

Isabelle Marinone

« L'anarchiste » dans le cinéma de fiction français : un motif singulier entre caricature bienveillante et charge malintentionnée

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, la figure de l'anarchiste est inscrite dans la seule représentation du « poseur de bombe », de l'être violent sans foi ni loi. Cette caricature destinée à effrayer le bourgeois, fondée sur les traits bien réels des propagandistes par le fait des années 1892-1894, est projetée depuis plus d'un siècle sur les partisans de cette théorie politique. Vécu soit comme une provocation au regard de la société soit comme un repoussoir, l'anarchisme s'avère le plus souvent méconnu dans ses fondements philosophiques. Laissant de côté les avancées sociales défendues par les libertaires (que ce soit dans le domaine syndical, éducatif ou encore féministe), la société préfère retenir d'eux l'effigie dangereuse et désespérée du terroriste d'antan.

La vision des anarchistes sur le cinéma

L'anarchisme historique débute avec Pierre-Joseph Proudhon cinquante cinq ans avant l'apparition du cinéma. En 1895, cette idéologie est à son apogée. Elle prédomine alors dans nombre de réflexions sur la société, et séduit beaucoup d'intellectuels et d'artistes. Peintres, photographes, écrivains, de Pissarro à Signac en passant par Courbet, de Nadar à Vallès en passant par Mirbeau, tous portent leur coeur vers la révolte libertaire. Le cinéma initié par les frères Lumière, d'abord commerce puis art, n'intéresse que très peu les anarchistes de l'époque. Il faut dire que l'écrasante majorité des productions artistiques ne trouvent pas grâce à leurs yeux, et en particulier à ceux des militants ouvriers. Lors de la conférence sur « L'Art et la révolte » prononcée le 30 mai 1896 au Faubourg du Temple sous l'égide de l'Art Social, Fernand Pelloutier, l'un des plus fervents animateurs et fondateurs des Bourses du Travail, affiche ainsi cette position sur les loisirs populaires et le cinéma :

Déprimée le jour par son labeur, abrutie le soir par des alcools impurs, les spectacles graveleux, la foule n'a ni le temps ni la liberté d'esprit nécessaires pour réfléchir sur son sort, et de là vient l'indifférence, la lâcheté avec laquelle ce peuple, qui fit 1848 et 1871, subit aujourd'hui les pires outrages. Le soufflet reçu, il le lave par l'absinthe ; l'incertitude du lendemain, il l'oublie au café-concert; la virilité des insurrections, il la porte au lupanar.¹

Quand les anarchistes et les anarcho-syndicalistes se penchent sur le contenu des spectacles qui faisait depuis longtemps courir les foules, leur jugement ne s'améliore guère. Certes, le peuple et les mouvements sociaux sont représentés à l'écran, mais le plus souvent sous l'angle du ridicule ou du tragique. Le meneur syndical reste fréquemment figuré comme un alcoolique. Dans *Le Libertaire* du 27 mai 1911, un journaliste anarchiste, Emile Guichard, analyse ainsi, de manière à la

fois ulcérée et ricanante, ce qui n'est pas encore nommé le Septième Art :

Rien de plus répugnant que les scènes qui se déroulent sous les yeux du public. Le patriotisme, le respect des lois, toutes les vertus bourgeoises y sont exaltées... Bon popolo, la dose de ta naïveté est incommensurable... Mais regarde donc, ne vois-tu pas que ces exhibitionnistes t'abrutissent ? Tiens, voici la grève, regarde comme on y présente les ouvriers qui se révoltent ; le meneur, un délégué de la CGT sans doute, a péroré au tableau précédent chez le bistrot, il a payé à boire à d'honnêtes travailleurs, il les a saoulés ; l'argent qui a servi à payer l'alcool, il l'a touché d'un patron concurrent, d'un étranger, et voilà les pauvres bougres démolissant les machines du "bon", brisant tout chez cet homme qui veut le bonheur des ouvriers. (...) Applaudis, bon popolo ! ²

Par ailleurs, l'utilisation du cinéma à des fins de délation facilite encore moins le rapprochement de cette nouvelle technique artistique avec les mouvements anarcho-syndicalistes et anarchistes. L'usage qui fut fait de la photographie pour reconnaître et fichier les communards en 1871 se poursuit alors avec le cinéma. Un des exemples marquants de cette pratique reste celui de la révolte des vigneronnais en avril 1911. La machine judiciaire se livrant à une sévère répression, et s'appuyant sur la présence d'une armée de quarante mille hommes, enrôle le cinéma dans sa campagne de ratissage. A la suite de violentes manifestations, les magistrats et la police regardent au ralenti les 600 mètres de films *Une charge de cavalerie*, *L'Insulte à l'armée*, et *Le Pillage de la maison Gauthier* produits par Pathé³ et tournés lors des événements.⁴ Le mouvement décomposé de la pellicule révèle alors l'image précise des fauteurs de troubles de la journée du 12 avril.⁵ Suite à cette manœuvre, un article paraît dans *Le Libéraire* pointant du doigt l'utilisation néfaste du cinéma :

Puisque les marchands de journaux et commerçants de cinéma ne sont que des instruments de la police, soyons sans pitié, sabotons et les gens qui nous tirent les vers du nez (...) et les appareils des établissements Pathé, Gaumont et autres, qui aujourd'hui font fonction d'indicateurs.

Si les anarchistes changent avec le temps d'attitude, ils sont toujours restés méfiants face au pouvoir de l'image et à la manipulation des esprits par cette dernière. Leur tempérament critique leur a ouvert les yeux sur certains détournements opérés par les gouvernements ou les autorités successives concernant les événements ou les idées. Si le cinéma a pu être mensonger, la télévision qui lui a succédé, l'a souvent dépassé dans ce rôle d'influence.⁶

La vision du cinéma sur les anarchistes

L'industrie cinématographique a très rarement représenté les anarchistes de manière juste. Elle n'a généralement fait que reprendre la caricature entretenue par la société bourgeoise du début du XX^{ème} siècle. Déformation multiple dans les premiers temps du cinéma, elle prend en fonction du moment une tournure soit tragique soit comique.

