, ce qui est assumé, et il n'y a pas de surélévation importante de la scène par rapport aux spectateurs, afin de renforcer la connivence des spectateurs avec les acteurs⁸⁴. Tout cela s'inscrit dans une volonté de contestation du système, autant théâtrale que politique, faisant de l'humour de la troupe une pratique très politique. La roue de l'entrée, par exemple, est amusante, mais il s'agit aussi d'un stratagème que Coluche invente pour permettre aux plus pauvres d'assister aux spectacles « à l'œil »⁸⁵. Ce rire est celui que l'on retrouve dans les trois films où la troupe apparaît. Usant de dérision⁸⁶ envers le système, il est une arme qui le déconstruit et permet de penser

79 *Ibid*, p. 3

80 *Ibid*, p. 3-4

81 *Ibid*, p. 5

82 *Ibid*, p. 6

83 *Ibid*, p. 8

84 *Ibid*, p. 9

85 *Ibid*, p. 8

86 Entendu ici comme définit par Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, : « La dérision caractérise un refus de soumission qui s'exprime de manière politiquement correcte. Participant d'une dynamique socio émotionnelle de violence qui exerce des effets variables sur les échanges, la dérision porte une dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi, ou avec les normes sociales largement acceptées dans une société, notamment les rapports de pouvoir. ».

d'autres manières de vivre et de remettre le pouvoir en question. Il rend possible ce qui est présenté comme inenvisageable par les tenants du monde d'avant, à l'image du paysan aigri de *L'An 01*. L'association systématique de cette pratique humoristique aux années 68 lors des commémorations régulières est une preuve de la marque durable qu'elle a apposée sur son époque et de l'impact de sa pratique au-delà de la sphère cinématographique, incarnant désormais pour beaucoup l'esprit même de la révolte⁸⁷.

S'extraire du monde honni passe ainsi d'abord par l'éloignement concret en choisissant si son changement est possible (*L'An 01*), si on peut aménager un espace alternatif en son sein (*Themroc* et *Bof*) ou s'il faut s'en couper radicalement (*Fango*). Dans tous les cas, les révoltés utilisent le rire comme arme de choix. Il est d'abord l'outil qui rend possible le changement en transformant l'absurde en plausible, modifiant la boussole morale du publicitaire en substituant à l'argent la volonté commune de réformer la société. Puis il est une arme qui annihile l'autorité du pouvoir et enlève aux patrons leur légitimité. Transformant l'ordre ancien en plaisanterie, il scelle son existence dans le passé et ouvre ainsi la porte aux possibles, fustigeant la morale pudibonde et l'impossible compréhension envers les apôtres blonds du monde d'avant. Tout reste néanmoins à faire pour ces individus qui, ayant laissé derrière eux le funeste ordre, doivent désormais créer le nouveau. Cela passe alors, en premier lieu, par le besoin de se ressouder entre êtres humains en refaisant collectif.

6.2 Refaire collectif

Le visionnage des incipit du corpus donne lieu à un constat : le monde d'avant empêche l'individualité. Dans *L'An 01*, malgré le fait que le « p'tit chef » voit tous les jours ses ouvriers, il n'a jamais remarqué qu'au poste de soudeur se succédait chaque jour de la semaine un homme différent. Le travailleur est dans le même cas de figure puisqu'il se rend compte que le chef était également remplacé hebdomadairement à son

Bouquet Brigitte, et Jacques Riffault. *L'humour dans les diverses formes du rire*, Vie sociale, vol. 2, no. 2, 2010, pp. 13-22.

87 Un exemple parmi tant d'autres : cet article de France Inter sorti en mars 68 pour commémorer les cinquante ans de l'évènement : Capron Stéphane, *Mai-68 : Romain Bouteille et le Café de la Gare, prolongement de la contestation*, Franceinter.fr, 24/03/2018, [consulté le 02/04/2020]. Disponible sur : <https://www.franceinter.fr/culture/mai-68-romain-bouteille-et-le-cafe-de-la-gare-prolongement-de->

insu. Dans *Themroc*, la marche vers le travail, la tenue standardisée des peintres, l'activité technique et répétitive couplée à l'absence de dialogue, tout cela participe à la négation de l'individualité. Faraldo accentue cette idée en faisant jouer différents rôles aux mêmes acteurs : Romain Bouteille, qui joue le patron de la prison, incarne également un habitant de l'impasse, un contrôleur du métro et un policier. Dans *Bof*, le grand patron ne prête pas attention à la personne qu'il a en face de lui, la voyant uniquement comme un outil pour casser la grève. Dans *Fango*, Bleed ne considère l'individu qu'à l'orée de ce qu'il accomplit. Un même constat traverse ces œuvres : le système nie l'individu en le réduisant à l'état de pion au service, soit de ceux qui ont le pouvoir tel le patron, soit de l'ordre social en participant à sa reproduction, par exemple via la consommation. L'individualité, et tout ce qu'elle entraîne de désirs différents, est combattue hardiment. C'est ce qu'illustrent les ouvriers de *l'An 01* quand ils mettent en scène la répression de leurs envies à l'usine : on leur intime l'ordre de faire l'amour après le programme télévisé du soir, « comme tout le monde ». La première étape de la révolte consiste donc à briser cette solitude du travailleur.

On remarque d'abord que, dans *l'An 01*, c'est le nombre qui enclenche la révolte. Cela est visible à travers les discussions entre inconnus qui prennent place à n'importe quel moment de la journée. Celles-ci sont illustrées dans la scène des « Arrêts de démobilitation générale ». Cette séquence est l'occasion d'un enchaînement de gros plans sur les visages des participants, tous différents, et à leurs apports à la discussion. Ces gros plans renforcent leur individualité en insistant sur le caractère personnel et individuel de leurs remarques et pensées, tout en les inscrivant dans un mouvement de réflexion collectif qui permet de se rendre compte que ces aspirations au changement sont largement partagées. Parler avec les autres, c'est renforcer son individualité : les personnages deviennent eux-mêmes en se confrontant à l'altérité. C'est d'ailleurs dans ces moments que se décide l'arrêt total, par la joie et l'envie d'être ensemble qui se fait jour et l'envie de continuer dans cette voie que cela entraîne. Ce fait est globalement partagé à travers le corpus : en renouant des relations avec d'autres personnes, les individus se découvrent un même désir de changement qui, par la force du nombre, se transforme en mouvement transformateur de leur société.

Dans *Bof*, c'est l'arrivée du père dans l'appartement de son fils qui en est l'élément déclencheur, celui-ci pavant la voie d'un désengagement possible et désirable du train-train quotidien. C'est en effet par sa demande à Germaine, puis ses balades rendues

possibles par son nouveau temps libre, que le père rencontre sa jeune amante, celle qui introduit le vol dans l'appartement et libère ainsi le livreur de sa peine. Dans *Themroc* et *Fango*, la collectivité joue également un rôle crucial dans la soutenabilité du nouveau mode de vie. Themroc est le seul, au départ, à casser son mur, jeter ses meubles et adopter la vie de bête. Mais son exemple est bientôt suivi par Rothem, une femme de l'impasse, et l'assaut des policiers s'arrête grâce à la mobilisation d'autres habitants qui commencent également à détruire leur mur. C'est un désir individuel qui entraîne la création du pays de *Fango* : celui de Mathilde qui, grâce à son argent, a pu acheter une terre. Mais elle est partie en exil en invitant tous ceux qui souhaitaient vivre différemment à la suivre, et on voit bien durant tout le film que la vie sur cette terre est douce grâce à la collectivité dans laquelle chaque individu trouve sa place. Cela se traduit d'ailleurs dans la mise en scène du film. Quand les deux blonds rencontrent pour la première fois Mathilde, la séquence débute par un gros plan sur son visage. Mais quand Jérémie demande si c'est elle qui a planté les légumes, un plan d'ensemble illustre sa réponse. Elle rétorque que ce n'est pas elle, mais tout le monde. Auparavant, lors de leur rencontre avec les deux filles, Bleed et Jérémie se présentent chacun individuellement tandis que Maurine présente Lucille et inversement. Cela appuie sur le fait qu'en *Fango* on pense avant tout collectif, et si l'individualité est importante elle ne passe jamais devant le groupe. D'ailleurs, un des enjeux de la séduction de Maurine pour Jérémie est de réussir à s'isoler avec elle dans les plans, la jeune fille apparaissant souvent aux côtés de Lucille ou d'autres habitants du pays. La collectivité est ainsi une composante essentielle des révoltes mises en scène.

La première décision concrète qui l'instaure est la fin de la propriété privée. Ce concept, venant du droit, désigne le « droit légal qu'a une personne à disposer d'un bien qui lui revient en propre »⁸⁸. S'y ajoute une dimension d'interdit : la possession d'un bien entraîne la restriction ou l'interdiction de sa jouissance par les autres. Dans *l'An 01*, l'abolition de la propriété privée est décrétée en étant désignée comme telle. Elle prend place en deux temps : d'abord le « jour des clefs », une grande chorale traversant les rues en chantant aux habitants de jeter leurs clefs par terre ; puis, le comptage de ces clefs qui, par leur nombre, amènent les habitants de la ville à décréter la fin de la propriété privée. La méthode pour instaurer cette règle, la fondre dans la loi, est très

88 CNRTL, *Propriété* [en ligne], cnrtl.fr, consulté le 03/04/2020, disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/propri%C3%A9t%C3%A9>

importante car elle illustre la nouvelle manière de fonctionner collectivement de la société. C'est en effet non pas la loi qui vient prescrire un comportement public, mais au contraire les actions et le partage d'une idée par l'écrasante majorité des individus qui se traduit par une loi : ici, 98 % des habitants de la ville ont jeté leurs clefs, formant la preuve de leur refus de la propriété privée. La gestion collective des lois, non contraignantes⁸⁹, est une marque de fabrique du film. La discussion est de mise à chaque instant : les personnages échangent ainsi dans un ancien cinéma sur les choses à conserver ou non, réfléchissent ensemble à la création de nouveaux objets pour remplacer les anciens (c'est le cas de la discussion autour de l'automobile). Ces discussions collectives émergent directement de l'arrêt. Les décisions, transmises par la radio, instaurent les premiers mots d'ordre fondamentaux du nouveau monde : « 1 : on arrête tout. 2 : après un temps d'arrêt total, ne seront réanimés avec réticence que les services et les productions dont le manque se révélera intolérable : l'eau pour boire, l'électricité pour lire le soir, la TSF pour dire : ce n'est pas la fin du monde, c'est l'An 01 ! ». Elles sont d'ailleurs retranscrites par la suite dans des lieux populaires, les P.M.U, dans ce qu'on peut imaginer être une volonté de s'adresser à tout le monde, d'être là où les gens sont. L'instauration de la propriété collective a d'ailleurs des conséquences directes sur la vie des individus. D'une part, les patrons ne peuvent plus imposer leurs volontés puisqu'ils ne sont plus propriétaires de l'usine : le directeur du journal doit ainsi avoir l'accord des autres journalistes pour publier ce qu'il veut, et le patron de l'usine de pâte doit convaincre les ouvriers de surproduire. Les deux échouent d'ailleurs, preuve de leur destitution. D'autre part, la liberté de circulation est totale puisque plus aucune porte n'est fermée et que chacun peut entrer comme bon lui semble chez les autres. On le voit lors de deux scènes, l'une où un père et son fils explorent de nuit les appartements pour admirer les bijoux des habitants, l'autre quand un personnage fait le tour des appartements pour récupérer d'anciens billets. Une autre conséquence est la libération de tous les prisonniers par l'ouverture des prisons. Devant l'incrédulité des détenus, le policier répond : « il s'agit de ce qu'il n'y a plus de propriété donc y'a plus de voleurs ». En effet, couplé à la fin de l'utilisation de l'argent, il n'y a plus aucune raison de voler des objets de valeur puisqu'ils en sont dépourvus. La fin de la propriété privée abolit ainsi également le vol, la prison et les obstacles entre l'intérieur et l'extérieur. La suppression de cette frontière se traduit aussi dans l'abstrait : les idées

89 Cela nous est montré, pendant la séquence du « jour des clefs », par des personnages qui refusent de jeter leurs clefs en les cachant.

sont désormais partagées sans aucune restriction. Une scène est dédiée à l'illustration de ce fait, celle de l'invention du « chapeau à hanse », accessoire iconique des insurgés de l'*An 01*. Un homme, assis dans la rue, troue son chapeau. Il dessine ensuite directement sur le sol la méthode lui ayant permis de le faire. Une autre scène montre un homme marchant dans la rue. Ayant une idée d'histoire, il s'empresse d'en partager le point de départ sur le mur derrière lui. Puis il part. Quelqu'un d'autre arrive alors, lit le message sur le mur, et de lui-même pense l'histoire en modifiant à sa convenance un de ses éléments. Le mode de vie collectif qui prend place est donc une circulation des biens et des idées sans aucun obstacle, avec toujours l'envie de ses membres de divulguer leurs pensées afin de ne rien garder pour soi. Dans *Fango*, la propriété privée est également absente. Comme le répond Maurine aux deux blonds qui lui demandent où elles habitent, « on dort là où on tombe de sommeil ». La notion de jouissance exclusive d'un bien ou d'un être y est totalement étrangère aux habitants et habitantes : Mathilde dit par exemple de Robert que « fille de tout le monde, elle est restée la femme de tout le monde » : élevée par les habitants du pays, elle n'est ni la fille ni la femme de quelqu'un en particulier. Le mode de vie de *Fango* est communautaire mais sans contraintes : au début du film, Mathilde est ainsi montrée faisant la lessive de tout le monde, mais demandant de l'aide pour étendre le linge. Plus tard, ce sont Lucille et Maurine qui s'en chargent. Un autre exemple est la nourriture : Sébastien tue un lièvre et propose de le partager avec les filles, Lucille se portant volontaire pour le cuire. Mathilde accepte de cuisiner pour les deux blonds s'ils lui trouvent du poisson. La vie quotidienne y est ainsi basée sur des échanges entre les personnes et sur les services réciproques qu'elles se rendent. Dans *Bof*, l'appartement devient le théâtre d'une vie organisée collectivement. Au départ, c'est Germaine qui s'occupe de faire la cuisine, de nettoyer les casseroles et globalement de tout l'univers domestique. Puis quand Paulo arrive, ce dernier prend en charge la vaisselle, mais aussi le petit déjeuner de son fils. Enfin, l'arrivée de la jeune femme permet à Germaine de partager la tâche des courses. Chacun fait donc sa part dans la vie de la communauté, et tout y est mis en commun : le salaire du livreur, la nourriture achetée et volée, les partenaires sexuels.

