

BULLETIN
CINE

DOSSIER SUR
**JEAN-GABRIEL
PERIOT**

+ autres textes critiques



Bulletin Ciné 3

Rédacteur en chef : Erwan Mas

Sommaire

Petites annonces filmiques : le cinéma vient à vous

Dossier Jean-Gabriel Périot

Erwan Mas	Jean-Gabriel Périot : Un cinéma d'archives	10
Romain Danton	La mémoire d'Hiroshima au travers de 2 films de Jean-Gabriel Périot	12
Julien G.	<i>Eût-elle été criminelle...</i>, Jean-Gabriel Périot et le carnaval moche	14
Adrien Paquin	De la trace à la route, le cinéma marqué de Jean-Gabriel Périot	16
Erwan C.	<i>Nos défaites</i>, où la reconstitution et l'interprétation pour apprendre, créer et agir	19
Pablo Del Rio	<i>Nos défaites</i>, apprendre de nos erreurs	21
La rédaction	Notations des films de Jean-Gabriel Périot	23

Autres textes critiques

Arthur P.	<i>Die Kinder von Golzow</i> – Barbara et Winfried Junge	24
Alex	Quelques digressions avec Marker : Première partie	25
Rémy	<i>American Animals</i> : Le faux documentaire sur une histoire vraie	26
Erwan Mas	<i>Qu'un sang impur</i> – Abdel Raouf Dafri	28
Manon Lopez	<i>Dumplin'</i> – Anne Fletcher : De corps et d'âme	28
Nicolas V.	Micro critique, <i>Un jour un chat</i> – Vojten Jasny	30
Erwan C.	<i>Je, tu, il, elle</i> – Chantal Akerman	31
Erwan Villard	<i>Mon Petit Renne</i>, barrière entre réalité et fiction	32
Erwan C.	<i>Un Prince</i> – Pierre Creton	33
Nicolas V.	Biais d'humeur d'un regard, <i>Comme un lundi</i> – Ryo Takebayashi	33
Erwan Mas	<i>Strangulation Blues</i> – Leos Carax	34
Florian Azria	Passage à Cannes : <i>A son image</i> – Thierry de Perretti	35

Comité de rédaction : **Romain Danton, Pablo Del Rio, Erwan Courvoisier, Arthur P, Alex**
Ont collaboré dans ce numéro : **Adrien Paquin, Julien G, Rémy, Manon Lopez, Nicolas V,**
Erwan Villard, Florian Azria

Petites annonces filmiques : le cinéma vient à vous

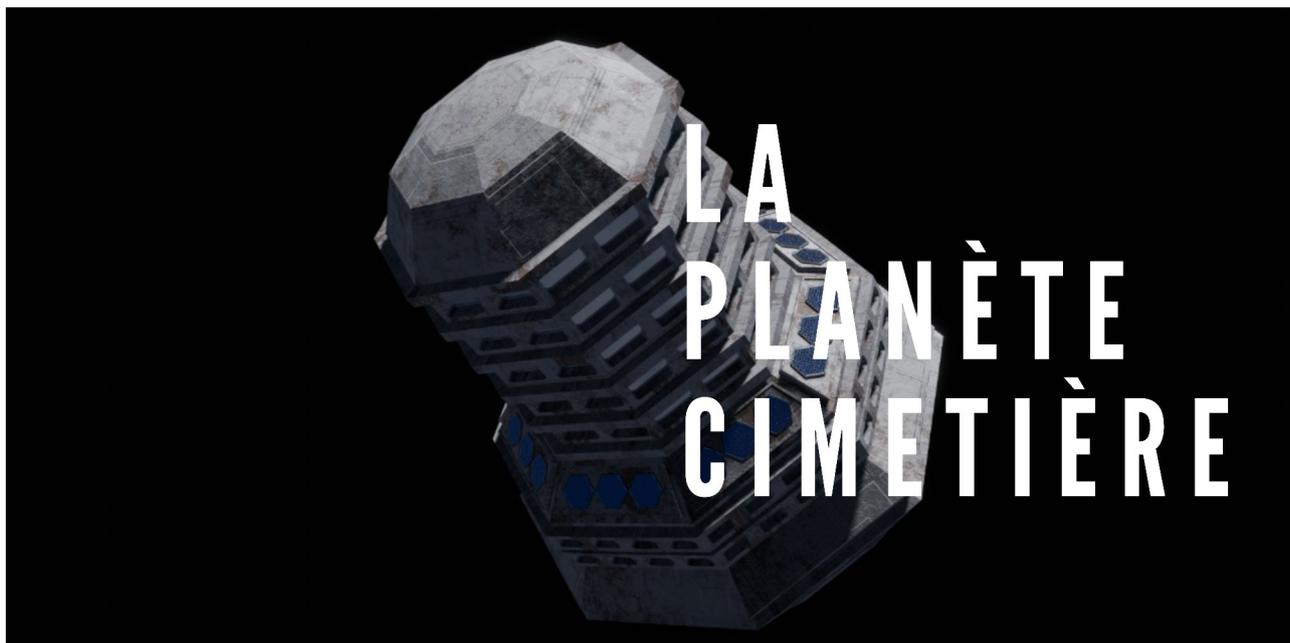
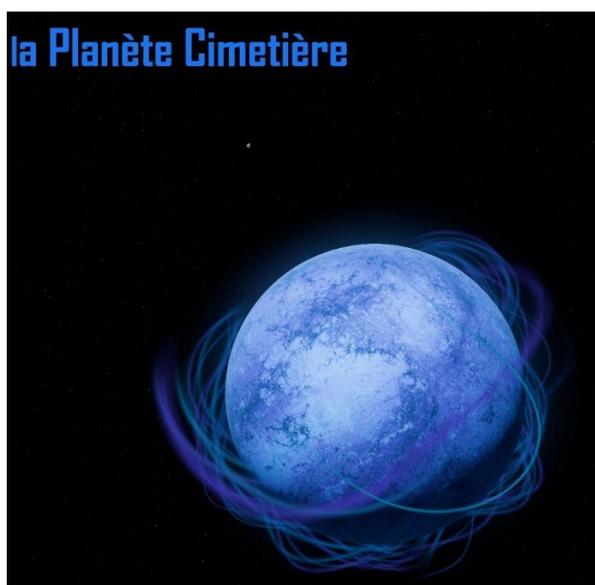


Image préparatoire du film *La Planète Cimetière* de Nicolas
En cours de production

Un mot du réalisateur : C'est la tête dans les étoiles que l'impossibilité s'estompe. Un projet comme *La Planète Cimetière* est devenu possible dans la mesure où ma foi envers la force du cinéma ne cessait de grandir. Faire du cinéma avec quasiment rien c'est possible. Il s'agit de se battre contre soi-même et d'accepter les peurs et le doute qui nous ronge. Soderbergh et Hamaguchi.

Le lien du Tipee : <https://fr.tipeee.com/artopolis>



Images du rendu final de *La Planète Cimetière*



Le 11^e numéro de *L'invisible*, la revue cinéphile libre et autogérée, est en ligne depuis le 1^{er} mai.

Voici le lien pour y accéder :

https://drive.google.com/file/d/1RxC8vr4LA1aM-XVOXJvLPpgn638_Vlsw/view



Le métal surgit et le ciel s'assombrit. Tel est le synopsis du tout premier film du réalisateur, *Two Signals*, qui affirme que c'est son tout premier réalisé entièrement seul. *Two Signals* s'inscrit comme la première étape d'un projet regroupant plusieurs courts-métrages, dont le prochain, *Mass Plant*, qui ne saurait tarder.

Le lien : <https://www.youtube.com/watch?v=5ASqrQ2756I>



Découvrez la première édition du festival Les Rencontres du Cinéma Britannique, au cinéma REX d'Abbeville du 6 au 9 juin 2024.

Le programme est varié : environ 10 films mélangeant des films de patrimoine, des films pour le jeune public, des courts métrages et des avants premières), des invités aux professions liées au cinéma, et des ateliers.

Toutes les informations du festival sont disponibles en suivant le lien suivant : <https://abbevillefilmfest.wixsite.com/accueil>





Redécouvrez les articles nos confrères de Tsunami, en particulier de Aliosha Costes et Nicolas Moreno quant au festival international de films documentaires : le Cinéma du Réel ayant eu lieu en mars 2024. Une bonne occasion pour approfondir votre vision du film documentaire.
Le lien : <https://tsunami.fr/category/cinema-du-reel-2024/>



Un groupe d'amis rockeurs au sommet de leur art. Un homme sur sa machine à écrire. Des mauvais souvenirs refont surface. Voici le pitch du court-métrage *Fireflies* qu'ambitionne une équipe d'étudiants passionnés. Pour participer au financement du court métrage, une cagnotte a été lancée.