Les premières bandes filmiques évoquant des libertaires présentent le plus souvent la conséquence de certaines actions, commises ou non par eux. Si les films ne font

pas part des initiatives pédagogiques anarchistes d'un Sébastien Faure avec son école La Ruche ou d'un Francisco Ferrer avec son Escuela moderna, si les vues ne s'intéressent pas aux divers mouvements de grèves des anarcho-syndicalistes, en revanche, la caméra est activée pour des événements plus impressionnants visuellement comme les attentats. Ainsi dès 1904, l'opérateur Lumière, Etienne Thévenon, tourne les vues documentaires, *L'attentat anarchiste de la rue Montagne Sainte-Walburge*. Par la suite, la société Eclair réalise elle aussi des bandes présentant le 30 juin 1912, *Un attentat anarchiste*. Lorsqu'il ne possède pas de vues documentaires, le cinéma s'exerce à la reconstitution d'images, comme celle de *L'assassinat du Ministre Plehve (du grand'duc Serge)* produit par Pathé en 1904. Si la thématique s'épuise quelque peu au début des années 1910, elle est relancée en 1913 par les exactions de la Bande à Bonnot et l'ouverture du procès des bandits tragiques. Les actualités cinématographiques de l'Eclair-Journal suivent l'affaire et réalisent la même année dans les studios de la société une reconstitution romancée des faits par Victorin Jasset sous le titre *Les bandits en automobile*, qui se compose de deux épisodes : L'auto grise et Hors la Loi. Si les militants libertaires récuse les actions criminelles de Bonnot, ils emphatisent à nouveau de la caricature de l'anarchiste et en payent les frais avec la condamnation injustifiée de Victor Kibaltchitch, futur Victor Serge, et de Rirette Maîtrejean sa compagne. Face à l'attaque frontale de leurs idées par l'opinion publique faisant passer Bonnot et sa bande pour de purs libertaires, les vrais militants réhabilitent les principes de Proudhon et de Bakounine et promeuvent les objectifs éducatifs et sociaux du mouvement, condamnant du même coup les criminels. Mais la bande à Bonnot fait beaucoup vendre. Meurtres, enquête, suspense, actions violentes, si tous les ingrédients sont présents pour un bon film policier dans les années 1910, la recette marche encore cinquante ans plus tard. Les actions de la bande à Bonnot sont remises au goût du jour en 1968, dans une reconstitution tardive de Philippe Fourastié intitulé *Les anarchistes (ou La Bande à Bonnot)*. Elle reste encore à la mode quelques années plus tard en 1974 au sein de la réalisation de Victor Vicas, les *Brigades du Tigre*, trente-six épisodes pour la télévision française dont les scénarios de Claude Desailly portent à plusieurs reprises sur les bandits tragiques (notamment l'épisode n° 2 : Nez de chien sur Louis Lacombe, l'épisode n° 10 : Le Défi, et l'épisode n° 13 : Bonnot et Cie). Dans la série, on retrouve souvent la figure caricaturale de l'anarchiste, qu'elle soit purement fictionnelle et féminine comme dans l'épisode n° 21 : Bandes et contrebandes, ou inspirée de personnages réels comme ceux des innocents libertaires Sacco et Vanzetti condamnés à la peine de mort aux Etats-Unis en 1927 (épisode n° 34 : Les fantômes de la nuit).

Du roman au film : une caricature qui perdure

Au sein des reconstitutions romancées, les caricatures de l'anarchiste ne sont pas loin de celles visibles dans certaines adaptations cinématographiques d'ouvrages de Zola comme celle de *Germinal* (adaptations d'Albert Capellani en 1913, d'Yves Allégret en 1963, de Claude Berry en 1993). Le cinéma reprend à son compte la figure de Souvarine tout en la déclinant en fonction des époques. Zola, qui ne part pas de rien, puise son personnage dans le courant littéraire russe des années 1850 où la figure du nihiliste prévaut. Dans cette même tradition, les films mettent en avant, à leur tour, le caractère solitaire de l'individu. Cette solitude mise en exergue est probablement liée dans les esprits au courant nihiliste russe, ou encore « individualiste » du mouvement anarchiste, inspiré en partie par l'ouvrage *L'Unique et sa propriété* du philosophe Allemand Max Stirner, paru en 1844, dont

« l'égoïsme » singulier et revendiqué peut prêter alors à de mauvaises interprétations et à des confusions avec cette tendance du mouvement. Le personnage de l'anarchiste est donc cet homme seul, vêtu entièrement de noir, dont la référence au drapeau des libertaires - drapeau mis en avant lors de la Commune de Paris par Louise Michel - reste évident. Il est décrit comme agressif, violent, caractéristiques qui font appel directement à la propagande par le fait illustrée par quelques anarchistes de la fin du XIXème siècle tels Caserio ou Henry. Par ailleurs, là encore vraisemblablement en fonction de Souvarine, il est physiquement grand et malingre, son air taciturne fait de lui un calculateur réfléchi et glacial. L'aspect maladif place ce personnage d'entrée de jeu dans la marginalité, dans une tristesse permanente relevant de la dépression. Ce motif inchangé de l'anarchiste se retrouve chez d'autres auteurs, notamment dans le film *Nada* de Claude Chabrol en 1973, adapté du roman de Jean-Patrick Manchette. Les heurs et les malheurs de l'agent provocateur libertaire étaient déjà un sujet de prédilection dans la littérature avant *Nada*, en particulier depuis *The Secret Agent* de Joseph Conrad en 1907 (adapté par Hitchcock en 1936 sous le titre *Sabotage*, et à la télévision française par Marcel Camus en 1982).

Le terroriste dans les fictions cinématographiques

La thématique du terroriste sous les traits de l'anarchiste revient par ailleurs fréquemment dans les films de fiction du cinéma des premiers temps, dont les scénarios ne sont pas des adaptations. *L'anarchiste* de Lucien Nonguet concurrence le film du même nom réalisé par Zecca pour Pathé en 1906, ce dernier visiblement inspiré selon Georges Sadoul de la production anglaise de Robert William Paul, *Goaded to Anarchy*.⁷ Certains films de ce type font une carrière internationale comme *La fille de l'anarchiste* produit par la société Le Lion, tiré du film *Daughter of an anarchist* de 1909. Depuis 1906, le sujet est décliné sous plusieurs formes, lorsque l'on ne parle pas directement de « l'anarchiste », on passe par le *Nihiliste* (Pathé, 1906), ou encore *Le meneur* (Pathé, 1909) qui prennent des traits de caractères identiques à celui-ci, en poussant les individus qu'il croise aux pires actes de rebellions. Ainsi en témoigne la bande intitulée *L'Attentat* dont le scénario est résumé parmi les « Nouveautés » du journal *Filma* en juin 1908 :

L'employé d'un ingénieur est surpris en train de voler les plans d'une nouvelle machine. Mis à la porte, il est en proie à la haine. Chez le mastroquet, un anarchiste entend la récrimination de l'employé qu'il emmène et à qui il procure une bombe pour se venger. Le soir, l'ingénieur et sa femme étant sortis, l'employé arrive, pénètre dans les appartements et dépose la bombe sous le lit de la fillette, qui, réveillée en sursaut par le bruit des pas du meurtrier, joue avec l'engin homicide. Mais le crime sera puni : les parents, de retour, ont amené le chien qui saute à la gorge du méchant homme et va enlever la fillette de sa chambre. C'est pourquoi la bombe n'explose que lorsque la maison est vide et ne tue que le criminel.