Dans l'*An 01*, cette nouvelle vie communautaire est accueillie à bras ouverts. Ainsi, la propriété privée foncière est assimilée à un emprisonnement par les chanteurs du « jour des clefs ». Il s'agit donc d'une libération, à leurs yeux, que de supprimer la propriété. Son symbole, qui tombe par centaines dans les rues, est d'ailleurs très

concrètement nocif puisqu'il faut s'en protéger à l'aide de casques. Le plus grand changement qu'apporte cette nouvelle manière de vivre est dans le fait qu'elle invite désormais à faire des choses ensemble, collectivement. Dans ce même film, c'est par exemple l'agriculture qui en bénéficie. Le caractère collectif de l'activité était déjà apparu ironiquement par le biais du vieil agriculteur qui oblige, sous la menace d'une arme, un jeune à continuer le travail en conduisant son tracteur, preuve de l'impossibilité pour le paysan de l'effectuer seul. Ici, c'est dans la reconfiguration de l'espace urbain que cela se passe, à travers un groupe qui discute de quels légumes faire pousser sur les trottoirs. Les plantes sont pensées pour que chacun puisse les entretenir avec un minimum d'efforts : ainsi les habitants peuvent les arroser depuis leur balcon. L'agriculture entre donc comme quelque chose de quotidien dans la vie des habitants de la ville et elle devient l'affaire de tous. Mais la plus grande effervescence intellectuelle collective vient sans doute du service des « aspirations ». Partout, les cabines téléphoniques réservées à la police sont reconditionnées en terminaux d'écoutes dans lesquelles ils peuvent enregistrer toutes les idées et pensées qui passent par leur tête. Cela peut également se faire par le biais de cassettes audio. Puis, cet enchevêtrement de mots est analysé par les ordinateurs qui renvoient le « profil de la pensée collective », pour ensuite le diffuser à la radio. Les gens écoutent ainsi cette pensée et cela leur permet d'en avoir d'autres, d'avancer dans leurs raisonnements, de les enregistrer et de les envoyer à nouveau, ce qui fait « monter d'un cran » la réflexion à chaque fois. Ce système nous montre une véritable ambition de faire évoluer la pensée commune en l'empêchant de tourner en rond par, justement, sa mise à l'épreuve de l'altérité, du collectif. On ne fait ainsi pas que vivre ensemble : on réfléchit aussi. Les corps et les pensées se côtoient sans cesse, échangent, ce qui modifie fondamentalement la façon qu'ont les personnages de se considérer : désormais, chaque pensée compte comme carburant du collectif. Ce faisant, c'est aussi la réflexion de chacun qui évolue par l'émulation globale qu'entraîne ce système. Le collectif libère ainsi l'être de sa solitude physique et mentale.

La pratique de la musique, notamment la chanson, devient un autre symbole de ce mode de vie collectif. Celle-ci est en effet, à travers chacun des films, toujours assignée aux révoltés et forme la bande-son de ce retour à une forme de vie collective. Elle est d'abord présente dans *Fango*. Maurine aimant chanter et trouver de nouveaux airs en travaillant. Quelques musiques extradiégétiques existent : des chansons

françaises interprétées par les acteurs du film, des versions instrumentales de celles-ci aussi, qui traduisent les états d'âme des personnages. « *Aspapure, ma belle* », souligne ainsi la recherche d'amour de Jérémy ; une autre illustre le rejet de Robert par Sébastien, œuvre dont les paroles narrent la force teintée de solitude du personnage. Globalement, il s'agit de musiques d'illustration servant à renforcer la portée de certaines scènes, avec par exemple un morceau grandiloquent quand les personnages installent le métier à tisser de Maurine au milieu de la rivière, ou encore Bleed jouant de sa guitare pour illustrer des scènes de sexe (la première étant celle de Jérémy et Robert, la deuxième mettant en scène Robert et Nathaniel). Dans *Bof*, une bande-son extradiégétique est également présente. Celle-ci prend deux formes : d'abord une musique à l'instrumentation assez stressante, composée avec des bruits de gouttes d'eau et une trompette désaccordée et fortement réverbérée, qui renforcent la dimension pénible et non naturelle du travail du livreur. Plus le film avance et plus la musique devient au contraire joyeuse, champêtre, illustrant la reconnexion à la nature de Paulo et sa joie de vivre en communauté.

Une autre forme musicale est très présente dans la diégèse du film, la pratique du chant. Germaine est dès le départ la représentante de valeurs différentes. Rappelons que c'est en effet elle qui, par son accord, entraîne l'instauration de la liberté sexuelle dans l'appartement, et c'est aussi de sa bouche que sort la première invitation à l'arrêt du travail pour le livreur. Or, elle chante tout le temps, à tel point que cela devient même une de ses caractéristiques principales. Elle fredonne ainsi quand elle fait la cuisine à l'appartement, qu'elle s'y ennuie, qu'elle y joue aux cartes. C'est en chantonant qu'elle accepte la demande de Paulo également. Les autres personnages s'y mettent peu à peu, et à travers son exemple c'est toute la communauté qui donne de la voix au fur et à mesure de sa scission d'avec la société. La pratique du chant devient ainsi un liant pour le groupe. L'aspect collectif de la musique est un élément central de *l'An 01* également. Elle est d'abord uniquement évoquée : on apprend ainsi au début du film que des ouvriers d'une raffinerie ont réduit leur travail pour apprendre la musique en prévision de l'arrêt. Puis, les groupes se réunissant pour chanter deviennent le lieu de l'expression des craintes et attentes des individus envers cette révolte. La première chanson entendue résume ainsi :

« Il y a des machines partout, à ne pas trop toucher,

C'est qu'on n'est pas vraiment chez nous, faudrait rien casser,
Et puis on a à réfléchir, on est v'nus pour ça,
Première chose à tirer au clair, qu'est-ce qu'on foutait sur terre ? ».

Puis, la deuxième musique est introduite comme un memento, celui du « jour des clefs » qui est effectivement rythmée par une chanson invitant tout le monde à jeter par terre le symbole de sa propriété, et ainsi cesser de s'enfermer. Puis, une autre se crée après une discussion entre deux hommes où l'un avoue avoir étranglé sa femme. Son partenaire propose alors d'en parler, mais les deux finissent par se mettre d'accord que ça n'a pas d'intérêt parce que les probabilités que cela arrive de nouveau sont très minces et que les faits remontent à longtemps. Pourtant, la musique qu'ils créent en improvisation juste après prend les apparences d'une morale à cette histoire :

*« T'étais marié avec ta femme, le mariage, c'est pas bon,
Il a étranglé une femme, étrangler, c'est pas bon,
Et il possédait une femme, la possession, c'est pas bon ».*

La musique est ainsi une pratique éminemment collective au sein du film, elle permet de comprendre et d'incarner l'évènement et les attentes qu'il engendre, de défendre une idée pour la répandre et de tirer des leçons de faits passés. Mais c'est surtout un moyen de faire collectif, de pratiquer ensemble la réflexion et la discussion qui sont les deux aspects fondamentaux de la révolte ici mise en scène.

Refaire collectif est ainsi un objectif clef motivant la scission avec le système en place. Cela passe d'abord par le constat que celui-ci niait l'individu et l'enfermait dans la solitude en y étant complètement indifférent. Le collectif devient alors un moteur de la révolte puisqu'il l'enclenche, comme c'est le cas dans *l'An 01* ou le goût de l'altérité motive tout à chacun à changer d'existence, ou encore *Bof* dans lequel le nombre d'habitants de l'appartement est directement relié à la rupture avec la société. Puis, le mode de vie collectif s'impose et change concrètement la façon d'expérimenter le monde ; les personnages de *l'An 01* renoncent à la propriété privée, comme ceux de *Fango* l'ont fait auparavant, et aspirent ainsi au partage global du territoire, mais aussi des idées à travers la mise en commun des pensées pour faire avancer la collectivité. Un mode de vie, partagé par toutes les communautés de notre corpus, fondé sur l'entraide et

la mise en commun des ressources. Cela se traduit par des pratiques précises ; la mise en place du service des « aspirations » dans l'*An 01* pour récolter, synthétiser et redistribuer la pensée collective ; la pratique de la musique qui permet de lier la communauté et de s'exprimer. Une dernière raison pousse tous ces personnages à s'extraire de l'ordre ancien : l'absurde de son fonctionnement.

6.3 Rompre avec l'absurdité du monde

Alors qu'elle est en train de traire une vache, une femme de l'*An 01* explique :

« Avant, je tapais huit heures par jour dans un bureau, j'existais pas. J'allais, je venais, je courais, j'pensais à rien. Si, j'pensais à un vernis à ongle, au courrier d'épargne, un film à voir, un mec à marier... à rien, quoi. »

Nous avons auparavant observé que le système proposait des objectifs de vie nocifs à ses habitants. Ici, la femme appuie sur l'absence de sens qui découlerait de l'existence dans ce monde. Les raisons sont multiples : un rythme effréné (« j'allais, je venais, je courais »), l'absence de temps pour penser, absorbé dans des considérations consuméristes (« un vernis à ongles »), et la poursuite de buts qui lui apparaissent superficiels (« un mec à marier », « un film à voir »). L'idée qui émerge du discours de cette femme est que le monde fonctionnerait de manière absurde, c'est-à-dire contraire à la raison. Rien ne serait réellement logique et important dans la vie qui y est menée. Dans le film sus-cité, un exemple est le fonctionnement du travail, qui, pour obtenir des objets de consommation censés apporter le confort et augmenter le temps libre⁹⁰, oblige les individus au labeur pénible toute la journée. Dans *Bof*, c'est l'obtention du camion, et donc l'évolution de la carrière professionnelle, qui fonctionne d'une manière absurde. Elle se fait en effet sans avoir démontré les aptitudes pourtant présentées comme fondamentales par le patron : l'ancienneté et la confiance des chefs. On n'y évolue ainsi pas par mérite ou par démonstration de ses qualités, mais de manière arbitraire, selon le bon vouloir aléatoire du patron. C'est aussi la manière dont Paulo présente les raisons de son refus de pointer à l'usine. Il explique en effet s'être dit que la retraite était dans

90 Par exemple, un aspirateur pour gagner du temps dans le ménage, une voiture pour gagner du temps de transport, etc.

dix ans, et qu'il valait mieux arrêter tout de suite de travailler. L'absurdité est ici dans la motivation du travailleur, qui est de ne plus devoir se rendre à l'usine. Il travaille ainsi littéralement dans l'attente d'arrêter de le faire. Il présente d'ailleurs cette décision comme le fruit d'une réflexion rationnelle, et personne dans la maisonnée n'y trouve à redire. Dans *Themroc*, quelques séquences l'illustrent également : celle qui montre son sous-chef, par exemple, passer ses journées à casser des mines de crayons puis à les retailler, une tâche particulièrement absurde puisqu'elle ne débouche sur rien d'autre que son éternel recommencement. Dans *Fango*, elle apparaît dans la discussion de Bleed avec Lucille, cette dernière pointant l'inutilité d'avoir de l'argent pour se payer des objets si on les fabrique de ses propres mains. Cela contre tout l'argumentaire du jeune blond quant à l'importance du travail pour récupérer de l'argent, puisque le travail sert ici à obtenir directement les biens et non à pouvoir les acheter.