Le lien :

https://www.leetchi.com/fr/c/fireflies-5722078?fbclid=PAAaaWq8sNhXIYlCYyFYncuiWjZqz55SAsSbOzyfQqx39aF_BavHtMmzOV5o_aem_AWnx_XPUvcBMGtd1511QCzL6Ke89zy_1rM3EjWG83VpqP9cqa8U8wYCr8swb-YITrPU



"Le château du Breil a été construit en 1863. La partie haute du château a brûlé dans un incendie la nuit du 27 juin 1903. Jamais reconstruit, le château et la nature cohabitent, laissant ce vestige seul dans la pénombre..." Tels sont les premiers écrits apparaissant au milieu de notre écran lorsque *Le Château dans l'Ombre* démarre.

Un mot de Thibaud Saliou (chef op. et monteur) : « Pour ce film, nous devons travailler sur le thème "filmer le non humain". Nous avons plusieurs idées de lieux pour tourner, tels que des cimetières de bateau, des carrières etc. Nous avons finalement opté pour ce très joli château de style néo-renaissance. Un château abandonné depuis environ un siècle, autour duquel nous avons souhaité travailler le lien entre la nature et la trace de l'homme. Nous avons également voulu représenter le temps qui passe. Pour ce faire, nous avons choisi de travailler deux ambiances : l'une sombre, aux teintes bleues et morbides ; l'autre, aux teintes jaunes et lumineuses, avec des sons ambiants d'oiseaux. Nous avons essayé de restituer l'impression du temps qui passe en faisant de longs plans. Malheureusement, des complications lors du tournage, liées aux conditions météorologiques font que certains plans ne sont pas totalement fixes. Pour imaginer des ellipses, nous avons fait des plans en caméra portée avec un son de vent agressif. La présence du fantôme vient renforcer l'idée d'un château et d'une construction humaine qui traverse le temps. Un château dans l'ombre, perdu, avec des constructions humaines qui persistent année après année, finissant par cohabiter avec la nature... »

Le lien du documentaire : <https://www.youtube.com/watch?v=zeUSz3L1mg0>
Le wordpress de Thibaud Saliou : <https://thibaudsaliou7.wordpress.com/>



RÉFLEXION

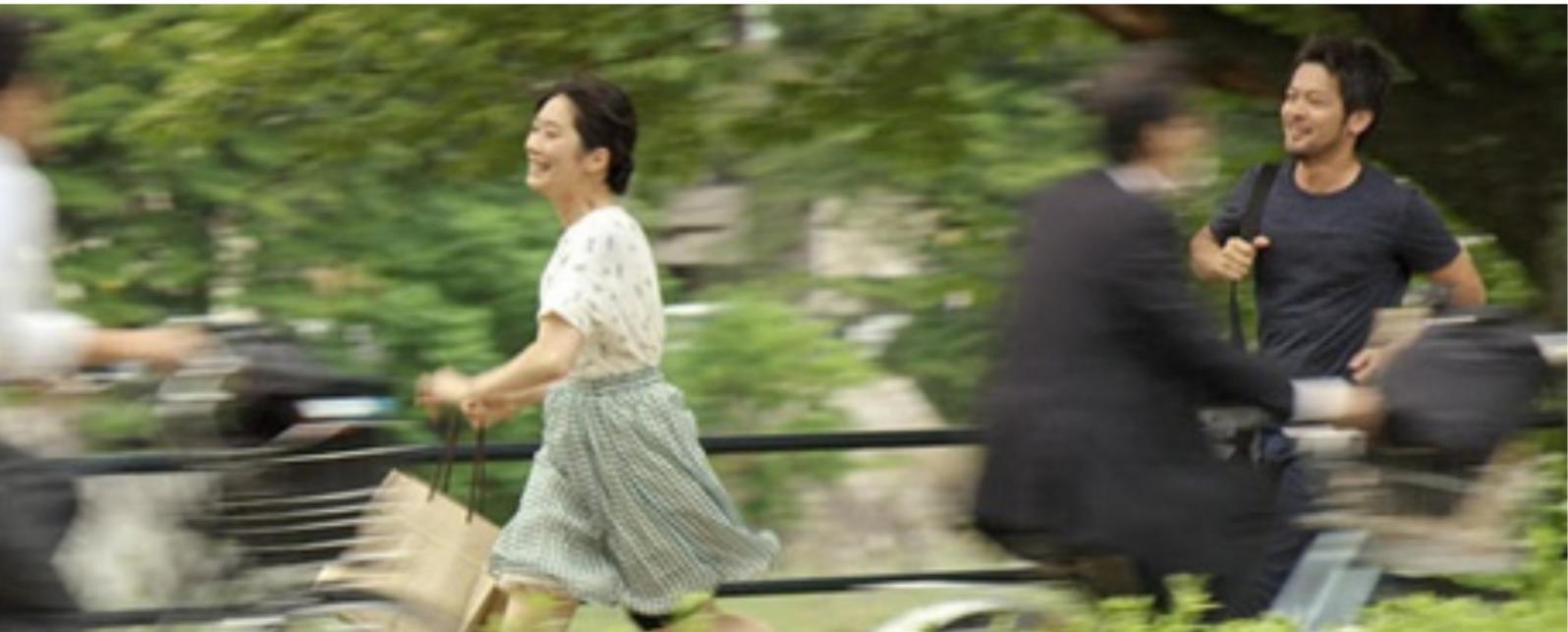
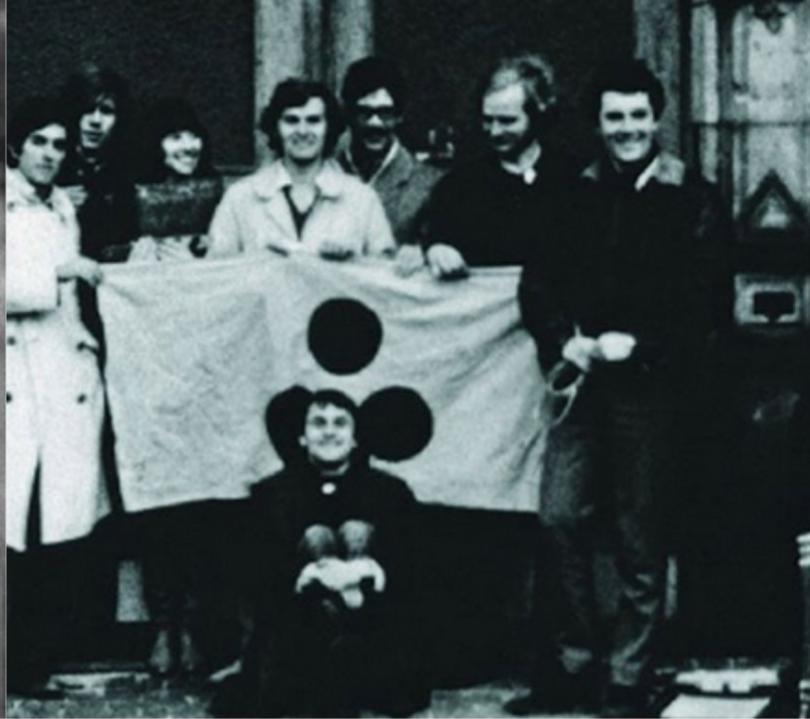
par Simon Magny