Tout comme les français, les anglais à la même période, puis les américains à partir de 1910 exploitent le même filon : les anglais avec *Anarchy in England* de T.S. Gobbett (Precision Film Co, 1909) ou encore *The anarchist's doom* de Alexander Butler (Barker Motion Photography, 1913),⁸ les américains avec *The anarchist's wife* de W.V. Ranous (Vitagraph, 1912) ou *The Anarchist* d'Herbert Brenan (Imperial,

1913). Alternant l'acteur tragique et le provocateur ridicule, le terroriste libertaire à l'écran change très peu au cours des années. En 1968, Jean-Luc Godard reprend la thématique dans *Week-end* et la pousse jusqu'à l'absurde en faisant de l'anarchiste un primitif cannibale. Dans l'esprit révolutionnaire et anti-capitaliste du moment, Jean-Pierre Mocky passe de *Solo* en 1969 à *Pièges à cons* en 1979, travaillant le motif de l'anarchiste comme un héros sympathique et dérisoire. Quant au terroriste porteur d'action dramatique, il reste toujours exploité dans des films comme *Le funambule* de Serge Poljinski en 1973.

Le cinéma détourne aussi parfois le sujet tragique pour la comédie. Ainsi en Angleterre, la bande *The Anarchist and his dog* de A. Melbourne-Cooper (Alpha Trading Co, 1907), met en scène un terroriste qui voit sa bombe une fois lancée, ramenée systématiquement par son chien. En France aussi, les bandes comiques font la part belle à la caricature burlesque comme dans la production de Pathé en 1911, *Anarchiste malgré lui*. Dans le catalogue de la société (de 1896 et 1914), existe le résumé du film qui donne le ton des productions de l'époque portant sur cette figure à la fois grotesque et dangereuse :

Duplanois, rond-de-cuir endurci, se rend à Tripafouilly les navets, chez son chef de bureau Dupied. L'employé, qui tient à être élégant, fait l'acquisition d'un superbe huit-reflets. Devant un tel déploiement d'élégance, les confrères de Duplanois imaginent de lui jouer un tour et informent le Maire du village de l'arrivée d'un dangereux anarchiste, porteur d'une bombe dans un carton à chapeau. Grande émotion dans le bourg. La force armée se concentre pour aller cueillir à son arrivée le redoutable malfaiteur. Le malheureux Duplanois, assailli, traqué, n'échappe au lynchage de la population furieuse que grâce à la rencontre providentielle de son hôte qui le prend sous sa protection. Tout finira par s'éclaircir.

Le quiproquo confondant l'honnête homme avec le terroriste reste l'un des ressorts comiques les plus fréquents. Le récit de Casimir, Pétronille et l'Entente cordiale sorti par Eclair en 1914 va même jusqu'à amalgamer la figure de l'anarchiste avec celle de souverains anglais. La conclusion de ce type de productions s'appuie le plus souvent sur une bagarre généralisée mêlant police, employé modèle, et révolutionnaire. Dans un genre similaire, la désorganisation mélangeant terroristes et agents secrets avait déjà été exploitée dans l'ouvrage de G.K. Chersterton, *The Man Who Was Thursday* publié en 1908. Soixante-dix ans plus tard, cette mise en scène comique basée sur l'enchevêtrement des catégories et des personnages est encore visible dans *La vengeance du serpent à plumes* de Gérard Oury, présentant un groupe d'anarchistes décervelés nommé Ravachol Kropotkine face à un Coluche dérouté, amoureux de l'une des extrémistes.

Entre caricature bienveillante et charge malintentionnée

Au milieu des comédies jouant relativement grossièrement de la figure du terroriste, un exemple atypique de caricature est à souligner en 1961. Il s'agit de la coproduction franco-italienne de René Clément intitulée *Quelle joie de vivre (Che gioia vivere)*.



Le cinéaste et ses scénaristes (Gualtiero Jacopetti, Leonardo Benvenuti, Pierre Bost, Piero De Bernardi) proposent à travers ce film, qui n'est pas tiré d'une oeuvre littéraire, une description du milieu anarchiste dont certains traits sont étonnamment justes, et dont quelques séquences pourraient presque faire passer cette fiction pour libertaire. Clément veut traiter de l'Italie mussolinienne des années 1920, en plaçant face aux motifs fascistes une résistance qui devait être, selon le scénario, socialiste. Pour la réalisation, il abandonne cette première idée et inscrit son récit au sein d'une famille d'imprimeurs anarchistes. Le film se structure à partir de deux visions portées sur ce monde politique : d'une part celle de la « famille libertaire » rangée et inoffensive, qui se confronte à une autre, celle de la caricature des terroristes poseurs de bombes. Parmi les fictions portant sur cette thématique, *Quelle joie de vivre* est un des films qui dépeint le mieux ce milieu. La description de la singulière manière de vivre des anarchistes montre que la réalisation n'a pas été faite au hasard et, qu'au préalable, Clément et ses scénaristes ont certainement eu connaissance de certaines traditions libertaires.

Le récit se déroule à Rome en 1921. Sortant de l'armée, deux orphelins se retrouvent abandonnés à eux-mêmes. Pour s'en sortir, ils vont chacun rechercher un groupe qui pourrait les adopter. Ils finissent par trouver deux familles politiques différentes. Pendant que l'un découvre l'engagement fasciste, l'autre, Ulysse Ceconato (interprété par Alain Delon) se fait engager dans une imprimerie tenue par des anarchistes. Le film suit l'étrange famille Fossati, qui dans l'attente d'un compagnon venu d'Espagne, surnommé Campo Santo, confond le jeune Ulysse nouvellement embauché avec l'activiste espagnol arrivant à Rome pour réaliser un attentat à l'occasion d'un rassemblement de quatre généraux fascistes. Le jeune apprenti se faisant passer pour ce qu'il n'est pas, dans le but de conquérir la fille de la famille, Franca (interprétée par Barbara Lass), devient l'objet de toutes les attentions.