Une fois identifiée, cette absurdité du monde est un problème dont les personnages se saisissent et à laquelle ils tentent de remédier dans leurs nouvelles sociétés. Dans l'usine de pâtes de *l'An 01*, les ouvriers prennent instantanément la décision de ne produire que ce qu'il faut pour se nourrir durant deux mois. Ils s'opposent alors à toute logique de surproduction et d'accumulation. Ils sont en cela rationnels : ils ne produisent que ce dont ils ont besoin, avec une petite marge (ici, deux mois) pour être prévoyant. C'est une forme de logique qui gouverne également leurs discussions à propos des sentiments et des transports. C'est en effet par une réflexion très pragmatique que l'homme évacue la question du sentimentalisme pour poser les choses de manière très concrète : pour parler, il faut avant tout regarder autour de soi pour le faire, la même règle s'appliquant pour l'amour. Inutile d'aller à l'autre bout du monde, de mobiliser des moyens très importants pour des choses simples. L'ambition des révolutionnaires de « vivre moins con » apparaît ainsi prendre la forme de la rationalité, et la réforme du monde prendre le chemin de la logique.

Cette appréhension logique se fraye un chemin jusque dans l'espace domestique et intime des personnages. Quand Mathilde demande à Bleed ce qui l'a poussé à venir la voir, celui-ci s'étonne et lui demande si elle, de son côté, n'a jamais eu envie de le faire. Celle-ci rétorque alors : « s'il fallait que j'aie envie de revoir tous les enfants de deux ans que j'ai entrevus... ». Étonné, Bleed répond « Comment, je suis ton fils ! », elle continue avec un « et alors ? ». Face au jeune homme qui invoque les liens filiaux et surtout l'amour inné d'une mère pour son fils, Mathilde répond avec une certaine

froideur. Elle n'accorde pas d'importance à leur lien biologique. Cela se confirme plus tard, quand, en réponse à Bleed qui lui demande si elle n'a jamais eu envie de l'aimer, elle répond :

« Mon bon monsieur, quand un jeune homme de votre âge, demande à une dame du mien : « tu n'as jamais eu envie de m'aimer ? », tu sais ce qu'elle lui répond : « Mais jeune homme, je pourrais être votre mère ! » et ça lui paraît une bonne raison pour ne pas l'aimer, alors moi... On n'a pas, à priori, envie d'aimer les gens qu'on ne connaît pas. ».

Au sein du pays, ce raisonnement apparaît rationnel : Mathilde considère ne pas connaître son bébé puisque celui-ci n'avait développé encore ni parole ni personnalité. Elle ne pouvait donc, à ses yeux, pas l'aimer. Cette logique est une arme contre les vicissitudes d'un système qui va justement se servir de ce lien, qu'il glorifie, pour qu'un de ses ressortissants, Bleed, jouisse des terres de Fango. Elle n'est pas pour autant la preuve d'une absence de sentiment chez Mathilde. Au contraire, c'est parce qu'elle ne hiérarchise pas son amour qu'elle ne fait pas de préférence. Comme elle lui dit par la suite :

« Il ne s'agit pas non plus de te repousser systématiquement sous prétexte que t'es mon fils. [...] Tu es Bleed, je suis Mathilde. Y'a pas de raisons valables que tu me sois antipathique. [...] j'pourrais t'aimer si tu m'énerves pas. Mais au départ, tu n'as pas plus de chances que Jérémy, par exemple. ».

Cette logique imparable permet aussi de mettre en place un autre principe dans le pays : la réduction maximale des intermédiaires entre un désir et sa satisfaction. C'est ce que racontent Maurine et Lucille quand elles disent qu'on dort où on a sommeil : le désir de repos doit pouvoir être assouvi le plus rapidement et simplement possible. C'est pareil pour l'amour : pas de mariage ni de contrainte en Fango, tout le monde couche avec tout le monde sans institution pour l'encadrer. Cette limitation des intermédiaires se retrouve au sein des autres films : dans *Themroc*, le désir sexuel est assouvi directement dans la tanière de l'ouvrier quand la femme Rocthem le rejoint le premier soir : pas de cérémonies, pas de discours, pas d'obstacles, juste deux corps s'étreignant dans la pénombre. La même chose se déroule entre lui et sa sœur : les liens

filiaux ne doivent pas faire obstacle au désir qui les anime. On retrouve cela dans *Bof*, notamment avec l'arrivée de la deuxième fille qui change de lit sans toute la cérémonie qui a entouré la demande inaugurale entre Paulo et Germaine. Cela se voit aussi dans la relation au travail, qui est abandonné par Paulo et le livreur du jour au lendemain sans conséquence visibles : le désir de liberté ne doit pas voir le labeur lui faire obstacle. On peut également l'appliquer à l'*An 01*, où la liberté sexuelle s'instaure aussi contre la contrainte de l'amour passionnel qui en limite la portée. Cette logique appliquée partout dans ces nouveaux mondes poursuit un autre but : celui de libérer du temps pour comprendre ses vrais désirs (contre ceux induits par le système dans lequel vivent les personnages, c.f I.3) et trouver des moyens de les atteindre. En revenant au discours de la femme trayant la vache, on comprend que le monde ne permettait pas cette prise de recul. Désormais libérés de ces contraintes, organisant rationnellement la production pour ne plus avoir à travailler sans cesse, ils peuvent réfléchir aux choses importantes qui, rapidement, sont trouvées. C'est d'abord un homme, assis seul sur le bitume, qui l'exprime. Celui-ci réagit à l'improvisation musicale du groupe à côté de lui. Il exprime son angoisse face au problème de l'approvisionnement en nourriture, mais aussi au fait qu'il ne sache « rien foutre », lui qui travaillait dans une banque. Une femme arrive alors. Elle lui explique qu'elle était vendeuse de soutiens-gorge, qu'elle ne sait rien faire non plus, mais qu'elle sait au moins qu'elle ne veut plus en vendre, notamment parce que ça ne sert à rien. Alors qu'elle en fait la démonstration en montrant ses seins nus à l'homme, celui-ci s'exclame qu'il n'y a que deux problèmes : la nourriture et « devenir intelligent ». Pourquoi une telle importance du savoir ? Comme l'homme le dit à sa compagne : « pour pas que... tes seins tombent. Ni tes dents ni tes cheveux. Et que tu ne fermes pas les yeux. Jamais ». Très rapidement, le problème principal de l'humanité est trouvé : la mort. Empêchant de penser, le monde d'avant oblitérait cette réalité qui, désormais saillante, devient la principale préoccupation des habitants de l'*An 01*.

L'un des buts qui motivent la rupture avec le monde semble donc être son fonctionnement absurde. Les personnages apparaissent en effet bloqués dans des comportements qui n'ont pas de sens pour eux : Paulo qui travaille en attendant la retraite, les ouvriers de l'*An 01* qui le font pour investir dans des outils technologiques qui nécessiteront encore plus de travail pour être maintenus, le sous-chef de *Themroc* qui passe ses journées à casser des mines de crayon. Face à cela, les révoltés réagissent directement. La surproduction dans les usines de l'*An 01* est arrêtée, l'utilisation des

machines est rationnée et on cherche à en inventer de moins complexes. C'est désormais la rationalité qui gouverne, que ce soit dans l'utilisation de la technologie comme dans la gestion des sentiments, l'amour en tête. Celle-ci retrouvée, les personnages dégagent du temps pour réfléchir et trouvent un problème fondamental qui était jusqu'alors oblitéré par les illusions du monde : celui de la vieillesse et de la mort, auquel ils peuvent désormais se confronter pour tenter d'y remédier. La rationalité permet ainsi de s'intéresser de nouveau à des enjeux plus fondamentaux de l'existence humaine et de réinjecter du sens dans la vie des individus. Ce sens retrouvé est l'une des premières raisons motivant la révolte. En lien avec cette peine ancestrale retrouvée, la mort, les personnages cherchent également à se reconnecter à la nature et à retrouver ainsi avec elle l'harmonie perdue.

Chapitre 7 : Instaurer le nouveau monde

7.1 Renouer avec la Nature

Après la mort de sa femme, Paulo se rend à son lieu de travail, l'usine. Il reste dehors un petit moment alors que ses collègues pointent, non sans le saluer au passage. À l'image, le sas d'entrée se situe à l'arrière-plan, dans la profondeur de champ, et l'ouvrier lui tourne le dos (*Fig 1*). Il regarde vers l'extérieur, comme si cet espace l'appelait. La séquence continue en alternant avec une autre où l'on voit son fils prendre sa pause déjeuner sur une butte en bord de route. Alors que progressivement Paulo sort de l'usine, mis en scène par des plans frontaux le montrant s'avancer vers le hors-champs et laisser son usine en arrière-plan, le livreur observe la route et les camions qui parasitent son champ de vision et son audition. Un plan finit par nous montrer Paulo, accoudé sur un muret, observant la Seine (*Fig. 2*). Il regarde sa carte de pointage, la plie puis la lance dans l'eau, en vérifiant qu'elle y tombe bien. Satisfait, il s'en va. Quant à son fils, un plan filmé depuis le cockpit de son camion nous le montre observant la nature à travers le pare-brise, la circulation désormais nulle laissant toute place au calme d'une nature à laquelle la machine et le travail l'arrachent (*Fig. 3*).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Si le fils doit reprendre la route, celle de son père a définitivement bifurqué, et le cours d'eau n'y est pas pour rien. C'est en s'en rapprochant et en l'observant qu'il prend sa décision : la nature inspire en effet la révolte, notamment parce qu'elle incarne tout le contraire d'un mode de vie fait de travail et de ville grise. C'est bien ce que nous montre cette séquence : le livreur est sans cesse perturbé dans sa pause champêtre par les camions, comme son père qui doit littéralement se détacher du décor, regarder et se diriger en dehors pour retrouver la verdure. D'ailleurs, toute cette séquence est aussi marquée par une bataille au sein de la bande sonore entre les bruits de circulation de la ville et le chant des oiseaux qui réussit un peu à percer. On trouve une scène similaire dans *l'An 01* : les ouvriers ayant cessé le travail et rejoint les femmes, leur première action est de se rendre dans l'espace vert au bas de leur immeuble et de s'y poser, pieds nus. De manière très significative, la rupture avec le monde passe donc par le retour du contact direct avec la nature, qu'il soit visuel ou physique. Cela se passe soit par une modification de l'environnement immédiat, soit par son changement progressif. La première occurrence est illustrée dans *l'An 01*. On remarque en effet que le décor change, se verdit au fur et à mesure de l'avancée de la révolte. Si la nature n'est au départ que quelques arbustes et haies en arrière-plan du béton, celle-ci reprend ses droits et le couvre bientôt, aidée par les insurgés. Ceux-ci vont ainsi la refaire émerger sur les trottoirs, s'y prélasser dans les espaces verts et se servir des terrains vagues pour discuter à bâtons rompus. Une autre scène montre le discours d'un homme portant sur la dé-bétonisation du canal Saint-Martin par les révoltés, et son allocution se termine par un saut dans ce même canal : illustration particulièrement évocatrice d'une harmonie retrouvée par la fusion du corps et de la nature. Il suffit de comparer deux scènes, situées à trente minutes d'écart, pour se rendre compte de la rapidité du processus de

verdification de la ville : le panoramique sur un parking où un groupe d'individus improvise une chanson, et la discussion entre deux musiciens après le faux procès. Là où le groupe joue sur une large étendue de bitume avec quelques buissons en arrière-plan (*Fig. 4*), les deux autres sont assis sur une butte de terre en pleine nature (*Fig. 5*). L'activité musicale, par ailleurs très importante au sein du film, symbolise ainsi par le lieu de sa pratique le changement esthétique s'y étant opéré.



Fig. 4



Fig. 5

Ce retour à la nature est motivé par plusieurs raisons. En premier lieu, elle incarne l'exact inverse du monde que les personnages veulent quitter : elle est organique, anarchique, elle ne présente pas de frontières donnant lieu à l'instauration d'une quelconque propriété privée et, de fait, est un bien partageable avec tous. Elle est aussi le lieu du repos, du plaisir, de la douceur. Quand Paulo cesse de travailler, il se rend au cimetière pour se recueillir sur la tombe de sa femme. Là, un trou dans l'enceinte du lieu l'attire : celui-ci débouche sur un bout de nature luxuriante (*Fig. 6*). Une musique champêtre et joyeuse démarre alors, et Paulo trouve une petite carrière dans laquelle il s'allonge, puis s'endort. Son sourire est le témoin de sa béatitude (*Fig. 7*). C'est la première fois que nous le voyons être inactif, et encore plus se reposer.



Fig. 6



Fig. 7

Dans Themroc, ce même état est déclenché par les rayons du soleil qui viennent réchauffer la peau de l'ouvrier en se faufilant à travers la vaste béance ayant remplacé son mur. Le plaisir est en effet indissociable des effets que procure la nature pour les personnages. Dans *l'An 01*, les retrouvailles des ouvriers avec cet espace vert sont marquées par la danse qu'entament les couples dans une grande allégresse. Dans *Bof*, l'ami balayeur profite du trajet vers la campagne pour se prélasser au soleil, les doigts de pieds en éventail, dans l'inactivité la plus totale. Il y a un lien évident qui est mis en scène entre le confort du corps et la nature : celle-ci lui permet autant de se reposer que de s'épanouir.