Un mot du réalisateur, Simon Magny : *Réflexion* parle de Paul, un homme divorcé qui n'arrive pas à voir ses enfants pendant les vacances. Derrière cette trame simple, il y a un film d'errance. Le personnage ne quitte jamais la petite ville de Marsannay. À côté, il y a les fantômes, ils sont nombreux dans le film et ne sont pas si différents de Paul. Comme lui, ils marchent sans vraiment savoir où aller. Je pense que le but de mes personnages est de chercher un peu de réconfort. Avec ce film, j'ai voulu parler de la séparation de mes parents ainsi que le sentiment de solitude de manière générale. J'ai majoritairement vécu avec ma mère, et ça n'a pas toujours été simple avec mon père. Mais j'ai décidé d'imaginer son point de vue pour comprendre ce qui peut se passer dans la vie d'un homme qui attend ses enfants. J'ai donc montré un quotidien assez banal, voire répétitif. Cependant l'idée n'est pas de rendre la mère fautive, l'incapacité de trouver un moment pour avoir les enfants n'est de la faute à personne dans cette



histoire. La séparation d'un couple amène à trop de choses complexes pour que le sujet du film soit abordé de manière manichéenne. La solitude de Paul se traduit également par le décor, tout semble vide, les gens ont disparu. J'ai été inspiré par *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, cette idée où le monde vide vient de là, mais est transposé ici dans une ambiance moins pesante. Marsannay était vraiment la ville parfaite pour ce film, un endroit très calme et banal. Paul est une sorte de monsieur tout le monde, je voulais simplifier au plus le personnage pour faciliter l'identification sans non plus en faire quelqu'un de vide. Ce qui fait qu'il est lui et pas quelqu'un d'autre, ce sont ses souvenirs. Ceux du film datent de quand il avait 20 ans, lorsque Paul avait mon âge. C'est la partie presque autobiographique du personnage. Un jeune qui marche sans but en plein été, c'est ça que je voulais montrer de moi. C'est dans cette partie où mon ami Mathis déambule que j'ai pu montrer ma ville d'enfance, Dijon. On l'aperçoit rapidement, mais elle aura plus d'importance dans mon prochain film *Le bel été*. Cette fois, on suivra une jeune femme qui revoit sa ville d'enfance durant un séjour avant de partir dans un autre pays pendant un long moment. Pour ces films, je n'ai pas vraiment un scénario, mais une sorte de résumé nous permettant d'improviser durant le tournage. *Réflexion* est un premier long métrage avec ses défauts, mais j'ai beaucoup de tendresse pour lui, car j'ai aimé le faire. Des gens m'ont suivi dans cette idée d'un film fait avec rien sans vraiment en connaître la finalité et je les en remercie.

Le lien : <https://www.youtube.com/watch?v=XomHt9VpvEA&t=3294s>



Dossier Jean-Gabriel Périot

Jean-Gabriel Périot : Un cinéma d'archives par Erwan Mas

« Les archives sont plus puissantes que n'importe quelle reconstitution » - Terrence Davies dans une interview de Marcos Uzal pour les Cahiers du Cinéma n.807

Une archive est une trace : une trace du passé, sombre ou non, élégant ou non. Jean-Gabriel Périot réutilise celle-ci au service de la société et de la politique. Comment apprendre de ses erreurs sans que celles-ci soient évoquées ? Une leçon se forme alors lorsque Périot assemble petit à petit ses archives. On réapprend de l'Histoire. De la même façon que *La Bombe* (1966) de Peter Watkins fait office de prévention puisque le cinéaste tente, à partir de données réelles, d'imaginer ce que pourrait donner une attaque nucléaire sur l'Angleterre, son pays natal. *La Bombe* a été interdite de diffusion par son producteur : la BBC, au vu du résultat choquant et finalement trop... réel. Il serait propice de qualifier Jean-Gabriel Périot – au-delà de cinéaste – de vrai créateur. À partir d'archives, il parvient à créer une œuvre instructive. Celle-ci rend compte et alerte d'une situation passée. *Retour à Reims* (2021) est un exemple parfait qui suit cette affirmation puisque le film présente une famille dont la mère enchaîne les ménages, regrettant de ne pas avoir fait d'études, et le père, à l'usine. La grand-mère, elle, a été tondue lors de la libération pour "écart sexuel" comme le dit la comédienne Adèle Haenel, en voix off, lisant le texte original de Didier Eribon que Jean-Gabriel Périot a décidé d'adapter.

La question des femmes tondues est un sujet que le réalisateur décide d'évoquer dans son film *Retour à Reims*, mais il le développe surtout dans *Eut-elle été criminelle* (2006) où l'image choque par sa froideur. Nous le voyons sur l'image accotée à ce texte : les hommes aux visages fermés et colériques entourent cette femme à la mine fatiguée, désolante et dramatique. Son cou et sa joie droite sont agrippés par la main poignante d'un homme qui fixe la caméra. Les hommes veulent montrer une pseudo-emprise sur la femme. Il est impossible de ne pas ressentir, de cette image, une certaine vengeance morale, inadmissible et illogique : des Français qui veulent lever un affront en se vengeant d'un ennemi qui n'est pas le leur et qui n'est finalement celui de personne. Le spectateur assiste alors à ce carnage qui ne fait que propager une haine intense qui le pénètre et le broie. Le passé peut tuer, et l'archive nous le prouve. Périot les utilise pour montrer une horreur passée et faire en sorte que nous comprenions ce qui est bon et mauvais ; mais je me rends de nouveau compte, en voyant ces images, que l'Humain a été, et demeure mauvais. Ces horreurs, la maltraitance des femmes n'est pas un cas passé. Le film n'est pas uniquement axé sur des événements passés : il est toujours actuel, il dénonce des actes toujours perpétrés – peut être d'une autre façon, mais le fond reste le même.

Les luttes qu'évoquent le cinéma de Périot sont toujours modernes et le réalisateur apporte alors au spectateur un ou des questionnement(s) et



Eut-elle été criminelle – Jean-Gabriel Périot (2006)

réflexion(s) : discriminations, bombardements (actes de guerre plus généralement)... *De la joie dans ce combat* interroge et rend compte de la discrimination des "quartiers", tout comme Eut-elle été criminelle alerte sur une discrimination de la condition féminine – combat encore actuel, décidément. Finalement, la lutte principale de Périot réside dans celle qu'il livre contre l'amnésie ou le déni collectif. Que faire des personnes qui refusent à regarder la réalité en face ? Que faire des personnes qui se refusent à voir le malheur des autres ? Et enfin, que faire de ceux qui se refusent à penser aux horreurs vécues par le passé ? Le cinéma est une réponse à ces questions, et l'archive l'accompagne. Jean-Gabriel Périot l'a compris.

Durant mes différents visionnages des films de Jean-Gabriel Périot, une question traînait dans ma tête : qu'est-ce que la cinéaste veut nous montrer ? Certes, l'image représente les femmes tondues, les ouvriers... D'autres montrent une certaine allégresse – passant par les chants dans *De la joie dans ce combat (2018)* – et douceur : dans *Les lumières d'été (2016)*. Cependant, dans ce dernier film, la tristesse le deuil et la colère rattrapent les événements lorsque le réalisateur rappelle le contexte historique de la ville où il tourne : Hiroshima, et lorsqu'il interroge des survivants de la bombe atomique. C'est par ce film que mon rapport au cinéaste se forme, cette capacité de filmer la joie dans un cadre si particulier, montrer par les images l'impossible reconstruction d'un peuple déchu par un événement tragique et inhumain.

Le cinéma de Périot veut soulever des problèmes avec un certain recul qui nous expose la situation : le cinéaste ne prend pas parti. L'utilisation de l'image donne, certes, un aspect politique aux films, mais sans tomber dans un engagement militant ; Périot, comme dit dans une émission avec Samir Ardjoum (Microciné) : par son cinéma, il crée *matière à penser*.

Une solidarité semble tout de même se dégager de l'œuvre du cinéaste, rien qu'à voir *De la joie dans ce combat* où Périot et sa caméra se confondent dans les choristes de banlieue, qui tentent avec courage de changer une vision gangrenée d'une société envers les quartiers. Ce combat est le leur. Il passe par la solidarité et le chant qui prouve une force de caractère époustouflante.

La mémoire d'Hiroshima au travers de 2 films de Jean-Gabriel Périot

par Romain Danton

Des images, des centaines d'images qui se superposent, accompagnées par une douce musique : *Larkspur and Lazarus* du groupe Current 93. Cette musique se fond dans les images qui défilent, nous répétant que l'attente d'un changement, l'espoir que quelque chose se produise, tout cela n'est possible que par le temps qui passe.