René Clément décrit largement la famille d'anarchistes et leurs comportements. Lorsque le personnage d'Alain Delon, héros du film, est adopté par l'imprimeur, le cinéaste tourne une scène assez longue présentant le fonctionnement singulier de la sphère familiale. Avant de découvrir plus avant les membres de celle-ci, le réalisateur expose l'environnement très ordonné dans lequel vivent les Fossati, qui va à l'encontre de l'idée de « chaos », de « désordre », liée communément au préjugé sur l'anarchisme. Il y a même une prononciation volontairement affirmée de la propreté, de l'ordre à l'intérieur de la maison, où l'on sent que Clément joue avec ces idées préconçues. Les enfants de la famille ont pour prénoms « Univers », « Franche-Comté », ou encore « Aéroplane ». L'engagement anticlérical du père, Olinto Fossati (interprété par Gino Cervi) est expliqué par ce choix insolite de prénoms non religieux. Ce qui peut sembler un détail dans l'histoire du film, fonctionne ici comme un ressort comique (Delon réplique au père : « Mais votre fille s'appelle Franca, comme tout le monde, elle ne s'appelle pas locomotive ? »). Derrière l'aspect drolatique de la séquence, la description que fait Clément puise dans un fond de vérité. Les anarchistes de tout temps, ont donné fréquemment à

leurs enfants des prénoms volontairement originaux, en dehors des prénoms classiques de Saints. Ainsi, le milieu libertaire a souvent eu recours, par exemple, au calendrier révolutionnaire pour en tirer des prénoms comme « Germinal » ou « Floréal ». Olinto Fossati explique à son apprenti que sa fille a comme diminutif Franca, mais que son vrai nom est « Franche-Comté » en référence à cette région qui a été la première à obtenir l'indépendance. Le fils « Aéroplane » a été choisi en l'honneur du progrès scientifique, quant à « Univers », il représente la recherche universaliste. De même, Clément ne place pas au hasard son héros chez des imprimeurs. Il doit aussi savoir que nombreux sont les libertaires travaillant dans le métier du livre, qu'ils soient correcteurs du livre, imprimeurs ou encore libraires.

Le personnage de Delon se sent particulièrement bien dans la famille, qui est présentée comme généreuse, attentive et douce. Il n'y a pas de hiérarchie particulière, imposant un patriarcat. Le père ne se conduit pas comme un autoritaire. Il accepte la manière de vivre de chacun, comme celle du grand-père solitaire (interprété par Carlo Pisacane), qui ne veut voir personne, restant enfermé au grenier, et ne prenant ses repas qu'à l'aide d'un panier pendu à une corde. En un plan d'ensemble présentant la famille attablée pour manger et le grand-père réclamant qu'on lui remplisse son panier de nourriture, Clément rassemble deux tendances du mouvement libertaire : les collectivistes représentés par la famille, et l'individualiste représenté par l'aïeul. Ce dernier vit reclus et entouré de livres. Il est celui qui apprendra au jeune Ulysse les fondements théoriques libertaires. Sceptique jusqu'au bout, ce personnage individualiste va même jusqu'à contester la notion de « temps » qu'il a abolie pour lui-même. Le temps étant un concept religieux, l'anticlérical ne voit pas pourquoi il devrait s'y référer. Ainsi la famille Fossati sonne son propre temps avec une cloche. Le cinéaste met en avant ce scepticisme particulier aux libertaires, et s'amuse de cette conception jusqu'au-boutiste du découpage des journées. Le grand-père a par ailleurs comme particularité de garder toujours avec lui une vieille bombe par précaution et nostalgie. Clément se réfère sans doute ici aux vieux anarchistes et en particulier aux anti-fascistes qui conservaient souvent de vieilles armes, gardant en éveil l'idée de combat.

La nostalgie est un élément repris à plusieurs reprises dans certaines scènes, ainsi celle où la fille des Fossati reçoit un courrier officiel expliquant que ses dix huit ans désormais révolus, elle devra prévoir la possibilité d'aller en prison comme le reste de sa famille. Cet événement est tourné en ridicule par le cinéaste. Fêté par le groupe libertaire du quartier, qui sentimentalement se rassemble autour du petit drapeau noir brodé par la jeune Franca et sa petite valise neuve en prévision d'un séjour prochain dans les geôles du gouvernement, l'évènement est comparé à un rite de passage à l'âge adulte. Montrant ce joyeux rassemblement, le réalisateur s'amuse ici du goût traditionnel pour la chanson révolutionnaire entonnée par les partisans de Proudhon. Puis, de jeunes royalistes viennent troubler la fête. Clément en fait une scène burlesque, avec bagarres à la tarte à la crème et aux oeufs. On peut noter que le cinéaste connaissait certainement les conflits généralement assez violents entre les royalistes et les anarchistes. Pour narguer les chemises brunes et les royalistes, le jeune Ulysse va placer sur la flèche de l'église un drapeau noir en plein jour. Le goût bien connu des libertaires pour la provocation est mis en valeur dans cette scène.

Face à l'arrivée imminente des généraux à Rome et de la cérémonie officielle qui leur est consacrée, les forces de l'ordre viennent perquisitionner chez les Fossati. La

famille habituée à être arrêtée dès qu'il y a un événement de ce type, a déjà préparé les valises. Les policiers eux-mêmes sont des habitués, ils les connaissent bien, et sont même invités à boire un verre avant de partir pour la prison. Les anarchistes considérés comme dangereux sont traités ici comme de doux agneaux inoffensifs et soumis à la loi. Le cinéaste doit alors savoir que dans la réalité des faits, les arrestations de cet ordre se produisent fréquemment, tout du moins pour des gardes à vues sans objet particulier, simplement à titre préventif afin d'empêcher tout attentat terroriste éventuel. L'aumônier de la prison connaît très bien la petite famille qui vient séjourner de temps à autre. C'est lui qui fournit le spectacle quotidien de lanterne magique. Jolie métaphore du discours de l'Eglise proposant un monde illusoire, qui n'est considéré par aucun détenu. Pendant que les uns écoutent la projection chrétienne commentée, la mère, Rosa Fossati (interprétée par Rina Morelli), reprend son tricot et déclare ironiquement : « A la maison on n'a jamais le temps de rien faire ! ».

La prison mise en scène par Clément s'avère être un lieu ouvert, dont on peut s'évader par un accès secret, connu en réalité par le plus grand nombre des prisonniers. Le jeune apprenti et Franca choisissent de s'échapper alors que le reste des Fossati préfère rester sage en attendant la fin de leur peine.

Au même moment, le vrai Campo Santo (interprété par Ugo Tognazzi) arrive avec son acolyte dans l'appartement de la famille libertaire absente, qui a prévu de laisser la porte ouverte. Un petit mot placé sur la table destiné au laitier, indique où il faut laisser les bouteilles. La porte est ouverte pour tous. Le réalisateur paraît informé de cette pratique qui reste encore ancrée chez les libertaires. Permettre l'accès de son appartement à tout le monde exprime l'idée qu'il n'y a pas de propriété privée. Campo Santo, quant à lui, est une caricature de l'anarchiste, barbe noire et chapeau du même ton relèvent son aspect taciturne. Le film joue sur les deux images du libertaire : d'un côté la vision peu fréquente au cinéma d'une famille ouverte et pacifiste, de l'autre, celle de l'individu sinistre qui confirme le préjugé classique. Le récit de Clément prend le parti de la famille libertaire contre la caricature du terroriste. Campo Santo et son acolyte, loin d'être impressionnants, s'avèrent maladroits lorsqu'il faut s'occuper de la bombe explosive destinée au rassemblement des généraux.