Le film qui montre le plus cette harmonie retrouvée est sans conteste *Fango*. Le pays est en effet le théâtre d'une réelle symbiose de corps et d'esprit. En l'absence de toute industrialisation, l'arrière-plan se compose principalement d'arbres, de ruisseaux, de roches, le tout en abondance (*Fig. 8, 9 et 10*). Les bâtisses sont très peu nombreuses et toutes en pierre, d'apparences simples et artisanales quand elles ne sont pas vestiges de fort ouverts aux vents, comme c'est le cas pour la demeure de Robert. Quelques séquences insistent sur la beauté des bois, des animaux d'élevage broutant paisiblement l'herbe des valons, de la rivière s'écoulant tranquillement tout le long du pays.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Il s'en dégage l'impression d'une nature sauvage, très peu altérée par l'homme, ce qui est renforcé par l'absence de routes ou de chemin réellement définis : la nature ne souffre d'aucune frontière. Quand les personnages apparaissent à l'écran, c'est avant tout par le truchement de plans larges et d'ensemble, le gros plan étant beaucoup plus rare. Cela a deux conséquences. La première, c'est qu'en englobant souvent deux personnages dans un même plan, la mise en scène insiste d'autant plus sur le caractère collectif de la vie en ces lieux – chose qui contraste avec le traitement de *Bleed*, individualiste forcené qui est au contraire souvent filmé seul, en plan moyen ou gros plan sur son visage. La deuxième, c'est que cela inscrit toujours les individus dans le décor, ne les en détachant que très rarement. Ils font partie de la nature du pays, au même titre que les arbres ou les cours d'eau. Cela est renforcé dans la bande-son par un mixage sonore qui met au même niveau les dialogues et les bruits naturels comme ceux des cours d'eau. En résultent des dialogues parfois difficilement audibles pour le spectateur, mais aussi par les deux blonds qui demandent ainsi à Maurine de répéter ce qu'elle dit à Lucille dans une séquence se déroulant proche d'une cascade. Ce problème ne semble par contre pas affecter les deux amies, qui ne rencontrent pas de difficultés à se comprendre. La mise en scène insiste ainsi sur l'harmonie profonde qui lie les habitants du pays à leur territoire et qui leur permet de ne pas être dérangés par ses bruits. Lucille incarne d'ailleurs une sorte d'émissaire de la nature. Toujours un peu en retrait, elle ne semble pas vraiment intéressée par l'amour et le sexe avec les autres habitants alors que c'est la principale occupation en ces terres. Elle passe le plus clair du film à élaborer un « produit » demandant le mélange d'un grand nombre d'éléments naturels provenant de ces terres. Elle semble par ailleurs souvent apparaître de nulle part et disparaître à nouveau dans la végétation. Elle semble en incarner la protectrice ou la messagère, cela étant renforcé par son rôle final dans la mise à mort de *Bleed* à travers l'utilisation de son fameux produit, symbolisant la réaction de la matière même du pays face au danger industriel.

Ce lien particulier à la nature s'incarne le plus radicalement dans le retour à une certaine forme d'animalité dans deux des films, *Fango* et *Themroc*. Dans ce dernier, c'est en effet une véritable régression primitive qui touche l'ouvrier. Elle s'illustre par la transformation de l'appartement de l'homme en véritable caverne, une grotte délestée de tous ses meubles pour laisser l'espace complètement libre. Le corps profite de ce vide pour prendre son aise, s'allonger, ramper sur le sol, seul ou accompagné. Les activités

reviennent aussi à une forme de primitivisme : chasser, manger, dormir, faire l'amour, le tout baigné des borborygmes iconiques du film qui, faisant office de dialogues, renvoient bien sûr aux cris primaux. C'est aussi le triomphe de valeurs plutôt associées à la nature et la vie précivilisationnelle : la représentation du mâle alpha et le triomphe de la force brute sur les outils (de maintien de l'ordre) et sur l'intellectuel (les patrons). Si ce primitivisme est très instinctif dans le film, presque de l'ordre de la régression pulsionnelle, il est beaucoup plus réfléchi dans *Fango*. La filiation animale est présente dans la bouche de Mathilde, qui revendique de vivre comme un « animal supérieur ». Cela prend la forme d'un retour à des activités répondant à des besoins fondamentaux : l'agriculture, l'élevage et l'amour. Ces activités sont représentées de manière relativement crue, ce qui renforce cette idée de retour au concret. La nudité est ainsi très présente et frontale, à travers le personnage de Robert et de Tissot un peu plus tard, l'accoutrement de ce dernier laissant apercevoir clairement ses organes génitaux. On voit également en gros plan la capture d'un insecte et sa décapitation pour l'insérer dans le produit de Lucille, tout comme la préparation d'un lièvre écorché vif par Sébastien. Cette crudité marque la volonté du film de montrer la nature dans toutes ses dimensions, en la magnifiant certes, mais sans en oublier les aspects les plus triviaux et, peut-être, choquant. Le qualificatif « supérieur » accolé à l'animalité provient des deux autres activités pratiquées, l'artisanat (via le métier à tisser) et l'écriture, qui sont absente de l'autre film. La supériorité viendrait donc d'une forme d'intellectualité, chose que rejette effectivement *Themroc* en ne gardant que l'instinct pour guide.

Ce renouement avec la nature est également en lien avec un autre aspect des films du corpus : la recherche de l'extérieur. Dans *Bof*, Paulo retrouve sa liberté quand il décide de ne pas pointer à l'usine et donc de se balader dans la ville, s'arrêter boire une bière en terrasse, profiter du beau temps au parc. De plus, c'est dehors que la communauté s'exile une fois rassemblée, et c'est cet extérieur qui la cimentera avec la naissance promise de l'enfant de Germaine. *Themroc* retrouve son indépendance après avoir littéralement détruit la frontière entre l'intérieur de son habitat et l'extérieur. Ce n'est qu'ainsi qu'il s'épanouit, profitant du soleil le jour et de la fraîcheur la nuit, pouvant aller chasser quand bon lui semble et accueillir ses partenaires sexuelles à sa guise. Pour *l'An 01*, cela est encore plus visible puisque l'extérieur est le lieu de l'arrêt, place de la discussion, lieu du renouvellement de la société. C'est d'ailleurs une récurrence dans le film : à partir de ce moment, les réunions se déroulent majoritairement en extérieur. Au sein de *Fango*, il existe très peu d'intérieurs et ils ne le sont souvent pas complètement :

la maison de Robert et celle de Nathaniel sont les deux seuls exemples, visibles le temps d'un ou deux plans. Invariablement, l'intérieur apparaît comme le domaine du pouvoir, de la contrainte des corps et des esprits. À l'inverse, l'extérieur, et donc la nature, est le lieu où les individus disposent du pouvoir, de la liberté et de l'ascendant sur les forces oppressives. Dans *Bof*, le livreur est soumis à la bourgeoise tant qu'il est dans son appartement. Il part du lieu en hâte, honteux, refusant même d'être payé. À l'extérieur, assis dans la rue pour fumer une cigarette aux côtés de son ami balayeur, il aperçoit la femme sortant de son appartement pour rejoindre sa voiture. On peut déjà ressentir que la femme n'est plus tout à fait à son aise : elle marche en se tenant droite, trop droite, et se hâte jusqu'à sa voiture. Une fois installée, elle semble apercevoir le livreur et fait semblant de ne pas le voir : celui-ci s'accoude pourtant à sa fenêtre pour lui demander le paiement de sa facture. Il est désormais en position de force. Deux choses semblent le pousser à agir : le fait de ne plus être contraint entre quatre murs étrangers, et le soutien de son ami qui lui donne de la force. L'extérieur est ainsi autant un lieu de bien-être que de pouvoir pour les individus.

Enfin, ce retour vers la nature entraîne un certain réenchantement du monde. Les personnages redécouvrent en effet la beauté du monde qui les entoure. Du point de vue du spectateur, d'une part, il y a une différence fondamentale dans la manière de filmer la ville et la nature. Quand la première est grise, froide, la seconde est au contraire sans cesse magnifiée. Quand, dans *Bof*, Paulo découvre le bout de nature derrière le cimetière, celle-ci est filmée comme un lieu de rêve, accueillant et magique. Le décor de *Fango* est mis en valeur par des couleurs chatoyantes et une grande luminosité, rendant une atmosphère d'été très champêtre, paradisiaque. Quant aux personnages, c'est une euphorie communicative qui les anime à la redécouverte de leur environnement. Ainsi, dans *An 01*, avec la fin de la propriété privée s'engage un « tour des appartements » auquel une séquence est dédiée. Celle-ci montre un père, son fils sur le dos, avancer éclairer par une lanterne dans des appartements sombres. Les occupants se réveillent et lui demandent alors s'il vient voir leurs bijoux : face à la réponse positive de l'intéressé, ils lui en indiquent l'emplacement, non sans se plaindre de l'heure tardive. Le père les remercie et se rend alors auprès d'eux avec son fils. Ils prennent les bijoux dans leur main, les manipulent, et s'émerveillent de leur beauté. Le père explique alors qu'il les aurait tous « raflés » auparavant sans même les regarder, mais que ce nouveau monde lui permet enfin d'en apprécier la beauté. Débarrassés de

leurs valeurs monétaires, ces objets retrouvent leur valeur esthétique, et les insurgés peuvent enfin les apprécier dans cette seule dimension. Une même chose se déroule quand le « premier poisson de l'An 01 » est pêché. Cela donne lieu d'abord à l'enthousiasme filmé du pêcheur, qui part en courant annoncer la nouvelle. Quand celle-ci est diffusée par la radio, on voit également la réaction des auditeurs qui sont très heureux. Un petit garçon demande alors à quoi ressemble l'animal. Le père utilise ses mains pour dessiner dans l'air la forme simplifiée d'un poisson. S'adjoint ainsi à ses mots une forme visuelle, marquant la volonté de se rapprocher du concret et de l'image plutôt que de se reposer uniquement sur les mots, qui peuvent être trompeurs. La scène prend place au sein de la séquence du magasin-musée qui montrait déjà cette duplicité de l'écrit par rapport au verbal (à travers le gazon notamment).

Le retour à la nature apparaît ainsi comme l'une des principales motivations des personnages. Obstruée auparavant par la ville et le travail, elle est le lieu du repos et de la félicité qui permet au corps comme à l'esprit de s'épanouir et de se sentir bien. Elle marque aussi le désir d'un retour à une forme de simplicité de la vie, de revenir aux besoins fondamentaux et des activités qui leur sont adjacentes : l'agriculture, l'élevage, l'amour. La nature et l'extérieur en général apparaissent également comme le véritable lieu du pouvoir des individus, là où ils peuvent cesser d'obéir et prendre leur vie en main. Ce retour en marque d'ailleurs un autre, celui de la jouissance purement esthétique face aux éléments qui, dépouillés de leur valeur monétaire, retrouvent une beauté ontologique. La nature marque donc un changement total dans la conception du monde, et cela se traduit dans une large mesure par une nouvelle conception et utilisation de leur temps par les individus.

7.2 Un rapport différent au temps

La sieste de Paulo au sein de la clairière pourrait paraître anodine, mais elle est en réalité un marqueur important du nouveau rapport au monde du personnage. Le sommeil et sa représentation sont en effet caractéristiques du changement social qui s'opère.

La chambre à coucher se retrouve l'épicentre de la révolte dans *Themroc* et *Bof*. De nombreux plans montrent en effet les personnages de *Bof* au lit pour dormir, manger, s'ennuyer, souvent accompagnés. Le corps allongé, en position de repos, est peut-être l'image d'Épinal de nos révoltés. La chambre est d'abord le lieu du sommeil qui, dans le corpus, apparaît comme profondément révolutionnaire. Il est en effet incompatible avec le mode de vie que subissent les personnages à travers le travail qui les astreint à l'activité permanente et, surtout, à la fatigue. Il est en ce sens remarquable que ce soit une sieste qui marque l'arrêt effectif du Paulo travailleur : la fin du travail se trouve en creux dans le repos qu'il refusait au corps. Themroc fait de sa chambre à coucher son habitat unique, et ça n'est qu'après sa sécession avec le travail que nous le verrons se reposer. Sommeil et révolte sont donc liés, et ils le sont encore plus profondément dans l'inactivité que ce dernier incarne. En effet, s'il est d'abord symbole de repos, il représente aussi l'absence d'objectifs, de contraintes, de travail ou de production. Dans une scène de *Bof*, Germaine, qui s'ennuie seule chez elle, passe la journée en robe de chambre et s'affale sur le lit avant d'entamer ce qui semble être une activité masturbatoire. Themroc regarde, allongé, les gens se rendre au travail tandis que lui profite du soleil. Dans l'ancien monde du travail roi, les individus sont obligés d'être actifs. Dans *Bof*, la première réaction du père au projet d'arrêt du football par son fils est de lui demander ce qu'ils vont faire désormais le dimanche. Le non-dit de cette phrase est que ne rien faire le dernier jour de la semaine n'est pas envisageable, qu'il faut absolument avoir une activité. Pourtant, la première action de Paulo, après avoir jeté sa carte de pointage, est de flâner dans les rues de la ville, de regarder les vitrines, de s'installer à une table de bar pour commander une bière, des activités non productives en somme. Un montage alterné avec son fils en pleine livraison de vin insiste sur le caractère diamétralement opposé des deux actions, l'activité et la contrainte du corps pour l'un contre le plaisir et l'oisiveté pour l'autre. Plus tard, l'arrivée du père dans l'appartement occasionne la mise en place régulière de parties de cartes qui n'ont d'autre but que de passer le temps en compagnie de ses proches. Paulo incarne désormais l'inactivité productive qui caractérise la petite communauté, le film s'ouvre d'ailleurs sur une citation du *Droit à la paresse*⁹¹ de Paul Lafargue, gendre de Marx, qui met justement en cause le travail et critique sa fétichisation par la classe ouvrière du XIXe.