Les images qui filent sous nos yeux dans le court-métrage *200 000 Fantômes* (2007) du cinéaste Jean-Gabriel Périot, sont des photos prises sous différents angles de vues et qui s'étalent sur près d'un siècle. Ces photos qui se succèdent s'assemblent autour du Dôme de Genbaku. Ce bâtiment est l'un des rares à avoir résisté à l'explosion de la bombe atomique lancée sur Hiroshima. Le Dôme de Genbaku, initialement construit pour servir de palais d'exposition industrielle de la préfecture de Hiroshima, est devenu aujourd'hui le Mémorial de la paix d'Hiroshima, un bâtiment qui scelle la mémoire de l'Histoire et qui remémore le triste sort de ceux qui ont péri de cette explosion. La chronologie des images s'étend d'avant l'explosion de la bombe atomique jusqu'à aujourd'hui (à l'époque de la sortie du court-métrage), les deux parties étant séparées par le son d'une bombe.

La durée de la recherche entreprise par le cinéaste afin de réaliser son documentaire témoigne du sérieux qu'il porte à son sujet, tout en légitimant la démarche qu'il entreprend. Dans le cas de Jean-Gabriel Périot, une année lui a permis de parvenir à achever cette recherche¹. C'est à partir d'images d'archives qu'est constituée l'entièreté de l'œuvre *200 000 Fantômes*. Le cinéaste réalise son film en s'appuyant essentiellement sur le matériau historique que sont les archives, à ce titre, il entreprend une démarche scientifique. Lors d'un entretien, Périot nous conte la difficulté de ce processus de recherche, dû notamment au refus d'accès aux archives par le musée du mémorial de la paix de Hiroshima, s'en vint alors une quête de recherche d'archives. Si nous pouvons regarder ce court-métrage aujourd'hui, c'est alors que la quête a abouti. L'obtention de ces nombreuses images a été possible grâce aux dons de photographes, contactés par Périot, qui ont accepté de donner le droit à leurs images afin qu'il puisse réaliser son film. Si je me permets de résumer le processus de recherche du cinéaste, ce n'est pas pour en faire l'éloge (bien que le travail de recherche soit louable), mais plus précisément pour témoigner de l'expertise historique de l'œuvre. Par une maîtrise assidue de l'outil d'archives, le cinéaste opère une dialectique entre objectivité et

subjectivité. L'accumulation de connaissances par le travail de recherche permet à Périot de porter un regard juste sur l'événement traité tout en supplantant de l'émotion aux images d'archives. Le temps consacré au travail de recherche est déposé dans les images d'archives, cela se traduit par le choix du rythme de défilement des images, qui vont en s'accéléralant. C'est là un choix propre au cinéaste qui découle de son rapport propre avec l'Histoire, en plus de la mémoire des victimes, c'est le deuil, propre au cinéaste, qui opère au sein des images d'archives.

Le court-métrage *200 000 Fantômes* est une œuvre abstraite, autant dans sa forme que dans l'émotion qu'elle transmet. Périot refuse le pathos, l'emphase, il ne s'agit pas ici de pleurer ou de compatir, mais de voir, d'écouter et de penser. Le cinéaste explique lors d'un entretien que l'élaboration de ce film est née d'une "honte" qui découle d'une méconnaissance autour du sujet. De cette honte, le cinéaste entreprend une œuvre sur la mémoire d'Hiroshima. Les documents utilisés, à savoir les archives, peuvent à première vue aspirer à une démarche idéologique de vérité et d'authenticité. Attention cependant à ne pas faire de l'archive un dogme de gage d'authenticité, le document n'est pas une preuve infaillible. Un document ne montre pas le "réel" à proprement parlé, il l'élabore, dans un premier temps, et c'est ensuite au cinéaste de lui donner un sens. "Une photographie, dit Bertolt Brecht, des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions [...]. Il faut donc effectivement construire quelque chose"², ce que construit Périot avec ce court-métrage est un film "album photo" du Dôme de Genbaku. Le cinéaste, par l'expérimentation qui l'opère dans ce film, réfléchit sa pratique comme l'élaboration d'un sens qui ne nous est pas donné, un sens qui convient à nous de déchiffrer et de le construire. Les images d'archives, utilisées telles que le fait Périot, sont donc des images qui "donnent à penser". Au sein de l'œuvre du cinéaste, le temps s'affirme autour de deux dimensions. À la fois par le temps chronologique des images, qui se succèdent suivant la date auxquelles sont prises les photos, mais également par le temps qui serait la durée d'apparitions des images. Tantôt un montage d'accéléralation, tantôt un montage de décéléralation, les images ne défilent pas toutes à la

même vitesse. On pourrait même énoncer qu'il y a une troisième temporalité qui s'insuffle dans le court-métrage, ce sont les "bonds" entre les différentes périodes. Certaines périodes, notamment lors d'événements historiques, laissent apparaître un flux d'images plus important que pour les périodes dites "creuses". La temporalité linéaire du court-métrage est bouleversée par les deux autres dimensions temporelles qui troublent le rythme continu de l'Histoire. Périot sculpte ici un temps qui lui est propre. L'ébranlement qu'opère le cinéaste n'est, d'ailleurs, pas seulement temporel, mais également spatial. S'accordant autour du même bâtiment, les photographies sont prises de différents angles de vues, de différents formats et sont également superposées à différents endroits de l'écran. Cette hétérogénéité permet de dévoiler chaque face de l'édifice, tout en étant centrale dans la composition du cinéaste. Par la jointure d'une perturbation spatiale et temporelle, le cinéaste ouvre une brèche dans notre monde, ravivant les fantômes de cet événement cruel dont nous sentons la présence dans chacune des images. Périot, au travers de son court-métrage, ressuscite la mémoire d'Hiroshima, nous rappelant que même si le temps défile, rien ne s'oublie véritablement.

Lorsqu'une brèche s'ouvre, les fantômes déambulent dans notre monde. C'est ce que fait Michiko, dans le long-métrage de fiction *Lumières d'été* (2016) de Périot. Prenant cette fois-ci la voie de la fiction, le cinéaste ne se détache pas pour autant de toutes formes documentaires. Le long-métrage s'ouvre sur une séquence d'une vingtaine de minutes où nous observons un réalisateur (Akihiro) recueillir le témoignage d'une survivante d'Hiroshima. Bien que nous soyons ici dans un récit fictionnel, il est naturel de penser que cette

interview est belle et bien réelle. Par cette ambiguïté du récit et une mise en scène ancrée dans une grammaire documentaire, le cinéaste nous questionne également sur la frontière soi-disant établie entre documentaire et fiction. Se rappeler les propos du cinéaste Jean Rouch sur le clivage entre ces deux formes "Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double, est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire"³, l'acte cinématographique est unique, dès l'instant où l'on filme un sujet. S'ensuit alors un voyage onirique du réalisateur en compagnie d'une jeune femme (Michiko), un fantôme d'Hiroshima. Le rôle que porte Michiko est celui d'ouvrir les yeux sur la beauté qui entoure le cinéaste, elle est là pour libérer Akihiro d'un passé douloureux. Bien que Hiroshima n'efface pas de ses marques du passé, qu'elle conserve sa mémoire, elle est avant tout, aujourd'hui, pleine de beauté et de bonheur. Discuter dans un parc, courir dans les rues, pêcher avec des inconnus, se joindre à une fête, tout ceci est source de bonheur. Il a bien fallu que Akihiro, figure du présent, rencontre Michiko, figure du passé, pour se libérer du poids de la mémoire sans pour autant l'oublier, afin de se projeter vers un futur radieux.

¹ Jean Gabriel Périot : 200000 fantômes - Jean Gabriel Périot (Pôle Image Franche Comté, 2015)

² Bertolt Brecht, Sur le cinéma, L'Arche, p.171

³ Jean Rouch cité par Guy Gauthier, Le documentaire, un autre cinéma, Armand Colin, p.245



200000 Fantômes – Jean-Gabriel Périot (2007)

***Eût-elle été criminelle...*, Jean-Gabriel Périot et le carnaval moche**

par Julien G.

Ce petit texte donne lieu, chez son auteur, à un sentiment contrasté. D'une part on trouve, invariablement, ce même plaisir renouvelé qu'est l'occasion de parler de (bon) cinéma et d'histoire. Leurs liens sont multiples et complexes, en résulte un terrain d'analyse fertile et, pour notre plus grand bonheur, nous autres (futur-)historiens et cinéphiles, de plus en plus exploité ; je l'éprouverai peu aujourd'hui : c'est une autre question qui me retient. De l'autre, précisément, les raisons spécifiques qui poussent à aborder certains sujets. Si parler d'histoire est une joie, les prétextes qui appellent ce discours peuvent au contraire nous en éloigner fermement.