La séquence de la cérémonie officielle est la plus cocasse du film. La famille anarchiste et les deux terroristes, traités comme des « guignols », vont chacun de leur côté essayer de poser leur bombe respective, le tout dans une confusion générale. Seul Ulysse l'apprenti, le faux Campo Santo, se charge de reprendre toutes les bombes posées à droite et à gauche, pour éviter l'attentat.

Le dernier motif du film montre l'intérieur de la prison rempli de personnes. Clément expose le projet fasciste mené à son terme, enfermant tous les individus subversifs. Le spectateur peut imaginer que la famille des Fossati se trouve elle aussi enfermée. Les portes de la prison se referment et clôturent ainsi le récit, laissant le spectateur dehors, du côté de la liberté. Le fascisme dénoncé, le film place les anarchistes comme les vainqueurs de cette bataille pour la liberté. S'ils restent décriés dans la plupart des films de fiction, ici, ce sont eux qui portent l'espoir d'une société meilleure.

Adoptant une position similaire à celle de Clément, le réalisateur Yves Robert a souvent proposé des sujets de tendance libertaire pour ses productions. C'est le cas

notamment d'*Alexandre le bienheureux* datant de 1967, inspiré du *Droit à la paresse* de Paul Lafargue, mais aussi des *Copains* en 1965. Dans ce dernier long métrage, adaptation par Robert et François Boyer du roman éponyme de Jules Romains paru en 1913, s'intègrent certaines conceptions et comportements anarchistes qui vont au-delà de l'idée d'unanimisme de l'écrivain.¹⁰

Entre farce potache et bouffonnerie complaisante

Sorti le 14 janvier 1965, *Les Copains* présente une fable qui porte sur l'amitié virile de sept jeunes hommes, inventifs et drôles, ayant pour philosophie la jovialité et la lutte contre les « bien pensants ». Sortant de milieux sociaux différents, ils s'accordent sur le fait que les traditions, les lois, les autorités, devenues des éléments sacralisés socialement, doivent être absolument déboulonnées et repensées.

Yves Robert choisit pour son long métrage Georges Brassens, anarchiste célèbre, ex-directeur du journal *Le Libertaire*, pour la réalisation de la chanson originale du film : *Les copains d'abord*. Le ton du film est tout de suite donné avec cette composition musicale. Le cinéaste fait entrer le spectateur dans ce récit fictionnel, en le faisant devenir un participant passif d'actions anarchistes burlesques. Après la présentation des sept personnages empêchant de tourner en rond (Benin interprétés par Philippe Noiret, Broudier par Pierre Mondy, Huchon par Claude Rich, Lamendin par Michael Lonsdale, Omer par Christian Marin, Lesueur par Jacques Balutin et Martin par Guy Bedos), et l'histoire rapide de leur rencontre, la séquence qui suit se déroule dans un cinéma. La première image visible sur l'écran est celle de la projection d'actualités montrant l'effondrement d'un pont, puis, suite à cet événement impressionnant, l'intervention d'un ministre. Ce dernier filmé entrain de reposer quelques pierres et faisant semblant de jouer de la truelle par démagogie, soulève tout à coup dans la salle les cris et phrases assassines des joyeux drilles. Ces derniers s'opposent à un cinéma présentant, comme l'exprimait Guy Debord,¹¹ « une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes ». La bande de copains intervient, dénonçant le ridicule de la chose, révélant que le ministre ne sert à rien, et que de surcroît il est incapable de bien manier la truelle.



Benin (Philippe Noiret), personnage initiateur de l'agitation, dit ne plus supporter la sottise, les mensonges et l'injustice engendrés par le pouvoir des gouvernants. Il accepte encore moins les milliers d'individus qui acquiescent sans réfléchir à toutes les propositions des hommes de pouvoir. Il veut détruire tous les mécanismes intellectuels, faire réagir les hommes devenus moutons, ayant perdu tout esprit critique. Rassemblant les copains d'antan, cette effigie d'anarchiste drolatique propose que, durant leur période de vacances respective, ils s'amusent à quelques expériences de détournements, de farces. Le slogan explique bien l'objectif qu'ils se donnent : « Agissons fort, dressons le pilori de la sottise ! Contre le crime, soyons des meurtriers ... ». L'entreprise mise en marche, le groupe s'organise pour trouver les idées les plus ingénieuses afin de bousculer les esprits figés. Les pieds dans la fontaine Saint Michel, Benin expose son projet qu'il termine au bar. Saoul par les

litres de vins blancs ingérés, celui-ci est poussé par ses compères à l'extérieur du café, et disparaît un court moment. Il revient enchanté auprès de ses amis, après avoir fait un tour dans le grenier du bar. Toute la troupe monte à l'étage et découvre l'idée de Benin. Devant une carte de France déformée par leurs yeux embués d'alcool, les plans truqués d'Yves Robert décrivent une géographie française où les régions se dévorent les unes les autres, se déchiquettent ou copulent ensemble. Deux yeux apparaissent en plein milieu de la France, à l'emplacement de deux villes : Issoire et Ambert. Les sept hommes se sentent visés par ce regard et décident d'aller affronter, dans un absurde défit, les deux chefs lieux.

Ils partent chacun de leur côté avec un projet en tête, afin d'aller se rejoindre sur place, les vacances arrivées. Le premier projet, celui de Brondier (Pierre Mondy), Omer (Christian Marin), Lamendin (Michael Lonsdale) et Martin (Guy Bedos), est d'aller déranger les militaires de la caserne d'Ambert en se faisant passer pour le ministre de l'intérieur accompagné de sa cour de conseillers. Brondier, déguisé en ministre pour l'occasion, fait réveiller toute la caserne. Il demande aux militaires de procéder à des manoeuvres dans la ville, à titre de vérification de l'efficacité du fonctionnement de la caserne en cas d'attaque intempestive de l'ennemi. Le scénario grotesque donné par les farceurs pour l'exercice musclé est le suivant : de jeunes manifestants envahissent Ambert, il faut les empêcher de nuire, aussi la caserne doit-elle déployer toutes ses forces armées pour éradiquer la bête révolutionnaire. La farce prend mieux qu'ils ne pensent et toute la ville assiégée se transforme en un immense champ de bataille entre des militaires déguisés en manifestants et d'autres conservant leur fonction de représentants de l'ordre. Cette longue séquence positionne les « copains » comme des antimilitaristes convaincus. Le réalisateur dans cette charge dénonce le ridicule d'un système formateur d'hommes soumis, obéissant aux ordres les plus absurdes.