91 Lafargue Paul, *Le droit à la paresse*, Allia, Paris, 1999, 80p

Dans *Fango*, Jérémy reprend le sous-entendu de Paulo dans sa discussion avec Maurine quand il dit qu'il ne peut rester au pays à ne « rien faire ». Cette dernière répond par une phrase qui symbolise à elle seule le nouveau rapport à l'activité des insurgés : « Pour vivre, il faut déjà faire un tas de choses ». Dans cette sentence se trouve réhabilitée la vie en tant que telle, l'existence au jour le jour sans ne rien « faire » d'autre qu'être. C'est en partant de celle-ci qu'on peut déceler la différence fondamentale de rapport au temps qu'entretiennent les deux mondes. Jérémy le dit lui-même, il a de l'ambition et croit au progrès, notamment technologique. Ces deux éléments font de lui quelqu'un qui vit les yeux rivés sur le futur, qui ne prend pas en compte ses actes au moment où il les fait, mais dans ce qu'ils vont lui permettre d'acquérir, ou d'être, plus tard. Cela se traduit dans sa relation avec Maurine : au lieu de profiter de leur amour directement en *Fango*, il veut retourner avec elle dans son pays et qu'ils s'y marient. Il pense donc là encore au futur. Quand les ouvriers de l'*An 01* travaillaient, ce n'était pas pour l'acte en lui-même, mais pour l'argent qui leur permettrait, dans le futur, d'acheter ou d'entretenir des objets. Le résultat est un temps organisé, planifié, chronométré au service de la production et qui asservit les individus. Cela commence par des horaires stricts, symbolisés par la sonnerie stridente du réveil qui vient briser et arracher les personnages au sommeil bienfaiteur. Puis, comme c'est le cas dans *Themroc*, l'horloge et son marquage du temps lancinant vient stresser l'ouvrier pour qu'il se dépêche, pour qu'il ne soit pas en retard et commence rapidement à produire. Une fois dans le monde du travail, le temps est encore compté : c'est le planning du « p'tit chef » de l'*An 01* qui vient mettre la pression sur le soudeur. Les travailleurs se réfèrent beaucoup au nombre d'heures que leur prend le travail, comme une manière là aussi de circonscrire le temps, de délimiter celui que l'on doit donner à cette activité peu plaisante : les jeunes ouvriers parlent des « huit heures à l'usine », la secrétaire de ses « huit heures » au bureau. Le temps est donc quadrillé et optimisé dans une optique de production, il est comme une offrande pour le futur : si vous donnez du temps maintenant, si vous êtes actifs, vous en profiterez plus tard.

C'est l'exact inverse que mettent en place les insurgés. Suivant le précepte de Maurine, ils estiment désormais que la vie se suffit à elle-même et cherchent à améliorer leur condition de vie tout de suite. Ils vivent au présent : en *Fango*, comme l'explique Mathilde, il n'y a aucun repère temporel, le temps passe sans être quantifié. Flâner dans les parcs, jouer aux cartes, chanter dans la rue, aller à la plage, bronzer : toutes ces activités non productives sont désormais valorisées en tant qu'elles permettent d'avoir

du plaisir et d'être ensemble. Cette vie au présent, faite de plaisirs au jour le jour, n'est pas un déni du temps. Dans *l'An 01* comme dans *Fango*, il y a l'idée qu'il ne faut pas le gaspiller en se précipitant. Robert demande ainsi à Jérémy d'attendre jusqu'au matin pour faire l'amour, et les ouvriers de *l'An 01* prennent lentement place dans l'espace vert au pied de leur immeuble, un pas après l'autre et sans précipitation puisqu'ils ont désormais « toute la vie ».

Le passage au nouvel ordre est donc marqué par une appréciation du temps différente. Cela passe d'abord par le sommeil retrouvé qui marque les nouveaux principes des insurgés, ceux de bien-être, de plaisir et de confort. Il marque le retour de l'inactivité qui trouve une place de choix dans leur vie, se suffisant désormais à elle-même sans devoir s'adjoindre d'objectifs ou d'attentes particulières. D'un monde aux yeux rivés sur le futur par l'idée de progrès, ils passent à la jouissance de joie simple dans l'inactivité et le temps passé avec ses proches : ils jouent aux cartes, flânent, profitent sans stress ou contrainte de la vie. Cela s'incarne dans une autre activité, peut-être la plus significative : la sexualité.

7.3 Le sexe, symbole d'un monde de plaisir

En 1968, l'un des slogans les plus célèbres était : « Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution. Plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour ». Une phrase qui s'applique parfaitement aux personnages du corpus, pour qui le sexe et l'amour constituent les deux horizons principaux de leur combat.

Le symbole de la sexualité, qu'importe le film du corpus, c'est la femme. Elle est autant objet de désir qu'incarnation du nouveau monde appelé par les révoltés de leurs vœux.

Cela passe d'abord par la représentation de leur corps. La majorité des femmes présentes à l'écran sont ainsi jeunes, attirantes, souriantes. Elles sont souvent habillées avec des couleurs vives qui se remarquent dans leur environnement : cela est surtout le cas dans *Themroc* pendant le trajet vers le travail où elles arborent des couleurs plus claires (rouge, beige) que les autres travailleurs. Dans ce même film, les femmes sont aussi érotisées à travers le motif de la jambe nue, qui attire la caméra et attise le désir de

l'ouvrier. Ce sont également les jambes de Germaine, ou plutôt leur recherche sous sa jupe, qui capte le regard du livreur et entraîne leur première rencontre. Elle se situe par ailleurs derrière une vitrine, ce qui est assez représentatif de la place des femmes dans ces deux films de Faraldo : elles sont ce qui attire le regard, mais aussi l'intérêt, comme un avant-goût du bonheur possible.

Cet avant-goût passe aussi par leur comportement. La femme est en effet dotée d'un tempérament jovial, le sourire et le rire facile. Germaine en est une bonne représentante : toujours de bonne humeur, jamais énervée ou conflictuelle, elle incarne cette figure positive qui apporte le bonheur au sein du foyer. La jeune fille qui les rejoint un peu plus tard montre d'ailleurs un comportement similaire. Dans *Fango*, Maurine en est également l'archétype : sa jeunesse, son insouciance et sa beauté sont ce qui attire Jérémy et semblent refléter le plaisir de vivre ayant cours en ces terres. Les femmes sont ainsi les réceptacles du désir masculin, autant sexuel que celui d'un monde plus doux.

Au début des films, pourtant, ces femmes leur sont inaccessibles. Il n'y a ainsi aucune présence féminine dans les usines de *l'An 01* ou chez les peintres de *Themroc*, et la grève que le livreur brise en récupérant un camion est exclusivement masculine. Elles apparaissent concrètement quand les deux héros se rendent dans les bureaux de leurs patrons respectifs où elles occupent invariablement la fonction de secrétaire. Cette présence féminine, restreinte aux hautes sphères, s'accompagne d'une de séduction qui semble être la principale activité du pouvoir patronal. On ne voit ainsi le patron de la prison Themrocienne ne rien faire d'autre que d'essayer de séduire sa secrétaire. Quand le livreur de *Bof* est raccompagné par une autre, elle est arrêtée dans son chemin par un cadre qui flirte avec elle et lui propose de sortir. L'attitude positive des femmes est au départ réservée aux patrons, les ouvriers étant plutôt accueillis avec froideur et dédain. Ainsi, la secrétaire du bureau des Vins Noé de *Bof* n'adresse pas la parole au livreur et le regarde à peine, une attitude similaire à celle qu'adopte l'assistante du patron de la prison envers Themroc. Privilège des dominants, les ouvriers sont ainsi condamnés à l'absence de sexualité et ne peuvent donc pas accéder au plaisir, étant punis dans le cas où ils outrepassent leurs prérogatives. La révolte va donc avoir comme enjeu de leur en ouvrir l'accès.

Cette perspective est d'abord un moyen de rallier à la cause des insurgés les indécis. Dans *l'An 01*, une scène du début du film montre deux hommes et une femme

discuter assis sur un banc. Le premier défend l'*An 01* en expliquant que c'est la guerre, mais sans le danger de la guerre, et que tout le monde y participera : femmes, hommes, enfants. Son compagnon, à l'évocation d'une lutte aux côtés de présences féminines, approuve sur le ton de la plaisanterie. Leur amie réagit alors en leur reprochant de ne penser qu'à cela, c'est-à-dire au sexe. Le premier homme saisit l'occasion pour défendre cette conception, expliquant espérer que la révolte permette de « penser à cela sans en faire tout un paquet », caressant dans le même temps la jambe de son interlocutrice. Ce geste insiste sur la dimension sexuelle de ses propos : il souhaite une libération des mœurs, pouvoir assumer ses désirs sans en être gêné. Son camarade argue alors que si la révolte permet de réconcilier le « haut » et le « bas », alors il est d'accord. Il y a donc une motivation partagée pour défaire le voile dressé sur le désir sexuel et a pouvoir exprimer et pourvoir à son désir sans se sentir honteux de le faire. Cette motivation est au centre de la révolte de *Themroc*. Puni par ses patrons pour avoir eu un moment d'absence et laisser dériver son esprit dans des rêveries érotiques, il regarde avec envie les jambes de la « gentille hautaine secrétaire galbée » en attendant sa convocation. Après s'être enfui pour ne pas subir les insupportables remontrances patronales, Themroc revient à cette femme et s'engage dans du sexe oral avec elle. Ce faisant, il devient un être sexualisé et marque concrètement sa rupture avec le monde en arrachant aux dominants ce qui leur était auparavant réservé. L'acte fait éprouver du plaisir à la secrétaire qui rit, ce rire étant remarquable puisqu'il est le premier que l'on entend du film. L'accès au sexe comme instigateur de la révolte est d'ailleurs assumé par Faraldo qui le dit en ces termes :

« Par contre [on a conditionné l'ouvrier] pour, qu'entrant dans son travail, il cesse d'être un individu sexuel. Dans Themroc, la sexualité tient une grande place, parce que je pense qu'il y a une sexualité de classe. Si un individu s'épanouit, il devient difficile à manipuler, d'où cette répression et ces tabous.⁹² ».

C'est une manière pour l'individu de reprendre le contrôle de lui-même, d'accéder au plaisir en donnant corps à ses désirs, ce qui le libère de l'oppression. Cela va d'ailleurs très loin dans l'œuvre puisque l'orgie finale entraîne une réaction extrême dans l'impasse où il vit, brisant sa routine répétitive. L'homme qui nettoie compulsivement sa

92 Simsolo Noël, *Propos d'auteur : Claude Faraldo*, Cinéma 174, mars 1973, p. 130

voiture s'empare d'un maillet pour la détruire, les femmes et filles opprimées par leur mari ou leur père se défendent et tentent de rejoindre la troupe, tout le monde écoute et regarde avec envie ce que le monde leur interdit. Dans ce film, le sexe a donc le pouvoir de redonner aux opprimés leur force et leur indépendance, tout en modifiant la réalité autour de lui. Cette puissance insoupçonnée du sexe, elle est également présente dans *l'An 01*. Une séquence montre plusieurs couples dénudés discutant. Ceux-ci parlent d'une énergie sexuelle qui serait disponible avant que l'acte ne s'entreprenne, comme le résume l'un des personnages : « le désir considéré comme une énergie potentielle ». Même si leurs essais sont ensuite infructueux, il y a quand même l'idée que le désir sexuel est une force en puissance, qui peut influencer le monde autour de lui.