Il y a quelques mois ont ressurgies sur les réseaux sociaux les vidéos des tontes à la libération : la porte était grande ouverte aux commentaires les plus divers, de celui sur les femmes françaises victimes des agressions sexuelles allemandes à ceux voyant dans les tontes un « privilège féminin », les hommes, eux, s'en sortant avec « une balle dans la nuque », c'est un florilège qui touche rarement sa cible, alignant au mieux les lieux communs, au pire les interprétations largement erronées.

En 2006 pourtant, Jean-Gabriel Périot sortait *Eût-elle été criminelle...*, court-métrage composé d'images d'archives et témoignant justement du phénomène des femmes tondues à la libération. Sans narrateur vocal, le film n'a recours, comme artifice pour proposer un discours, qu'à celui du montage. En quelques minutes donc, et ne jouant que de successives modifications du rythme de défilement, Périot parvient néanmoins à rendre compte d'une certaine réalité historique qu'il y a lieu de rappeler tant elle est éclipsée, je m'en rapporte au dernier paragraphe.

Le premier quart du film, au son d'un début de Marseillaise qui déraille et reprend sans cesse sans parvenir à prendre son envol, compresse le déroulement de la guerre sur un peu plus de deux minutes : on y voit les avions, les chars, Hitler au Trocadéro, puis les américains : le brouhaha s'ordonne et se résout avec l'hymne bleu-blanc-rouge qui retourne sur son rail au moment des scènes de liesse populaire. On s'embrasse, on sourit à la caméra, le rythme s'apaise et, rasséréné, on assiste à la joie d'avoir remplacé les obus par des bouquets de fleurs.

C'est, assurément, un discours assez commun sur la libération et la fin du conflit. En s'y tenant, Périot se serait fait peu d'ennemis ; il aurait dans le même temps

manqué tout propos politique et historique. Après une petite minute, la musique sort à nouveau de son rail et la marseillaise est réduite à une errance sonore, le défilement des images est encore ralenti : les scènes festives le sont peut-être moins à mesure qu'elles se dévoilent, aux côtés des faces arborant les plus larges sourires on aperçoit progressivement des barricades, une tête chauve, un coup au visage. Ce sont les rituels de vindicte populaire redécouverts au XXe siècle, où les femmes qu'on suspecte de collaboration avec l'ennemi sont tondues et humiliées en public.

Pourtant, la musique ne tarde pas à repartir et le rythme de la vidéo à retrouver sa vitesse habituelle. C'est le troisième temps du film : cette épuration sauvage ne se fait pas au dépend de la marseillaise mais lui donne d'autant plus de vitalité. Les scènes de violence s'enchaînent accompagnées des couplets les plus belliqueux de l'hymne national.

Si le film occulte une partie du phénomène – difficile d'en faire un reproche – il se révèle, par son découpage et son montage, très proche de ce que la recherche historique, et en particulier les travaux de Fabrice Virgili, ont à dire à ce sujet.

Phénomène massif, les tontes s'inscrivent dans une tendance plus large que la simple punition des femmes suspectées d'adultère ou de collaboration. De fait, on n'attend pas la libération pour s'en prendre aux femmes liées (ou présumées liées) aux allemands, avec quelques cas dès les premières années d'occupation, et une vague amenant les premières tontes dès mars 1944 ; d'autres suivront jusqu'en 1946.

Le discours commun sur les femmes tondues voudrait que la punition publique sanctionne le crime, pour les femmes françaises, d'avoir couché avec des soldats allemands (cette image se retrouve largement dans les faits médiatisés comme *La tondu de Chartres*, où à travers le cinéma, comme dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais). Ainsi on raisonne en vase clos, les *égéries à doryphores* ont séduit les boches avec leur féminité, on les punit en les humiliant dans, précisément, leur féminité, la boucle est bouclée.

En réalité, les enjeux de ces phénomènes

dépassent très largement celui de la punition populaire « coup pour coup ».

Déjà, ces exactions populaires reposaient rarement sur des accusations fondées. Les rumeurs suffisaient et l'on allait chercher la désignée par la force et le nombre à son domicile, sans autre forme de procès. On lui reprochait parfois d'avoir offert son lit à l'occupant, mais il suffisait du moindre avantage acquis d'une façon ou d'une autre pour qu'on juge légitime de la raser. À garder à l'esprit que les tontes ne remplaçaient pas d'éventuels procès ou exécutions sommaires. Ce que d'aucuns nomment « privilège féminin » n'en est un que si on parle cyniquement de privilège : seules les femmes étaient tondues, mais tout le monde était fusillé.

La deuxième grande vague suit, en 1945, la découverte des camps et la volonté relancée de nettoyer en profondeur le pays du nazisme.

En fait, c'est une vengeance large qui s'abat sur des femmes à qui on reproche infiniment plus que ce qu'elles ont commis. Il faut chercher un coupable, elles sont toutes désignées. Parce qu'elles ont pu obtenir quelques (parfois maigres) faveurs, de la nourriture, de la musique, peut-être du plaisir, elles sont le fusible qui saute pour que la frustration et la haine accumulées pendant la guerre puissent s'évacuer. C'est ce que Eût-elle été criminelle, repris à Sartre, signifie. Il importe peu qu'elle ait véritablement collaboré avec le régime, il faut un bouc émissaire. En dégradant le corps de ces femmes, par les coups, les croix gammées, les pancartes, les cortèges, évidemment les tontes, les populations se donnent le sentiment d'une victoire, réparant par là la blessure morale de la défaite contre l'Allemagne. En se séparant des attributs de séduction que sont les chevelures féminines, on évacue la symbolique d'une France violée, au profit d'une *France Virile*.

Il en va d'un intérêt national. Pus qu'un assouvissement populaire, on reconstruit à cet instant une identité nationale. Comme le dit Fabrice Virgili :

« Les crânes rasés des « collaboratrices horizontales » deviennent une image positive de l'épuration et de la reconstruction et la « tondeuse épuratoire » en est un instrument privilégié. La coupe des cheveux se transforme en mesure d'hygiène, la condition nécessaire au nettoyage du pays. »

Voilà pourquoi la marseillaise est aussi à propos au moment d'accompagner les images des tontes et des cortèges. Ce qu'Alain Brossat nomme *Carnaval moche* est fondamentalement le moment de reconstruction

d'enjeux nationaux et identitaires, au dépend des femmes et spécifiquement de leurs corps, eussent-elles été criminelles...

Références bibliographiques :

- La France "virile". Des femmes tondues à la Libération, Paris, Payot, 2000 ; rééd. Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2004
- Alain Brossat, Les tondues : un carnaval moche, Paris, Manya 1992
- François Rouquet et Fabrice Virgili, Les Françaises, les Français et l'Épuration (1940 à nos jours), Paris, Gallimard coll. Folio Histoire, 2018
- Fabrice Virgili, « Les « tondues » à la Libération : le corps des femmes, enjeu d'une réappropriation », *Clio* [En ligne], 1 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 13 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/clio/518>
- Françoise LECLERC et Michèle WEINDLING, « La répression des femmes coupables d'avoir collaboré pendant l'Occupation », *Clio* [En ligne], 1 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 13 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/clio/519>

De la trace à la route, le cinéma marqué de Jean-Gabriel Périot

par Adrien Paquin

Des ouvriers sortent de l'usine, voilà comment commence le cinéma. Quarante-cinq secondes, 45 secondes suffisent pour dépeindre des mœurs d'il y a 130 ans. Des mouvements finis et marqués sur un support tout autant fini, le photogramme, qui ne cessera de se détériorer avec le temps. C'est ainsi que depuis la projection de ce film le 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café, nous disposons d'un support capable de capturer des mouvements. Et non plus seulement à un instant *t* comme le pouvait la photographie mais sur une durée, somme de plusieurs *t*. Sans trop entrer dans les détails de cet événement comme tous les suivants qui apporteront énormément à la technique du cinéma de Jean-Gabriel Périot, attachons-nous plutôt ici à mettre en perspective ses prouesses artistiques face à la condition mémorielle de l'être humain.

Une simple trace du passé ?