Le projet suivant est celui de Benin qui organise à l'Eglise d'Issoire une entrée fracassante, celle d'un faux évêque venu pour conseiller aux brebis trop sages, d'aller pratiquer l'amour libre. Tandis que le facétieux ecclésiastique s'approprie les regards des pratiquants à la fois hébétés et enthousiastes face à cette bonne nouvelle arrivée droit de Rome, le reste des « copains » assiste au spectacle religieusement. L'opération de sabotage clérical fonctionne, la sortie de la messe se déroule alors dans une grande confusion des fidèles, les hommes courant derrière les femmes, essayant de les embrasser. Cette scène fait la démonstration de l'anticléricalisme des personnages.

Les joyeux drilles ne veulent pas s'arrêter là. Leur dernier grand projet doit mettre en situation l'institution préfectorale à l'occasion de la fête de commémoration du retour d'une ancienne statue de Vercingétorix, confisquée en temps de guerre par les Nazis. Lesueur (Jacques Balutin) et Huchon (Claude Rich) préparent la fête à leur manière. Les interventions du préfet au micro se trouvent parasitées par des bandes sons anachroniques de leur confection, jusqu'au moment où la statue doit être découverte. Les habitants d'Issoire contemplant le Vercingétorix rutilant au soleil, plus vrai que nature. Les paroles du préfet pleines de trémolos dans la voix encensent le guerrier gaulois. La statue intervient alors en s'adressant à l'autorité préfectorale, contestant tout son discours. Cette scène met alors en valeur la méfiance des farceurs face aux déclarations des hommes politiques, et critique du même coup une vision historique déformée par l'orientation des gouvernements successifs. Les autorités, quelles qu'elles soient, ne font pour eux qu'endormir les

citoyens. La petite troupe d'anarchistes, par leurs farces, soulève l'idée qu'aucune institution ne peut se prétendre infaillible. Les agitateurs creusent les failles et montrent que la dérision et la subversion permettent de faire réfléchir.

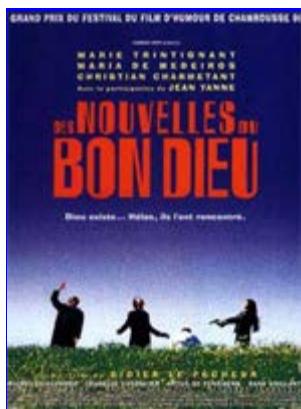
La destruction des mythes sociaux, telle que ces personnages la pratiquent, les place d'emblée dans une réflexion libertaire. Benin l'avoue lui même à ses compagnons, alors que la troupe déjeune en pleine forêt :

Il y a huit jours alors que vous sapiez les fondements de la morale, de la société et du Puy de Dôme, tandis que les autorités cherchent encore l'ombre qui les terrassa, vous buvez et mangez au coeur de la forêt. N'entendez vous pas la lamentation des évêques, des généraux et des corps constitués. Tout ce que les hommes ont de sérieux, de sacré, vous en avez fait des objets de plaisir. Demain, c'est la fin des vacances et nous allons tous retrouver la grisaille de la ville. C'est inadmissible ! Je vous propose, moi Benin, de façonner l'avenir à notre manière.

Le dernier projet, celui de Martin (Guy Bedos), sera la concrétisation du discours tenu par celui-ci. Chimiste de profession, ayant inventé une teinture particulière de coloration de l'eau, Martin emmène ses camarades près d'une rivière, et y jette la substance colorée. Le film se termine sur l'image de Paris traversée par une Seine rouge. Couleur de la révolte que l'on peut penser communiste dans le cas d'Yves Robert, elle représente surtout ici la contagion d'un état d'esprit libertaire, de cette âme unique sceptique et inventive, qui anime l'unanimité de Jules Romains. Contagion comme une prémonition de ce que sera, quatre ans plus tard, mai 1968.

Les Copains retrace bien l'esprit de l'époque, qui se développera davantage encore dans les années 1970. Si la caricature du libertaire est ici bienveillante, l'adaptation des personnages de Jules Romains peut paraître très « gauloise ». Il n'en va pas de même du film *Des nouvelles du bon Dieu* de Didier Le Pêcheur, trente ans après celui d'Yves Robert. Restant dans la caricature bienveillante de l'anarchiste attaquant les codes moraux et sociaux, le ton de cette production porte plus vers une forme de nihilisme que vers une philosophie libertaire. Le nihilisme étant la négation de toute croyance, alors que l'anarchisme est convaincu de la possibilité d'édification d'autres formes sociétales.

Entre raillerie désespérée et satire métaphysique



Le scénario *Des nouvelles du bon Dieu*, sorti dans les salles le 12 juin 1996, a été réalisé par Didier Le Pêcheur et Artus de Penguem. Le récit, basé sur de nombreuses références littéraires, commence par la présentation de deux personnages dépressifs, frère et soeur, portant des noms de livres, Nord (interprété par Christian Charmetant) - en lien aux souvenirs d'exil de Louis-Ferdinand Céline datant de 1960 - et Evangile (interprétée par Marie Trintignant) - ensemble des livres qui contiennent la Loi et la doctrine de Jésus-Christ - qui, par un beau matin, lassés par une vie difficile et remplie d'embûches, s'interrogent sur leur existence. Ils s'imaginent être des

personnages de roman et pensent par conséquent que ce qu'ils vivent n'est pas réel, pas même eux. Dieu serait un auteur tout puissant, écrivant l'histoire de leur vie. L'hypothèse posée, ils décident de se mettre à la recherche du Père éternel pour connaître les raisons qui l'ont poussé à leur créer une vie si peu satisfaisante.

Leur histoire débute par la mort de leur écrivain préféré, nommé Alejandro Battavia. Ecrivain de type borgésien, il laisse de nombreux fans derrière lui, et notamment son épouse aimée, Karénine (interprété par Maria De Medeiros) - référence à *Anna Karénine* de Léon Tolstoï (1877). Le film entier se compose de mises en abîme. Les plans se déroulent dans un temps difficilement définissable, souvent la nuit, qui peut parfois être cyclique. Ainsi les personnages se déplaçant dans leur taxi reviennent sur les mêmes lieux au moins deux fois (l'église avec Jivago le curé - référence au *Docteur Jivago* de Boris Pasternak (1958), ou encore l'hôpital avec Karénine). Le décès de l'écrivain Battavia a été provoqué par sa réflexion trop poussée. N'ayant pas supporté d'avoir été lucide sur l'enjeu de son existence ainsi que sur celle d'autrui, il se suicide. Le film va placer Nord et Evangile dans une quête effrénée de la vérité, qui emporte par la même occasion tous les individus qu'ils seront amenés à croiser. On peut situer l'anarchisme assez facilement dans cette quête de la vérité. Non seulement les personnages tenteront le tout pour le tout afin de rencontrer Dieu, mais en plus, ils iront toujours contre la Loi, contre l'ordre commun des événements pour comprendre et améliorer leur condition de vie. Ils peuvent être définis comme des libertaires mystiques ou plutôt comme des néo-gnostiques, posant toujours et sans relâche la question de la connaissance des origines.