De manière plus générale, le sexe incarne mieux que tout autre chose ce que le monde interdit à ses habitants. Il est d'abord éminemment collectif, nécessitant la présence d'au moins deux individus partageant alors un lien très fort : dans un monde où la communication entre les êtres est difficile, cela revêt une grande importance. Il est donc partageable : dans *Bof*, c'est bien sûr la liberté sexuelle qui a cours dans l'appartement, mais c'est aussi celle du désir qui, par le jeu d'un regard en coin, semble ne connaître aucune limite. Ainsi, la première fois que Germaine demande au livreur ce qu'il veut comme dessert, il lui indique que c'est elle qu'il désire. Mais la deuxième fois, le regard de l'homme se dirige vers son ami balayeur, puis la troisième ce sont Germaine et la nouvelle qui se regardent les yeux dans les yeux, un filtre rouge – symbolisant assez explicitement le désir – recouvrant l'écran. L'acte sexuel renvoie aussi à la nature, et notamment au corps. La tanière de Themroc résonne bientôt du mouvement des corps enlacés qui ne cessent de s'agripper, se relâcher, se toucher dans une étreinte à l'énergie très animale. L'érotisme est le plus poussé dans *Fango* où certaines scènes sont clairement tournées dans cette optique : celle, par exemple, où Maurine et Lucille tombent dans l'eau et se sèchent, la caméra insistant sur leur corps jeune et la musique prenant les atours d'une balade érotique. Une autre met en scène l'envie de Robert envers Nathaniel, celle-ci se servant de sa bouche pour défaire le nœud tenant accroché le short à son bassin. Ainsi, le corps contraint par le travail trouve du réconfort dans l'acte sexuel qui lui apporte le bien-être recherché par les insurgés.

Dans *l'An 01*, l'amour unique est disqualifié avec cette idée de profiter de ce qu'il y a autour de soi. Si les films déconnectent majoritairement le sexe et le sentiment

amoureux, la perspective d'une relation d'amour exclusive reste une motivation pour certains. Dans *Fango*, Nathaniel explique que les habitants du pays « ne souffrent que d'amour ». Effectivement, dans la révolte accomplie du film il n'y a pas d'autre objectif qui anime vraiment les personnages. Le sexe y est certes libre, mais il ne force pas le sentiment amoureux. Sébastien est ainsi amoureux de Maurine, mais ça n'est pas réciproque. Robert, amoureux de Sébastien, subit la même déconvenue. Ce qu'affirme en creux le film, c'est que la quête de l'amour est une motivation suffisante à la vie. Certes, les personnages en souffrent, mais c'est une souffrance qui a du sens.

Le sexe incarne donc parfaitement la volonté qui anime les révolutionnaires. D'abord exclusif aux classes dirigeantes, il est le plaisir auquel le travail empêche l'accès et se retrouve ainsi l'une des motivations principales pour changer le monde. Il s'incarne dans la figure de la femme. Dans notre corpus, celles-ci sont majoritairement jeunes, belles et joviales, objets de convoitise, promesse en creux d'un monde meilleur pour les ouvriers. En y accédant, l'opprimé modifie le monde : l'orgie de la fin de *Themroc* détruit symboliquement la répétition des gestes des membres de l'impasse, fait implorer le monde en lui proposant une alternative plus réjouissante. Cela passe aussi par ce retour à la nature tant souhaité par les insurgés : le plaisir et la liberté du corps, la jouissance contre le travail. La seule chose pour laquelle ils acceptent désormais de souffrir est l'amour, le désir d'une personne qui ne l'éprouve pas forcément en retour, mais qui mérite qu'on se batte pour. En creux, c'est l'humain et ses relations qui sont remis au centre de la boussole du monde, celui-ci se réaffirmant comme le point d'origine et d'arrivée de tous les désirs de changement mis en scène.

Conclusion

Dans un documentaire de Gérard Goldman sorti en 2014⁹³, les films de Faraldo et *Au long de rivière Fango* sont rassemblés sous le nom de « cinéma buissonnière ». L'idée développée est celle de films ayant un rapport plus léger avec l'art cinématographique et l'esthétique en général, mettant en scène des personnages qui eux-mêmes s'inscrivent dans une relation plus simple avec le monde, étant avant tout à la recherche de l'oisiveté et de la douceur de vivre. Une idée somme toute dépréciative, qui présente ces aspirations comme infantiles et déraisonnables, des fantaisies n'ayant pas vocation à durer. Notre étude montre au contraire une grande cohérence dans le propos de ces quatre œuvres, que ce soit à travers le constat qu'ils dressent du monde que de celui dont ils souhaitent l'émergence.

Cela commence par la remise en cause de l'organisation sociale de la société qu'ils honnissent, et en particulier l'éthique du travail y ayant cours. Comment apprécier une activité se déroulant dans des lieux froids, austères, où l'individu est inconfortable ? Le travail apparaît ainsi invariablement inhumain, et à la laideur des lieux où il s'exécute s'ajoute son extrême rigueur physique, laissant les travailleurs fatigués incapables de faire autre chose de leurs journées. De plus, cette gageure est à affronter seule, les salles communes étant le plus souvent lieu de conflits que de liens fraternels. Tout cela au service d'un labeur qui ne semble rien apporter de concrètement bénéfique dans leur vie, en tout cas rien d'inaccessible par d'autres moyens moins contraignants. La fin de la journée de travail ne signifie pas la libération de l'ouvrier : au contraire, sa vie en dehors est elle aussi marquée par la contrainte, celle des institutions maritales et familiales qui l'oppriment encore davantage. Le mariage n'apparaît être ainsi qu'une instance de régulation sociale, mise en place pour encadrer le désir sexuel, mais semblant l'annihiler au passage. La révolte permet aux insurgés d'interroger la pertinence de ces structures, et au final de préférer les abandonner que d'y sacrifier ne serait-ce qu'une once de liberté. L'amour, à leurs yeux, ne saurait souffrir d'un encadrement si rigide : face à une vision idéaliste et passionnelle du sentiment, ils préfèrent le doux pragmatisme de la proximité des corps et le partage de l'affection plutôt que son accaparement individuel.

93 Goldman Gérard, *L'après-68 ou le cinéma buissonnière*, 2013, France, 52min

La famille est également critiquée. Le rôle de père est une insulte, et la figure de mère est toujours contestée par des personnages contrastés. L'institution familiale est vue comme une instance de contrôle moral coercitive, et se doit d'être abandonnée au profit de liens plus flexibles, mais tout aussi profonds.

Il reste encore trois institutions néfastes pour les individus : celles du pouvoir politique qui gère la société, de la police qui en représente le bras armé et du patronat. Seul l'*An OI* met en scène un gouvernement discrédité par son opposition à la révolte dans une totale négation de la volonté de ses administrés, cherchant à maintenir coûte que coûte son pouvoir. Il n'y a donc ici aucune ambiguïté quant à sa nocivité. La représentation de la police suit le même chemin. Principalement mise en scène dans *Themroc*, elle y est peinte sous les traits d'une meute d'hommes maintenant l'ordre social en usant de la violence, du viol et de l'humiliation. Elle doit maintenir les individus dans la soumission à l'organisation du monde. Enfin, le pouvoir patronal est également décrié. Il est d'abord délégitimé par la filiation de son autorité à celle du père, qui n'a de valeur qu'envers son propre fils. De plus, le patron en lui-même ne fait jamais le travail qu'il ordonne à ses employés, et semble au contraire jouir du temps libre pour s'adonner à l'hédonisme en séduisant ses secrétaires. Enfin, ces supérieurs hiérarchiques apparaissent comme n'ayant pas les mêmes désirs et projets que ceux étant sous leurs ordres, ce qui explique leur déconnexion avec la majorité des individus et leur rejet de la révolte : ils profitent du système tel qu'il est et n'ont aucune raison d'en désirer un autre.

C'est enfin l'esprit de l'individu qui se retrouve sous influence. Il est influencé à accepter l'ordre du monde et à trouver son bonheur uniquement dans ce qu'il lui offre. Cela passe par la consommation, notamment à travers la technologie qui nous est montrée comme un outil marketing avant d'être réellement utile aux individus. Les ouvriers eux-mêmes, dans l'*An OI*, expliquent être tombés dans le piège de la consommation, les outils sophistiqués comme la télévision, les réfrigérateurs ou les machines à laver les obligeant à travailler pour les acquérir, puis à continuer pour les entretenir. Et quand ce n'est pas l'électroménager, c'est la nature que le système marchand réifie pour vendre, comme l'illustre le cas de l'herbe commercialisée en tant que gazon, avec toute la cohorte d'attitudes qu'il suppose pour être entretenu. Cette consommation permanente, parfois profondément inutile comme le souligne la vente des abat-jours, permet de convaincre l'ouvrier de continuer son travail harassant, se maintenant dans l'inconfort pour le plaisir illusoire de la consommation singulière. Les

esprits sont également remodelés par des objectifs et ambitions, insufflés par le système, qui ne leur apporte aucun bonheur. C'est ce qu'illustre le destin tragique de Bleed, qui préfère détruire que comprendre les habitants de *Fango* et, devenant une menace pour leur mode de vie, doit être supprimé. C'est aussi au nom du précepte de famille que Jérémy se refuse à l'amour pour sa sœur, Maurine, quand bien même l'inceste n'est pas réprimé ou réprouvé moralement dans le pays. Les valeurs de cette société honnie – au rang desquelles se comptent la propriété privée, l'ascension sociale, l'ambition, le progrès - empêchent les deux hommes de voir une vie possible en *Fango*. Les individus sont donc contraints et opprimés par un système global, qui influence autant leurs corps que leurs esprits pour les faire consentir à son organisation sociale qui leur est pourtant néfaste.

Au-delà du système et de ses tenants, c'est aussi tout un monde qui est présenté comme une impasse, empêchant l'accès au bonheur que recherchent les révoltés. Cela passe d'abord par le lieu de vie des révoltés, la ville. À l'image des usines, elle est avant tout dotée d'une fonction utilitaire, semblant n'exister que pour faciliter le travail. Elle n'est qu'un aplatissement de larges allées grises et de murs sales, constitués d'un réseau d'infrastructures routières confirmant son agencement en faveur de l'automobile plutôt que de l'homme. Cela a une conséquence directe : le parasitage de la nature, elle qui ne semble pas avoir sa place dans le paysage urbain quand bien même elle apparaît être le lieu du bien-être pour les individus. La ville est marquée par l'étroitesse, les corps s'y déplaçant sans aisance, comprimés dans des appartements vétustes ou des transports surpeuplés : c'est une véritable prison dont l'unique fonction est d'assurer le transport des travailleurs vers le lieu de travail. Cet utilitarisme urbain a une conséquence directe : elle entraîne l'incommunicabilité entre les êtres. Cela passe d'abord par le constat que personne ne se parle dans le monde prérévolte. Les relations semblent toujours motivées par un intérêt particulier et ne sont jamais seulement amicales ou désintéressées. La création de liens n'apparaît possible que pour les marginaux, ceux et celles qui refusent le monde : la jeune voleuse de vêtements, le balayeur immigré, le père chômeur, l'ouvrier revenant à un état bestial. C'est l'organisation du monde qui semble ainsi empêcher la communication et la liaison interpersonnelles, ce qui est renforcé par la représentation d'un pouvoir qui refuse d'écouter et de comprendre les demandes de ses sujets : le patron de *Bof* n'écoute pas les revendications de ses chauffeurs et cherche juste à briser leur grève, le gouvernement de l'*An 01* refuse

d'entendre le ras le bol des citoyens et cherche juste à étouffer leur révolte et la décrédibiliser en la désignant comme « vertige », la police de *Themroc* maintient l'ordre en réprimant violemment ses contrevenants et Bleed refuse de comprendre le mode de vie des habitants du Fango et préfère le détruire pour atteindre ses propres objectifs d'enrichissement personnel. Il y a donc une déconnexion profonde entre ceux qui exercent le pouvoir et leurs administrés. Cette difficulté à communiquer se traduit par une autre, celle d'exprimer ses désirs, notamment sexuels. Themroc doit ainsi se cacher pour observer sa sœur nue, comme le livreur qui observe sa future femme à travers une vitrine. L'illustration la plus claire de ces difficultés reste sans conteste la demande de Paulo envers Germaine pour des faveurs sexuelles, qui fait l'objet d'une longue scène de dialogue prenant mille chemins de traverse pour ne pas évoquer directement ce qui apparaît comme honteux. Le rire final de Germaine démontre que cette honte n'était pas légitime et que le dialogue est la solution, rendant encore plus pressant le besoin de changer de systèmes pour le favoriser.

Face aux désirs inassouvissables, la répression de la sexualité et l'obligation du travail, que propose le monde comme idéal à ses habitants ? Celui du progrès technologique, une idée que les films du corpus s'appliquent à critiquer. Cela commence dans *l'An 01* par une dénonciation très claire d'avancées technologiques, qui permettent certes d'améliorer la technique, mais n'apportent jamais de progrès social dans leur sillage. Au contraire, il semble favoriser la contrainte des corps, le conformisme et la solitude. Par ailleurs, cette obsession pour le progrès technique fait primer la machine sur l'humain. Cela est visible dans *l'An 01* avec des machines gigantesques, froides, mobilisant plusieurs personnes pour s'en occuper dans des conditions contraignantes : chaleur intense, peine physique, bruit ... Il y a d'ailleurs une confusion entre l'outil et son utilisateur : Jérémie attribue ainsi plus au métier à tisser qu'à Maurine la qualité du produit créé, minorant de fait la dextérité de l'artisanat en elle-même. L'une des volontés des insurgés est donc de remettre la machine à sa place, que le « bazar » technologique retrouve sa qualité d'outil ponctuel et revienne au service de l'homme plutôt que l'inverse. Cette machine néfaste trouve d'ailleurs sa représentation la plus claire dans *Themroc* à travers le métro filmé comme une bête féroce et vorace, avalant les travailleurs pour les recracher sur leur lieu de travail et inversement. Dans ce film, la machine est d'ailleurs particulièrement honnie, source de perte de temps et outil du patronat pour opprimer les employés plutôt qu'outils à leur service. Invariablement,

l'automobile est le symbole de cette dérive technologique. D'une part, elle parasite la nature en l'empêchant de s'épanouir à travers les infrastructures routières qui dominent la majorité de l'espace. D'autre part, appartenant aux dominants, elle est un outil relié exclusivement au travail, ce qui ajoute à son dédain par les révoltés qui la rejettent unanimement dès les premiers jours de la révolte.