Les lettres, les boîtes de conserve, les écrans, sont tant de petits objets présents autour de nous ; tant de petits objets mus dans une logique de documentation. Ils nous renseignent sur un certain contexte qui peut être économique, sociologique et/ou politique. Et la bobine de film, la photo n'en demeurent pas moins. Quoi que l'on fasse, quel que soit l'objet utilisé, quel que soit le service utilisé, il y a toujours des documents qui servent à la médiation politique, économique, etc. Synthétiquement nous pourrions énumérer au nombre de 10 les fonctions socio-politiques du document :

- la *mémorisation* : le document enregistre sur un support l'inscription d'informations/de données et de textes et/ou images, sous un régime de matérialité ;
- la *circulation dans l'espace* : le document circule dans l'espace, entre les humains : il relie, sert de moyen de communication ;
- l'*accumulation* et la *conservation* dans le temps : le document circule dans le temps, ce qui exige qu'il soit accumulé ainsi que conservé ;
- la *décontextualisation* : le document circule dans l'espace et le temps, via une logistique, il sort ainsi des conditions d'énonciation, du lieu et du moment où il a été établi pour être utilisé ailleurs et à un autre moment ;
- la *rencontre* avec des lecteurs : le document est sujet à l'interprétation du ou des lecteurs qu'il rencontre dans des espaces, des temps et des cultures parfois

différentes ;

- la *visualisation* : le document permet de rendre visible aux yeux du lecteur des phénomènes souvent invisibles qui semblent indistincts ;
- la *mesure du temps et de l'espace* ;
- la *formalisation* : le document permet de faire des économies cognitives en se glissant dans une forme et un format qui indiquent de quelle nature il est, ce qui se trouve dedans et à quoi il peut servir ;
- la *gestion* et la *surveillance* : le document formalisé et/ou formalisant permet de développer des opérations de gestion des tâches et des choses et de surveillance des activités et des personnes ;
- le *pouvoir* : le document nourrit toujours une relation asymétrique de pouvoir tant il renvoie aux registres de la pédagogie et du juridique jouant ainsi dans sa logique performative à être au service du pouvoir et à produire ses propres effets de pouvoir.

Sans poursuivre sur ce ton professoral, nous pouvons voir au travers du cinéma de Jean-Gabriel Périot une réelle résonance à pointer ces fonctions socio-politiques et tenter de les déjouer, principalement la notion de pouvoir qu'il souhaite tordre pour ne plus être au service du pouvoir en place. Mais comme nous le verrons tout au long de cet article, vouloir déjouer l'une de ces fonctions se fait irrémédiablement en alimenter une autre.

Remettre en mouvement

Dans ses courts-métrages *We are winning don't forget* (2004) et *Les barbares* (2010), Périot, par des procédés simples : le défilement d'images de droite à gauche ou la succession d'images, va nous montrer l'immobilisme du système politique actuellement en place. Dans le premier c'est le capitalisme qui est principalement visé. On nous y montre des corps droits, souriants, regardant l'objectif, figés. Une volonté de voir que le bonheur de ces gens est présent dans ces images et pourtant les images qui vont suivre ne nous montrent plus cela. L'on voit d'abord des personnes en réunion ou dans leurs bureaux et ces sourires n'en démontent pas tant que ça. Pourtant leurs salles sont vides, rien ne s'y passe à part travailler face à des feuilles ou des écrans. Une vie terne et pourtant celles des ouvriers qui s'ensuivent nous visualisent pourtant que leur sort l'est bien plus. Mais en les voyant, tout le contraire

nous frappe, nous avons affaire ici à une circulation dans l'espace passant d'usines en usines, de postes de travail en postes de travail et une chose ressort clairement : ce sont eux qui produisent, eux qui façonnent le monde qui nous entoure en construisant tout un tas d'objets ou en travaillant à créer du confort dans notre quotidien. Ces corps d'ouvriers marqués par le travail, pleinement concentrés dans un travail d'équipe minutieux qui arrivent pourtant à nous esquisser par endroits quelques francs sourires. Des sourires qui redeviennent dupes quand ils sont photographiés tant pour être récompensés pour leurs efforts ou pour des photos d'entreprises refugeant les corps dans un immobilisme de droiture de ceux-ci. Ce même immobilisme quant à lui est montré dès les premiers instants du second film. Où cette fois-ci c'est le politique qui débute avec des personnalités étatiques et supra-étatiques. Un immobilisme qui conditionne nos vies puisque tant en superposant les photos qu'en les succédant, nous voyons ces corps, nos corps figés. Des photos qui ne disent rien de nous si ce n'est de qui nous étions entourés à ce moment-là. Un sourire béat presque imposé dont rien ne ressort.

Comment alors déjouer cette formalisation de la photo si la circulation dans l'espace et la visualisation ne le suffisent pas ? Que faut-il faire pour redonner du mouvement dans ce système étatique et capitaliste qui veut tout figer comme il l'entend ? Une question présente presque dans toutes les têtes des révolutionnaires. Une question à laquelle Jean-Gabriel Périot tente de nous fournir une réponse. Une réponse hasardeuse, déconcertante qui va jusqu'à perturber tant le déroulé de ces images que le rythme sonore imposé. La réponse que veut nous livrer Périot ici est celle de la lutte sociale et insurrectionnelle des classes populaires. Une lutte qui met les corps en mouvement, des corps dont les mouvements seront sans fin et qui se feront dans une immédiateté oppressante témoin du temps qui leur est permis pour agir et de la situation politique dans laquelle leurs corps ont pu s'ancrer. Une lutte qui ne cessera d'accélérer ces corps pour perpétuer leurs mouvements. Mais qui dit lutte dit répression violente. Une répression tout aussi froide et magnanime que le système qui tend à être conservé par celle-ci. Une répression qui aura pour effet de pousser les corps dans des mouvements de plus en plus forts mais également à les immobiliser des manières les plus violentes qui soient.

Ainsi la réponse que nous fournit ici Jean-Gabriel Périot ne nous semble pas des plus

complètes. Elle offre son lot de pertinence et d'intérêt, mais nécessite un engagement du corps humain indéfectible jusqu'à la mort. Une réponse donc insuffisante, hélas. Une réponse dont les théoriciens de ces luttes ont peut-être des compléments à apporter ? Je ne crois pas. Voici les terrifiants propos que nous livrait déjà Bakounine en son temps : "Pauvre humanité !

Il est évident qu'elle ne pourra sortir de ce cloaque que par une immense révolution sociale. Mais comment la fera-t-elle, cette révolution ? Jamais la réaction internationale de l'Europe ne fut si formidablement armée contre tout mouvement populaire. Elle a fait de la répression une nouvelle science qu'on enseigne systématiquement dans les écoles militaires aux lieutenants de tous les pays. Et pour attaquer cette forteresse inexpugnable, qu'avons-nous ? Les masses désorganisées. Mais comment les organiser, quand elles ne sont pas même suffisamment passionnées pour leur propre salut, quand elles ne savent pas ce qu'elles doivent vouloir et quand elles ne veulent pas ce qui seul peut les sauver !

Reste la propagande, telle que la font les Jurassiens et les Belges. C'est quelque chose sans doute, mais fort peu de chose : quelques gouttes d'eau dans l'Océan, et, s'il n'y avait pas d'autre moyen de salut, l'humanité aurait le temps de pourrir dix fois avant d'être sauvée.

Reste un autre espoir : la guerre universelle. Ces immenses États militaires devront bien s'entre-détruire et s'entre-dévorer tôt ou tard. Mais quelle perspective ! ..." - Mikhaïl Bakounine - Lettre à Élisée Reclus (1875)

Retracer une route

Mais alors face à de telles incertitudes, quelles peuvent être les clés ? Et si justement pour ce support cinématographique, nous quittions l'accumulation, la formalisation et peut-être même le service au pouvoir. Et si justement ce n'était pas en déjouant directement ces fonctions socio-politiques propres au support comme au système que nous arriverions le mieux à pourtant le faire. Et si c'est en nous concentrant sur des cas précis, en regardant les morts que cela pourra émerger ?

Dans plusieurs de ses courts-métrages *Eût-elle été criminelle...* (2006), *200.000 fantômes – Nijuman no borei* (2007) et dans ses longs-métrages *Une jeunesse allemande* (2015) et *Retour à Reims* (fragments) (2022) ; Jean-Gabriel Périot décide avant tout de se focaliser sur des points précis, tant sur le plan historique, économique que sociologique et politique. Celui-ci va alors au travers de ses différentes œuvres opérer un travail de

décontextualisation de documents filmiques faisant état d'une mémorisation afin de justement faire circuler cette même mémorisation dans le temps et dans l'espace pour la confronter à nos spectateurs contemporains. Un travail presque chirurgical pour certains des films cités qui n'aura de cesse d'offrir une visualisation unique aux spectateurs des corps, d'instantanés ou de lieux à jamais marqués par l'histoire.