Nord et Evangile circulent en taxi dans un espace sans repères. La route qu'ils prennent les conduit vers leur destin qu'ils pensent pur hasard. Partant du principe qu'ils n'existent qu'à partir du moment où ils se pensent exister, ils éliminent toute loi qui pourrait faire barrage à leur projet. Ils veulent changer leur vie qu'ils estiment sinistre, afin de faire réagir leur créateur sur leur sort. C'est ainsi qu'il commence par écraser volontairement un piéton. Evènement qui ne suscite aucune réaction de la part de Dieu.

Le Pêcheur n'hésite devant aucune transgression des lois humaines et joue la provocation la plus extrême. Le film parle de nihilisme ou de fatalisme de la vie, car les personnages se pensant libres de leurs mouvements, s'aperçoivent qu'au fond ils ne sont que des pions. Le libre arbitre qu'ils croient exercer est un leurre. La preuve est faite à travers le personnage de Karénine, l'épouse de Battavia, qui tente de se suicider à plusieurs reprises et qui n'y parvient pas, puisqu'à chaque tentative une bonne âme est présente pour la sauver malgré elle (suicide au gaz chez elle, essai de défenestration à l'hôpital, tentative de noyade). Le pompier qui la sauve à chaque fois, représente la société bien pensante, celle qui veut ne voir personne décider de son sort par elle-même. Karénine sera sauvée psychologiquement par Nord et Evangile, qui lui redonneront l'envie de penser plus loin, de creuser plus avant la vie et sa vérité.

La première rencontre entre les deux marginaux philosophes et Jivago le curé (interprété par Michel Vuillermoz), participe à l'écroulement des conceptions religieuses sur l'origine du monde. Le curé face à la demande pressante de Nord et Evangile, pour un rendez-vous avec Dieu en personne, est totalement déstabilisé.

C'est toute l'Eglise qui est remise en question, car elle ne peut répondre concrètement à une telle demande. Jivago comprend que malgré toutes ses études en théologie, il n'a aucune réponse à donner à ses brebis, lui-même étant perdu dans un monde qui n'a pas beaucoup de sens. Désorienté, il préfère finalement abandonner son église pour accompagner le couple fraternel dans sa recherche existentielle. Le cinéaste met en scène une séquence à la tonalité anticléricale, traitée dans un beau plan d'ensemble sur un paysage champêtre bucolique. Voulant une réponse de Dieu sur leur vie, Nord et Evangile décident de frapper fort en attendant au pape directement. Dieu, pensent-ils, ne peut que réagir devant un outrage aussi violent que l'enlèvement du souverain pontife sous la menace d'une arme. Rien n'y fera. Le pape, exécuté par Evangile, les laisse dans l'échec. Poursuivant leur recherche, ils recueillent Karénine la désespérée, et pensent à d'autres solutions. Le curé propose une idée, la pratique du tantrisme pouvant faire accéder à « la petite mort », et donc, selon lui, à Dieu. Ne pouvant se résoudre à employer pour ces expériences particulières Evangile et Karénine, ils décident après mûre réflexion d'enlever une femme policier, Edouarda (interprétée par Isabelle Candelier) - en référence à *Madame Edouarda* de Georges Bataille. L'idée est de jouer l'incohérence la plus profonde pour attirer une nouvelle fois le créateur. Nord et Evangile amènent le curé et la jeune contractuelle à faire l'amour, afin de détruire toutes les convenances sociales. Face au silence de plus en plus pesant de la divinité, ils partent à la recherche d'un médium. Ce dernier retrouve à l'aide de ses dons extralucides le pape assassiné par les deux nihilistes qui accepte, de son paradis, l'organisation d'une rencontre avec Dieu.

Le rendez-vous pris à minuit et deux minutes au cours d'un rêve, la caméra passe directement du plan des marginaux endormis à celui d'une route en plein jour, avec le petit groupe dans le taxi. Ils ne savent plus s'ils dorment ou s'ils sont éveillés. La route les conduit vers la maison de Karénine. Cette dernière étonnée de revoir sa maison comme lieu de rendez-vous indiqué par Dieu, entre la première. Un personnage râleur et vulgaire les interpelle, Dieu en personne (interprété par Jean Yanne). Il leur explique que sa vie est aussi misérable que la leur, et que lui-même est un écrivain plus ou moins raté, qui a du mal à écouler son stock d'ouvrages. Dieu se trouve comme eux, un personnage créé par un autre auteur, ce dernier probablement écrit par un autre, et ainsi de suite comme une succession de poupées russes. Déçus par cette divinité fruste, les anticonformistes se réveillent brusquement dans leur réalité de tous les jours. Ils comprennent que Louis Albert Dieu, comme Dieu se nomme, les tuera lorsque leur histoire ne l'intéressera plus. Le film se termine par cette vision noire du petit groupe, qui, poursuivi par les agents de l'ordre, fonceront dans un mur, tout comme Battavia l'avait fait lorsqu'il avait compris le sens du monde.

Ce premier long métrage de Didier Le Pêcheur, truffé d'humour, recèle une conception bien singulière de la figure de l'anarchiste. L'écrivain Battavia a été très certainement inspiré par Jorge Luis Borges, ¹² ce dernier qui à travers ses ouvrages comme *Le livre de sable* ou encore *L'Aleph* porte en lui ce gnosticisme si particulier dont on peut retrouver des éléments diffus dans le film. La quête menée par les marginaux passe par la forme initiatique d'épreuves successives. Quelques productions indépendantes comme celles d'Alejandro Jodorowski peuvent aussi faire penser à *Des nouvelles du bon Dieu*, du point de vue de la provocation portant vers une recherche de la vérité.