Un dernier aspect du monde est remis en cause par ceux qui aspirent à le changer : sa hiérarchisation des activités intellectuelles au-dessus des manuelles. D'abord, on remarque une insistance dans la mise en scène des films sur les gestes, sur l'interaction des personnages avec le monde qui les entoure. Cela montre un ancrage des révoltés dans le réel, un regard tourné vers le concret plutôt que focalisé sur l'abstrait. Cette différence s'illustre à travers l'attitude de Bleed et Jérémie ainsi que celle des contre-révolutionnaires de *l'An 01*, qui dénigrent l'agriculture comme une activité inférieure alors que les insurgés, au contraire, y trouvent beaucoup de sens. Cette critique de l'abstraction se poursuit par un rejet de l'artistique, ou en tout cas d'un certain goût des classes dominantes pour de l'Art décrié par les révoltés. Contre un monde d'abstraction reléguant le concret à un rang inférieur, les personnages revendiquent le retour à la nature, à l'agriculture et refusent l'illusoire progrès promis par la machine. Le constat est sans appel : il faut rompre avec ce monde pour améliorer dès maintenant la vie.

La sécession des révoltés prend différentes formes et degrés : si elle est radicale dans *Fango* en faisant s'exiler ses personnages dans une terre isolée et étanche vis-à-vis de l'autre monde, elle peut aussi être interne à la société comme c'est le cas pour *Themroc* et *Bof* qui voient leur communauté s'aménager un espace au sein du monde. Quant à *l'An 01*, c'est la société dans son entièreté qui évolue sans changer d'espace, juste par la volonté commune de la majorité. Face à ces velléités d'indépendance, les tenants du système réagissent différemment. La taille réduite et l'autarcie de la communauté de *Bof* ne suscitent ainsi pas de réaction de la part du monde : il faut dire qu'elle ne le met pas vraiment en danger, et elle finit d'ailleurs par s'en exiler dans la même discrétion que celle qui l'a vu naître. S'il essaye de réagir dans *l'An 01*, le pouvoir doit se rendre à l'évidence de son impuissance et se retrouve incapable de la stopper, la police étant du côté des révoltés. C'est le contraire dans *Themroc* : les forces de l'ordre y sont représentées par une meute violente d'individus sordides usant de tous les moyens pour réprimer la sécession primitiviste de l'ouvrier. Après leur échec, ce sont des maçons qui sont appelés pour refermer les murs : si cela fonctionne sur la

majorité de l'impasse, la tanière de Themroc survit en séduisant le réparateur. La répression est ainsi très forte et elle réussit à limiter la portée de la révolte. Enfin, c'est à travers Bleed et Jérémy que l'ancien monde réagit au nouveau ayant pris place en Fango, essayant de le détruire en faisant jouer les liens biologiques pour récupérer l'acte de propriété du terrain. Cela échoue au prix de la mort de Bleed et de l'exil de Jérémy, condamnant la communauté à l'autarcie et l'isolement. On voit ainsi que si l'éloignement du système est invariablement mis en scène, il prend différentes formes selon le film et ceux à qui il bénéficie réagissent avec plus ou moins de violence, et de succès, pour contrer ce qui met leur pouvoir en péril.

Pour préparer cette rupture, le rire est l'arme principale à disposition des insurgés pour délégitimer le pouvoir et avancer d'autres propositions d'organisation sociale. Il permet d'abord de rendre possible l'improbable, en permettant par exemple aux publicitaires de rire de l'idée saugrenue qu'ils fassent campagne gratuitement pour la révolte, avant d'accepter puis d'accomplir ce projet. Mais il permet aussi, de manière plus offensive, de refuser les ordres du patron et donc de lui enlever son autorité. Faisant de l'autorité une blague, les insurgés remettent l'ordre ancien au passé.

Après avoir détruit la légitimité du système et s'en être détachés, les révoltés commencent à construire le nouveau. Cela passe par le fait de refaire collectif. On remarque d'abord que c'est le nombre qui enclenche la révolte : la communauté de *Bof* s'enclenche à partir du moment où le père les rejoint et part dans la nature après avoir atteint cinq membres, l'*An 01* ne s'enclenche qu'après avoir convaincu la majorité de la population de ses bienfaits. Il faut dire que l'ancien monde était particulièrement solitaire, indifférent à l'individu et l'obligeant à une grande solitude dans sa peine quotidienne. Le collectif prend désormais le dessus et influe sur la manière de vivre : abolition de la propriété privée, abolition du brevet sur les idées, mise en commun des ressources et pratique collective de la musique et du chant comme liant pour les nouveaux communautaires.

Une dernière tare motive les insurgés à rompre avec le monde : son fonctionnement absurde. Les personnages étaient en effet astreints à des activités qui n'avaient pas de sens pour eux. Face à cela, la rationalité remplace la recherche d'accumulation de marchandise et de profit : les ouvriers ne travaillent désormais que pour produire le nécessaire, et ils refusent tout concept contraignant pouvant réduire leur liberté ou nécessiter des moyens surdimensionnés. Cette rationalité retrouvée permet de dégager

du temps aux individus, qui retrouvent alors des questionnements essentiels et consacrent leur temps à y répondre : comment devenir plus intelligent, et ce faisant combattre la vieillesse et la mort. Refaire collectif permet ainsi de reprendre goût à la vie et de lui retrouver du sens.

La deuxième étape de cette reconstruction du monde passe par le retour à la nature. Présenté depuis le début comme le lieu du repos, de la félicité et du bien-être, l'accès à ses bienfaits pour les individus était difficile à cause de la ville et le travail. Désormais accessible, la verdure remplace progressivement l'arrière-plan gris de l'urbanité et permet aux personnages de s'épanouir. Cela marque aussi une certaine simplification de la vie et un retour à une forme d'animalité : littérale dans le cas de *Themroc* ou ils agissent comme des bêtes, un peu plus subtil dans *Fango* ou les habitants se considèrent comme des « animaux supérieurs » et se satisfont de leurs besoins les plus primitifs tout en gardant un lien avec l'artisanat et l'écriture. Ce retour à la nature entraîne un réenchâtement du monde sous leurs yeux, la perte de toute valeur monétaire entraînant le regain, pour les objets, de qualités esthétiques qui sont désormais remarquées et appréciées des personnages.

Tout cela est rendu possible par cette reconquête de l'extérieur, lieu du pouvoir des individus, contre l'intérieur où ils étaient contraints et soumis à l'autorité des chefs. Un nouveau rapport au temps se fait également jour. Face à un monde qui existait au futur, plaçant ses espoirs dans le progrès technologique pour vivre mieux, les révoltés choisissent d'améliorer tout de suite leurs conditions de vie, en remettant au centre de leur existence le sommeil, l'inactivité et le plaisir de passer du temps avec ses proches sans impératifs productifs. Le sexe incarne cette nouvelle recherche de plaisir et de douceur de vivre des personnages. Jouissance de l'existence, il est incarné par les femmes qui représentent les aspirations des hommes du corpus. C'est d'ailleurs en devenant un être sexuel que Themroc entame sa révolte, et c'est après l'instauration du libertinage au sein de l'appartement du livreur de *Bof* que commence la mise en place de leur mode de vie alternatif. La sexualité est présentée comme ayant un véritable potentiel révolutionnaire : l'orgie de fin de *Themroc* chamboule ainsi la vie répétitive de l'impasse en la faisant imploser de l'intérieur, détruisant les routines aliénantes de ses habitants.

Les films mettent ainsi en scène une même quête de bien-être qui remplace l'éthique du travail par celle du plaisir immédiat et de la liberté. Le collectif retrouve

une importance capitale dans l'existence des révoltés et le temps libéré par la réduction du travail permet de retrouver du sens à leur vie. Un mot aura été très peu prononcé tout au long de ce mémoire ; l'utopie. Bien qu'ayant été la première piste d'exploration de ces films, nous avons préféré nous concentrer plutôt sur le discours en tant que tel des œuvres, dans leur présentation d'un monde meilleur et des obstacles à surmonter pour y accéder. Il est évident, pourtant, que des liens féconds existent entre ce genre littéraire, notamment dans les œuvres du XIXe siècle s'y rattachant, et notre corpus : la présentation d'une autre manière de vivre que celle ayant cours dans le monde duquel l'écrivain est issu, la recherche de l'harmonie et de la paix, la critique du travail et la revendication d'une sexualité plus libre, pour ne citer que quelques exemples. Il y aurait un travail passionnant à dresser des parallèles entre ces œuvres, leurs structures narratives et les revendications s'y incarnant, et celles qui s'animent sur la pellicule. Ce serait également l'occasion de comparer leurs différences, quels concepts ont évolué et dans quel sens, ce qui au contraire apparaît régulier au fil des âges, ce qui est devenu négatif, positif, etc.

Car la question se pose : pourquoi faire un film à thème utopique, quand la majorité des œuvres s'en réclamant appartiennent au domaine littéraire ? Un numéro spécial de la revue *CinémAction* avait exploré quelques pistes⁹⁴. Daniel Serceau, dans son article intitulé « *Messianisme prolétarien* », avance l'idée d'une nouvelle esthétique se faisant jour dans les années 1970, le « réalisme utopique », dont il identifie deux traits. Le premier serait que ces films :

« emprunte[nt] au naturalisme sa forme représentative : les inventions des cinéastes se donnent comme l'image de la réalité, que leurs fictions se contenteraient d'anticiper. Autrement dit, par le truchement du cinéma, ils affirment que leurs fictions peuvent se réaliser, mieux qu'elles le doivent, l'art jouant le rôle d'un précurseur et d'un moteur dynamique de l'Histoire. »⁹⁵.

Le deuxième serait que ces œuvres utilisent la forme fictionnelle pour interroger les rapports intimes des personnages, essayer d'enclencher une révolution de conscience qui passerait par la sphère intime. Il y aurait ainsi une vraie utilité du cinéma pour l'utopie : il permettrait de mettre en image d'autres modes de vie, et grâce au réalisme

94 Michel Serceau (dir.), *60-80 : vingt ans d'utopies*, Ciném'action N°25, l'Harmattan, mars 1983

95 *Ibid*, p. 118

de l'image cinématographique les rendre presque palpables, en donner le goût aux spectateurs.

Il y aurait une véritable lecture à faire de notre corpus en ce sens, réfléchissant l'impact de l'usage du cinéma sur la perception des projets qu'ils mettent en scène. *L'An 01*, par exemple, est un film ayant connu un grand succès et qui a marqué son époque. Encore aujourd'hui, le député François Ruffin y fait référence, d'abord dans un discours prononcé à l'Assemblée le 5 avril 2019⁹⁶, puis dans le titre d'un livre qu'il élabore de manière collective sur le site Lan01.org. *Themroc*, pour sa part, jouit également d'une certaine réputation attribuable à son acteur principal, Michel Piccoli, dont la performance est souvent citée⁹⁷. A contrario, *Bof, anatomie d'un livreur* semble complètement oublié et n'a jamais été édité en DVD, quand *Au Long de rivière Fango* a connu sa première édition très récemment en 2018. Une première raison est, bien sûr, à trouver du côté du Box-Office, avec *L'An 01*⁹⁸ et *Themroc* dépassant les 300 000 entrées lors de leur sortie respective contre environ 50 000 pour *Bof*⁹⁹ et *Fango*¹⁰⁰. Mais les chiffres seuls ne permettent que de tirer une conclusion restreinte, économique, qui ne rend pas compte de la réception du contenu en lui-même des films. Une rapide recension des critiques publiées dans quelques magazines de cinéma français et anglais permet de commencer à mieux l'appréhender. De manière générale, deux axes se dégagent. Le premier est la faiblesse esthétique des films. Dans *Cinéma 74*, Tristan Renaud évoque ainsi la « pauvreté de la mise en scène » de *Themroc*, ou encore son « absence de rythme »¹⁰¹. Dans *Ecran 13*, Guy Braucourt évoque ce même aspect en ces termes : « Eisenstein-Godard konépa, la dramaturgie késéksa, dialoguer akoibon »¹⁰². Si Renaud n'a pas aimé le film à l'inverse de Braucourt, il y a pourtant un même constat d'une forme cinématographique peu intéressante. On se rend compte que les œuvres sont avant tout jugées sur leur propos politique. Ainsi, Renaud conclut sa critique en reprochant à *Themroc* de ne pas atteindre une véritable dimension subversive. À