C'est ainsi que dans *Eût-elle été criminelle...* (2006) sous les cuivres fanfarons d'une Marseillaise nous disséquons des plans très courts et pourtant remplis d'une foule pleine de joie. Du moins c'est ce qui nous est montré aux premiers abords, une fois la Marseillaise devenue étouffante nous voyons que la population française ne fête pas seulement la libération et la fin de la guerre, mais qu'elle s'amuse surtout dans une épuration sauvage de ses propres congénères. Le titre est éponyme et suffit pour questionner le rapport que nous pourrions avoir avec ces événements. Dépeignant ainsi le sort subit de ces femmes qui ont eu le crime d'aimer, avec *Retour à Reims (fragments)* (2022), cette fois-ci il souhaite nous éclairer sur la condition sociale des femmes de cette époque. Et ainsi voir sans le psychiatriser, la dureté de la condition féminine à la première moitié du XXème siècle. Ces femmes qui ne pouvaient plus que dire au sujet de leur amour, suite à tous ces traumatismes : "Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà." comme l'avait si bien écrit Marguerite Duras pour *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais.

"Tu n'as rien vu à Hiroshima" il est vrai que nous n'y avons rien vu. Périot dans *200.000 fantômes – Nijuman no borei* (2007) est incapable de nous montrer ce qui a bien pu se passer. Alain Resnais l'a fait alors pourquoi pas lui ? Il y a peut-être des horreurs qui nous dépassent, une violence et une brutalité même que la regarder nous sortirait de l'humanité, comme ceux qui l'ont vécu, mais aussi et peut-être surtout, comme ceux qui l'ont provoquée. Pourtant cette horreur a bel et bien eu lieu et il nous faut la réaliser. Il nous faut alors un point d'ancrage dans ce lieu dévasté et il est étonnant de voir que dans tous ces événements, il reste toujours un lieu qui a su résister et se tient encore partiellement debout. Pour Hiroshima cela a donc été le Dôme de Genbaku, initialement le Hall de la promotion des industries de la préfecture d'Hiroshima. Ce bâtiment à peine vieux de 30 ans qui était au plus près de l'hypocentre de l'explosion de la bombe atomique du 6 août 1945. Un point d'ancrage dans ce

paysage dévasté, qui avant nous servait à y voir l'évolution technologique de la ville japonaise. Un lieu défiguré, comme la région, comme l'humanité et comme la planète après un tel événement ; défiguré à jamais.

"- La nuit, ça ne s'arrête jamais à Hiroshima ?
- Jamais ça ne s'arrête, à Hiroshima."

De telles horreurs qui pourtant, une fois exécutées, font corps avec l'humanité, ne peuvent se détacher d'elle, sont une part entière de son histoire. Encore une fois, Alain Resnais fut dans cette même démarche. Il fut le premier à présenter cinématographiquement avec *Nuit et Brouillard* (1956), les camps de concentration et le travail d'extermination qui avaient une allure tout à fait ordinaire, une extermination qui s'étaient organisée rationnellement. Une prose des morts qui nous montre qu'on le veuille ou non la banalité d'un mal possiblement présent en chacun de nous.

Jean-Gabriel Périot a parfaitement compris cela. Et c'est pourquoi il laisse les images produire leurs propres effets de pouvoir. Il ne peut chercher à masquer de tels actes, ces lieux, ces corps sont marqués bien au-delà de l'échelle du temps d'une vie humaine. Quoi que nous y fassions, cela nous ramène à eux. Et c'est pourquoi avec *Dies Irae* (2005), il va nous montrer que toutes les routes nous y mènent. Que quoi que nous fassions dans cette société, que nous prenions de la hauteur, ou que nous nous engouffrions dans les profondeurs, tous ces chemins tracent une route certaine. Ils ont tous une porte de secours, une issue qui nous renvoie à cette société, et la route et toute tracée vers Auschwitz.

Existe-t-il alors une moindre issue ? Une fois visualisées, une fois que nous avons pris conscience de l'existence de telles horreurs comme fardeau de l'humanité ; pouvons-nous rembobiner ces images ? Pouvons-nous faire un Ctrl+Z, un *Undo* (2005) où seuls les actes qui peuvent se lire uniformément dans les deux sens, comme s'ils n'avaient pas d'impacts étaient la clé ?

Nos défaites, où la reconstitution et l'interprétation pour apprendre, créer et agir **par Erwan Courvoisier**

Le film comme expérience d'un mode de vie, comme formation politique et artistique dans laquelle Mai 68 retrouve son importance. Incarner le passé au présent, c'est ce que fait Jean Gabriel Périot dans *Nos Défaites*, un long-métrage où des étudiants interprètent plusieurs séquences de films post-68. Ainsi, les élèves de première de la ville d'Ivry-Sur-Seine rencontrent Alain Tanner, le groupe Medvedkine, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Marin Karmitz, ou encore le collectif Cinélutte.

Avec ce dispositif, on assiste à une rencontre entre cinéastes du passé et cinéastes en apprentissage, entre des groupes politisés et des groupes quasiment apolitiques. Jouer un autre, créer comme un autre pour mieux le connaître. Mais comment ne pas devenir lui, être noyé dans son identité ? Car c'est la question de l'invention, de l'émancipation, de l'existence par l'invention qui est posée. Comment exister dans la reconstitution d'un personnage, d'un film, d'un événement historique qui existe déjà avant moi ? Pour ne pas se perdre dans l'autre passé, Jean Gabriel Périot maintient un lien fort avec le présent lorsqu'il interroge individuellement les élèves sur ce qu'ils ont compris de l'extrait du film qu'ils viennent de jouer, sur les mots qu'ils ont employés ou sur les motivations de leurs personnages. Ce qui en ressort, c'est que les élèves interprètent mieux les personnages qu'ils ne les comprennent.

Une deuxième question se pose alors : Comment faire mieux que les étudiants de 68 et comment faire mieux que les cinéastes cités ? C'est une réflexion commune que j'ai souvent entendue chez les étudiants politisés et les étudiants en cinéma : tout a déjà été réalisé, tenté, essayé. Est-ce qu'il nous reste du possible ? Ce sont des questions similaires que pose Périot aux élèves de première. Il leur demande de mettre des mots sur le capitalisme, il leur demande de définir ce qu'ils viennent de jouer. Souvent, ils n'arrivent pas à répondre, ils cherchent leurs mots, se trompent. Mais c'est cette tromperie qui est très belle, qui donne une force au film. Cette infidélité qu'ils expérimentent est l'expression de leur propre subjectivité. Certes, le film témoigne de l'effacement d'un passé, mais c'est dans cet effacement que les élèves développent une réflexion émancipatrice. On assiste à une création dans l'interprétation de la vie d'un autre. Et c'est dans ce même mouvement que Jean Gabriel Périot crée un film singulier plutôt qu'un simple pastiche.

C'est grâce à sa caméra portraitiste qu'une singularité naît dans la reconstitution. C'est comme marcher dans une galerie où les portraits des élèves d'Ivry-Sur-Seine seraient accrochés aux murs à côté des portraits des soixante-huitards. Des portraits peints avec beaucoup de dignité, l'arrière-plan étant quasiment inexistant pour laisser la place à la parole qui circule et s'articule autour du texte. Périot part du principe de l'égalité des intelligences, développé par Jacques Rancière. Cela signifie qu'il considère que les personnes qu'il enregistre sont capables de porter et de comprendre une parole qui leur a été confisquée sous prétexte de l'impossibilité de la comprendre ou de l'exprimer correctement. C'est un combat pour la parole, pour le texte que porte Périot dans la lutte et dans les films. Ce n'est pas pour rien qu'il évoque le groupe Medvedkine, créé pour que des ouvriers s'enregistrent eux-mêmes avec une caméra, afin qu'ils puissent exprimer une parole qui n'est pas celle créée, imposée par la télévision. La parole d'un certain cinéma contre celle de la télévision, c'est un long combat déjà porté par les Insoumuses dans les années 70.

Redonner aujourd'hui cette dignité aux étudiants qui luttent est important dans un moment où la télévision continue encore de présenter ceux et celles qui luttent comme des bêtes de foire, comme des monstres sanguinaires. À la mise en scène de gens présentés comme des idiots, répond une mise en scène de la dignité et de l'intelligence collective.