Une silhouette encore difficilement perceptible

En dehors de ces quelques exemples nuancés, variantes jouant sur les caricatures du terroriste, l'anarchiste dans le cinéma de fiction français reste encore attaché à cette vision classique du poseur de bombes, engins réels ou bombes factices. L'attentat, tragique ou comique, paraît être le seul moyen de faire entrer ce personnage dans le récit filmique. Il est probable que ces vieilles images, construites et diffusées à travers la littérature, continuent encore, dans notre XXIème siècle, à nourrir le même imaginaire collectif. En effet, le cinéma, produit industriel basé sur le commerce et la rentabilité, est issu du siècle positiviste et capitaliste qui l'a vu naître. Il a fréquemment véhiculé les idéologies politiques dominantes, rejetant l'anarchisme parmi les théories violentes, voire anti-démocratiques. La raison de cette mise à l'index vient en partie de l'intervention directe dans la vie de la société, sans passer par l'intermédiaire des institutions politiques, sur laquelle se base l'organisation libertaire. Prônant une nouvelle forme d'organisation sociale autogestionnaire structurée à partir de la libre association des individus, l'anarchisme tient à supprimer l'Etat. Ce dernier établissant, selon les libertaires, un rapport de domination sur le peuple fondé sur une hiérarchie pyramidale qui se maintient grâce à une « violence légitimée ». Les anarchistes adoptent l'analyse de Max Weber expliquant que :

L'Etat consiste en un rapport de domination de l'homme sur l'homme fondé sur le moyen de la violence légitime (c'est-à-dire sur la violence qui est considérée comme légitime). L'Etat ne peut donc exister qu'à la condition que les hommes dominés se soumettent à l'autorité revendiquée chaque fois par les dominateurs. [13](#)

L'anarchisme reste le seul mouvement social à avoir refusé à l'Etat de droit de recourir à la violence pour contraindre l'individu. Son projet tend vers l'élimination de cette violence de l'organisme social, et par conséquent, à l'abolition des rapports de domination. Cette théorie défendant la « démocratie directe » sans pouvoir d'une autorité souveraine est donc dangereuse pour tout gouvernement constitué car elle remet en question sa légitimité. Comme le révèle Pascal : « Il est dangereux de dire au peuple que les lois ne sont pas justes (...). Car il lui faut dire en même temps qu'il faut obéir parce qu'elles sont lois, comme il faut obéir aux supérieurs, non parce qu'ils sont justes, mais parce qu'ils sont supérieurs. »[14](#)

Cette remise en question de fond effrayant l'Etat - bien davantage que les quelques bombes des anciens propagandistes par le fait - ceux qui le composent ont souvent fait en sorte, via les gouvernements successifs, de discréditer l'anarchisme en l'assimilant volontairement au terrorisme, faisant ainsi oublier au peuple les positions pacifistes et émancipatrices du mouvement libertaire. La caricature a servi, et sert encore aujourd'hui, à éloigner le plus grand nombre de cette théorie politique. Ancrant la charge dans le romantisme désespéré conduisant au radicalisme, la philosophie initiée historiquement par Proudhon est dévalorisée. Elle peut être ainsi facilement évacuée de toute réflexion sociétale « sérieuse ». La caricature de l'anarchiste proposée par le cinéma de fiction populaire, quelle soit touchante, ridicule ou effrayante, n'est pas innocente. Elle renvoie l'image du libertaire façonnée par la société bourgeoise au XIXème siècle, après celle véhiculée par cette même société sous la Révolution française : l'anarchie sous la forme d'une femme tenant un couteau. Effigie qui prendra peut-être encore une nouvelle forme

dans l'avenir, mais qui gardera probablement son caractère négatif si la méconnaissance des théories libertaires perdure dans le temps.

Quelques références bibliographiques

BAKOUNINE Michel, *Oeuvres*, Tomes I-II, Paris, Stock, 1980.

BRETON Emile, GUILLOUX Michel, PERRON Tangui, ROY Jean, *Cinéma et mouvement social*, Paris, VO éditions, 2000.

CHOLLET Laurent, *L'Insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000.

GOW Rachel, *The History of the British Film 1906-1914*, Londres, 1969 et GIFFORD Denis, *The British Film Catalogue*, New Abbot, 1973.

KROPOTKINE Pierre, *Paroles d'un révolté*, Paris, Flammarion, 1978.

LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse*, Paris, Mille et une nuits, 1994.

LISZEK Slava, *Champagne, un siècle d'histoire sociale*, Paris, Editions de La Vie ouvrière, 1995.

MAITRON Jean, *Le mouvement anarchiste en France*, Tomes I-II, Paris, Gallimard, 1975.

MARINONE Isabelle, *Anarchisme et Cinéma : Le film libertaire en France*, DEA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2001.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Jean de Bonnot, 1982.

PELLOUTIER Fernand, *L'art et la révolte, texte de 1896 réédité chez Place d'armes*, 2002.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie des sciences politiques et sociales Marcel Rivière & Cie, 1923.


SADOUL Georges, *Histoire du cinéma*, Tome 2, Paris, Denoël, 1975.














STIRNER Max, *Oeuvres complètes, L'Unique et sa propriété et autres écrits*, Paris, L'âge d'Homme, 1972.

WEBER Max, *Le savant et le philosophe*, Paris, Plon, 1959.

ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974.

Notes

¹  PELLOUTIER Fernand, *L'art et la révolte, texte de 1896 réédité chez Place d'armes*, 2002, p. 19.

- 2  Ibidem
- 3  LISZEK Slava, Champagne, un siècle d'histoire sociale, Paris, Editions de La Vie ouvrière, 1995, p. 37.
- 4  BRETON Emile, GUILLOUX Michel, PERRON Tanguy, ROY Jean, Cinéma et mouvement social, Paris, VO Editions, 2000, p. 46.
- 5  LISZEK Slava, Idem.
- 6  Voir Pas vu pas pris de Pierre Carles concernant le lien entre la télévision et le pouvoir.
- 7  SADOUL Georges, Histoire du cinéma, Tome 2, Paris, Denoël, 1975.
- 8  GOW Rachel, The History of the British Film 1906-1914, Londres, 1969 et GIFFORD Denis, The British Film Catalogue, New Abbot, 1973.
- 9  LAURITZEN E., LUNDQVIST G., American Film Index 1908-1915, Stockholm, 1976.
- 10  C'est lors de l'organisation du groupe amical de l'Abbaye que Jules Romains conçoit le concept « d'unanimisme », désignant l'évocation d'une âme unique vivant dans tous les membres d'une collectivité.
- 11  Cité dans CHOLLET Laurent, L'Insurrection Situationniste, Paris, Dagorno, 2000, p. 95.
- 12  Borges, qui était le fils d'un universitaire anarchiste, se considérait lui-même comme libertaire, et disait des hommes ceci : « Peut-être un jour mériteront-ils de ne plus avoir de gouvernement ! ».
- 13  WEBER Max, Le savant et le philosophe, Paris, Plon, 1959, p. 113.
- 14  PASCAL Blaise, Pensées, Paris, Jean de Bonnot, 1982, p. 134.