96 Une retranscription vidéo de cette allocution est disponible à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=G-l7AEZVn7U>

97 Par exemple ici dans l'émission Blow Up d'Arte du 24 janvier 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=VVftH229T6o>

98 Chiffres du site boxofficestory.com : <http://www.boxofficestory.com/coluche-box-office-a108019020>

99 Soyer Renaud, BOX OFFICE PARIS DU 31/03/1971 AU 06/04/1971 [En ligne], 22 novembre 2014 [consulté le 11/06/2020], disponible sur : <http://www.boxofficestory.com/box-office-paris-du-31-03-1971-au-06-04-1971-a113392634>

100 Soyer Renaud, EMMANUELLE RIVA BOX OFFICE [En ligne], 28 janvier 2017 [Consulté le 11/06/2020], disponible sur : <http://www.boxofficestory.com/emmanuelle-riva-box-office-a91182953>

101 Renaud Tristan, *Themroc*, Cinéma 73, n°174, Mars 1973, pp. 149-150

102 Braucourt Guy, *Themroc*, Ecran, n°13, Mars 1973, p. 60

l'inverse, Braucourt apprécie la démarche artistique de Faraldo dans sa dimension brute, non intellectuelle, le tir à boulets rouges sur le monde mais aussi sur toute la gauche de son époque. La critique de *Bof* dans le *Cinéma* de mai 1971 se termine ainsi : « Ce serait faire trop d'honneur à BOF que de croire qu'il propose une nouvelle morale : non, c'est un simple divertissement, mais fort agréable »¹⁰³. Le journaliste semble juger le film sur ce que les gens seraient amenés à y voir, et le réfute en ne faisant de *Bof* qu'un film divertissant mais pas une œuvre au message politique fort. Dans *Cinéma 73*, la pertinence politique de l'An 01 est au centre des deux critiques publiées¹⁰⁴. Celle de Michel Grisolia, positive, dit ainsi de l'œuvre qu'elle est un « [...] petit carré tout mal fichu (tant mieux) qui s'occupe avant tout de clairement dire ce qu'il a envie » et qu'« Au-delà du canular, rapidement, la réflexion point ». Il reconnaît ainsi, en substance, une volonté du film à faire passer un message politique. Le « Pas d'accord » publié en dessous critique au contraire la faiblesse de ce message, parlant d'un « manque d'imagination navrant au service d'une utopie sympathique » et résumée le fond à « [...] la pauvreté individuelle érigée en morale gauchiste [...] ». Il porte ainsi un jugement uniquement sur les propositions du film et non sa forme, attestant d'œuvres reçues et jugées avant tout sur leur discours. Ces rapides exemples montrent qu'il y a un vrai travail à faire sur la réception de ces œuvres pour essayer de discerner la manière dont le monde qu'elles mettent en scène a pu être reçu. Nous nous sommes concentrés sur le discours de ces œuvres en essayant d'en dégager les spécificités, il reste désormais tout un travail à faire pour voir comment elles ont été comprises.

Ce mémoire aura été l'occasion d'éclairer quatre films d'une période charnière de l'histoire française, l'après-68 et ses désirs inachevés encore à l'esprit de nombre de militants. Les espérances et les rêves qui s'y incarnent nous rappellent qu'à travers le temps la critique du monde tel qu'il a cours a toujours trouvé moyen de s'incarner, et que des créateurs et créatrices trouveront toujours le moyen de rêver les futurs désirables. Espérons que cela réussira, un jour, à faire advenir les matins qui chantent.

103 Martin Marcel, *Bof, anatomie d'un livreur*, *Cinéma* 71, N°156, Mai 1971, p. 136

104 Grisolia Michel, *Critique*, Avril 1973, *Cinéma* 73, N°175, pp. 147

Bibliographie

Mai 68

Zancarini-Fournel Michelle et Artière Philippe (dir.), *68 une histoire collective (1962-1981)*, La découverte, Paris, 2008 [2018], 781 p.

Sirinelli Jean-François, *Mai 68, l'évènement Janus*, Fayard, Paris, 2008, 323 p.

Gilles Richard, (dir.), *Mai 68... et après ? Une nouvelle donne politique*. Bordeaux, Éd. CRDP d'Aquitaine, coll. Histoire de notre temps, 2008, 342 p.

Layerle Sébastien, *Caméras en lutte en Mai 68, « par ailleurs le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, 633 p.

Essais politiques

Engels Friedrich, « Socialisme utopique et socialisme scientifique », 1880, [En ligne], disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_friedrich/socialisme_scientifique/socialisme_scientifique.html

Marcuse Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Études sur l'idéologie de la société industrielle*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Arguments, 1968, 288 p.

Hemmens Alester, *Ne travaillez jamais. La critique du travail en France de Charles Fourier à Guy Debord*, Paris, Crise et critique, 2019, 330 p.

L'Utopie

Hugues Micheline, *L'Utopie*, Paris, Nathan Université, 1999, 128 p.

L'Utopie communautaire

Lacroix Bernard, *L'Utopie communautaire. Mai 68, histoire sociale d'une révolte*, puf [Sociologie d'aujourd'hui], Paris, 2006 [1981], 225 p.

Jean-Christian Petitfils, *Les socialismes utopiques*, Paris, puf [l'historien], 1977, 228 p.

Creagh Ronald, *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIXes à nos jours*, Agone [Mémoire sociale], Paris, 2009, 392 p.

L'Utopie au cinéma

Dehée Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français (1960-2000)*, Paris, Puf [la politique éclatée], 2000, 304 p.

Michel Serceau (dir.), *60-80 : vingt ans d'utopies*, Cinémaction N°25, Condé-sur-Noireau Corlet, l'Harmattan, 1989, 191 p.

Dureau, Yona, *Utopie et Cinéma*, Paris, Condé-sur-Noireau Corlet, Cinémaction, 2005, 285 p.

Presse

Primois Mariel et Bernière Vincent, « *Actuel, les belles histoires* », Paris, La Martinière, 2011, 356 p.

Sitographie

Définitions

Desroche Henri, Picon Antoine, Gabel Joseph, « *UTOPIE* », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/utopie/> [Consulté le 14/04/2019]

Anonyme, *utopie*, Larousse.fr [En ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/utopie/80825>

Burdeau François, *Cabet Etienne (1788-1856)*, *Encyclopædia Universalis* [En ligne], Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/etienne-cabet/> [Consulté le 14/04/2019]

Anonyme, *pulsion* [En ligne], Larousse.fr, Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pulsion/65063>

Cinéma

CNT-F, *Cinéma et utopies*, [En ligne]. 2011 [1995], Disponible sur : <http://www.cnt-f.org/video/images/stories/pdf/cinema-et-utopies-22sept2011.pdf>

Fitting Peter, *What is Utopian Film ? An Introductory Taxonomy*, *Utopian Studies*, Vol.4 n°2, 1993, pp. 1-17, [En ligne] Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/20719955?seq=1#page_scan_tab_contents

Politique

Anonyme, *Wilhelm Reich et la révolution sexuelle* [En ligne], 14 mai 2012, Disponible sur : <http://www.zones-subversives.com/article-wilhelm-reich-et-la-revolution-sexuelle-105132788.html>

Eabrasu Marian, *Les états de la définition wébérienne de l'État*, Raisons Politiques, n°45, 2012, pp. 187-209. Disponible sur : <https:// Cairn.info/revue-raisons-politiques-2012-1-page-187.htm>

Socialismes utopiques

Brémand Nathalie, « Introduction : « socialismes utopiques », les mal-nommés », p13-24 dans « Cahiers d'Histoire » n°124, 2014, [En ligne] Disponible sur : <https://journals.openedition.org/chrhc/3659>

Chantal Guillaume, « Quarante ans après : retour sur PETITFILS (Jean-Christian), *La Vie quotidienne des communautés utopistes du XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1972 », *Cahiers Charles Fourier* 2011 / n° 22 , en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article973>

Bozon Michel, *Fourier, le Nouveau Monde Amoureux et mai 1968. Politique des passions, égalité des sexes et science sociale*, 2005 [En ligne], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/cli0/1758>

Articles sur les films

L'An 01

Siclier Jacques, *Jacques Doillon et Gédé : la subversion douce de l'An 01* , 23 Février 1973, Le Monde

Anonyme, *Interview*, Février 1973, Téléciné N°177, pp. 30-31

Braucourt Guy, *Critique*, Avril 1973, Ecran N°14, pp. 69-71

Tournès Andrée, *Critique*, Avril-Mai 1973, Jeune Cinéma N°70, pp. 42-43

Grisolia Michel, *Critique*, Avril 1973, Cinéma 73, N°175, pp. 147

Maillet Dominique, *Critique*, Mai 1973, Image & Son, N°272, pp. 128-129

Juillet-Août 1973, *Et c'est pas triste ?* Les Cahiers du Cinéma, N°247, pp. 36-39

Thirard Paul-Louis, Juillet-Août 1973, *L'imagination au pouvoir (sur cinq films "politiques" français)*, Positif, N°152/153, pp. 65-69

Jeancolas Jean-Pierre et Audé François, *Interview de Jacques Doillon*, Positif, N°220/221, pp. 32-40

Nicklaus Olivier, *L'An 01*, La Croix, 28 février 1997, p. 22

Bof, anatomie d'un livreur

Martin Marcel, *Bof, anatomie d'un livreur*, Cinéma 71, N°156, Mai 1971, p. 136

Niogret Hubert, *Bof, anatomie d'un livreur*, Positif, N°131, Octobre 1971, p. 68

Anonyme, *In the picture*, Sight and Sound, Vol. 42. N°3, Été 1973, p. 146

Lefèvre Raymond, *Bof, anatomie d'un livreur*, Saison 73, Octobre 1973, p. 48

Anonyme, *Bof, anatomie d'un livreur*, Monthly Film Bulletin, Vol. 41. N°480, 1^{er} Janvier 1974, p. 169

Radin Victoria, *Bof, anatomie d'un livreur*, Sight and Sound, Vol.43. N°3, Été 1974, p. 181

Anonyme, *In the picture*, Sight and Sound, Vol. 45. N°2, Printemps 1976, p. 83

Istria Anatole, Maliet François, Nicolas Arraitz, *Travail sacré ! Nous pas toucher !* [En ligne], 15 février 2007, disponible sur : <https://www.cequifautdetruire.org/spip.php?article1307>

Themroc

Renaud Tristan, *Themroc*, Cinéma 73, N°174, Mars 1973, PP. 149-150

Braucourt Guy, *Themroc*, Ecran N°13, Mars 1973, p. 60

Lefèvre Raymond, *Themroc*, Image et son – La revue du cinéma, N°270, Mars 1973, p. 117

Lajeunesse Jacqueline, *Themroc*, Image et son – la revue du cinéma, Saison 73, p. 350

Tournès Andrée, *Themroc*, Jeune Cinéma N°70, Avril-Mai 1973, p. 45

Juillet-Août 1973, *Et c'est pas triste ?*, Cahiers du Cinéma, N°247, pp. 36-39

Thirard Paul-Louis, Juillet-Août 1973, *L'imagination au pouvoir (sur cinq films "politiques" français)*, Positif, N°152/153, pp. 65-69

Maillet Dominique, *Themroc*, Cinématographe, N°2, Juillet-Août 1973, p. 5

Anonyme, *Themroc*, Take One, Vol. III. N°11, Septembre 1973, p. 37

Renzi Eugenio, *Juste après la révolution*, Cahiers du Cinéma, N°607, Décembre 2005, p. 32

Au long de rivière Fango

J.B, *Au long de rivière Fango*, Le Monde, 21 janvier 1975 [En ligne], Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/01/21/au-long-de-riviere-fango_2601749_1819218.html?xtmc=au_long_de_la_riviere_fango&xtcr=2

Anonyme, *Au long de rivière Fango*, Variety, Vol. CCLXXVII. N°13, 5 février 1975, p. 22

Lefèvre Raymond, *Au long de rivière Fango*, Cinéma 75, N°196, mars 1975, p. 121

Anonyme, *Au long de rivière Fango*, Ecran, N°34, Mars 1975, p. 79

Sauvaget Daniel, *Au long de rivière Fango*, Image & Son, N°294, Mars 1975, p. 119

Bolduc Albert, *Au long de rivière Fango*, Positif, N°178, Avril 1975, p. 65

Sauvaget Daniel, *Au long de rivière Fango*, Image et Son – La Revue du Cinéma saison 75, Octobre 1975, p. 21

Filmographie

Doillon Jacques, Resnais Alain et Rouch Jean, *L'An 01*, 1971, France

Faraldo Claude, *Bof, anatomie d'un livreur*, 1971, France

Faraldo Claude, *Themroc*, 1973, France

Sotha [Catherine Sigaux], *Au long de la rivière Fango*, 1975, France

Goldman Gérard, *L'après-68 ou le cinéma buissonnière*, 2013, France