Jean Gabriel Périot convoque également Godard et l'échec du maoïsme avec *La Chinoise*. Dans le film de Godard, le livre est central. Comme dans *Nos Défaites*, les personnages sont liés aux livres, aux textes qui doivent définir leur existence, sans toujours y parvenir. On redonne aux personnages le droit au texte, le droit à l'écriture. Filmer des jeunes qui lisent, des jeunes qui font du cinéma, de la politique, va à l'encontre des discours qui proclament que les jeunes ne lisent plus, que les jeunes ne vont plus au cinéma, que les jeunes ne votent plus.

Ce qui est montré dans *Nos Défaites*, c'est la confiscation des outils qui permettent

l'émancipation à toute une génération et une classe sociale. Jean Gabriel Périot ne fait pas l'erreur d'enfermer les élèves dans l'incompétence systématisée. Au contraire, une fois qu'on leur donne une caméra, un texte à interpréter, des outils d'analyses poussés, ce qui se démarque, c'est leur force de création et leur force d'existence. Le film articule l'interprétation, le jeu, la création et la recréation pour produire de la matière. Ces élèves se politisent en apprenant le cinéma, grâce au cinéma qui reconstitue le passé post-68. Jean Gabriel Périot, en circulant par le montage à travers le cinéma et la politique, rend visible ce pouvoir, celui d'apprendre par l'interprétation d'un autre, d'apprendre par la copie, par la reproduction.

Je voudrais évoquer deux autres figures pour parler de Nos Défaites, celles de Pierre Clémenti et de Peter Watkins. Tout d'abord, Pierre Clémenti, acteur et réalisateur. C'est ce lien entre jouer et filmer, entre observer et participer qui m'intéresse. C'est exactement ce mouvement que reproduisent les élèves de première dans Nos Défaites. À tour de rôle, ils sont devant ou derrière la caméra, ils regardent et commentent les extraits de films avant de les reproduire et de participer eux aussi à des luttes politiques. Ce dialogue entre différentes positions permet l'émergence d'un positionnement, d'une parole et d'un regard. Pierre Clémenti a été acteur avant de devenir réalisateur, puis de participer aux événements de Mai 68 en tant qu'acteur/réalisateur, caméra au poing dans La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat. C'est ce processus de déplacement de la vision, de déplacement de l'action qui permet aux élèves et à Pierre Clémenti de développer leur subjectivité artistique et politique. Clémenti déploie une nouvelle expérience de vision pour nous rendre sensibles aux événements de Mai 68. Il choisit de ne pas retranscrire la lutte par une vision conventionnelle. Il dynamite le cadre, la pellicule et le montage. Nos Défaites n'est pas un film explosif et c'est peut-être ce qui m'interroge dans le film de Jean Gabriel Périot : cette idée de rester conforme dans le cadre, de ne pas trop s'éloigner des sentiers battus. Il faut rappeler, je pense, que contrairement aux films de Clémenti et à d'autres films qui prônent une idée révolutionnaire, Nos Défaites est un film commandé et financé par des institutions normatives, et je pense que la production du film se ressent dans la mise en scène.

Cependant, si Périot ne choisit pas de déformer ses images pour nous y rendre sensibles, ce n'est pas pour autant qu'il abandonne l'idée de l'expérimentation, de l'expérience. Expérience du cadre d'un côté, expérience dans le cadre de l'autre (sans que les deux soient opposés, l'un influençant l'autre). Par ce choix de

pratiquer une expérience de pensée et d'action, je convoque aussi Peter Watkins et son film La Commune pour parler de Nos Défaites. On retrouve dans les deux films le modèle du jeu de rôle comme moyen d'apprentissage, comme moyen de questionner le médium du cinéma. Dans La Commune, Watkins interroge le rôle des médias dans notre société actuelle. Interroger la politique, l'histoire et l'image dans un mouvement commun. La Commune, comme Mai 68, comme les mouvements étudiants, s'est terminée par des défaites, le pouvoir étant toujours plus fort, le pouvoir maîtrisant les médias et les images. Les communards, comme les étudiants ou ceux qui ont participé à Mai 68, sont diabolisés avant d'être écrasés. Peter Watkins, Pierre Clémenti et Jean Gabriel Périot s'attachent à redonner un visage, une dignité et une vitalité à ceux et celles qui ont perdu. Il y a de la beauté à extirper de nos défaites. C'est d'ailleurs cette beauté, cette vitalité d'une lutte perdue qui donne du souffle aux acteurs. Le personnage interprété transmet sa connaissance et ses valeurs à l'acteur qui l'interprète. C'est grâce à cela que des femmes, des hommes, des sans-papiers se disent prêts à prendre les armes, à ériger des barricades dans les années 2000. C'est grâce à cela que des étudiants en cinéma se mettent après le tournage de Nos Défaites à bloquer leur lycée pour protester contre la violence du pouvoir en place. C'est donc la force du film de Jean Gabriel Périot, de démontrer à nouveau que le cinéma peut être un outil dans nos luttes politiques, un moyen de transmettre l'histoire des perdants et un moyen de participer à la démocratie technique pour agir dans un monde incertain.

Nos défaites, apprendre de nos erreurs par Pablo Del Rio

Jean-Gabriel Périot pose sa caméra. Il est temps de s'asseoir, de se parler et de dresser le bilan de nos luttes. Ici, la plus romantique. Celle que nos grands-parents envient mélancoliquement. C'était 68, c'était autre chose. Habitué aux images d'archive, le cinéaste approche la période d'une autre manière avec *Nos défaites*. Pour commencer, il se localise. Dans un lycée d'Ivry-sur-Seine, il a demandé à une classe de première d'interpréter des scènes provenant d'œuvres sur Mai 68 – nous reconnâtrons notamment *La Chinoise* de Jean-Luc Godard. Entre les différentes scènes, Périot s'entretient avec les élèves en les questionnant sur ce qu'ils jouent, les enjeux de la lutte, avec tout un corpus de questions tournant autour de l'émancipation des travailleurs. Il n'est donc plus question de regarder frontalement le sujet, mais de se détourner des images. Périot ne regarde pas ailleurs, mais bien face à Mai 68. Cependant, il trouve un stratagème, de manière à contourner la mélancolie lissée qui l'intéresse bien moins que de questionner l'héritage actuel de cette lutte.

Pour ce faire, le documentariste ne se trompe pas : son installation a lieu dans un lycée populaire de banlieue parisienne. L'acception « populaire » peut vouloir tout et rien dire. Mettons que le lycée appartient à l'Académie de Créteil, bien connue par les enseignements se retrouvant dans les dernières places du concours du CAPES. Interroger des jeunes gens dans un lycée n'a rien d'anodin. Créés par un thuriféraire de l'ordre, Napoléon Bonaparte, les lycées étaient à l'origine exclusivement portés sur la formation militaire. Aujourd'hui, d'aucuns mettent en évidence qu'ils font

toujours partie d'une entreprise d'humiliation des classes sociales populaires, d'autoritarisme envers les élèves, et de machine de tri en vue de les préparer pour leur mission future de servir le capital. Les cadres fixes de Jean-Gabriel Périot rendent bien compte de l'état d'emprisonnement des élèves, cherchant toujours la bonne réponse à donner à leur interlocuteur, de peur peut-être, d'être corrigés à la moindre sortie de route, comme ce qui est la coutume entre les murs.

Le film les laisse tout de même s'émanciper, à l'occasion des saynètes que l'on a décrites. Celles-ci sont un véritable terrain de jeu où se retrouvent toutes les approximations immanentes de la fougue adolescente, soucieuse de bien faire, de rendre hommage au texte qu'ils respectent avec beaucoup de scrupule. Périot leur offre un espace d'expression, certes quadrillé par un texte, mais dont les multiples interprétations le rendent plus vivant que jamais. Chaque comédien arrive à s'approprier les lignes. Mais l'essentiel n'est pas la performance de la scène, beaucoup moins que le simple fait de la faire. Le film montre des lycéens qui prennent plaisir à faire un travail, qui y vont de bon cœur avec un réel esprit de camaraderie imposé par l'aspect collectif de la création cinématographique. Le cinéma militant ne se contente pas de tenir un discours, il doit ouvrir des lignes de front, créer des espaces où les oppressions systémiques n'ont pas court, et c'est ce que travaille à faire le cinéaste.



Nos défaites – Jean-Gabriel Périot (2019)

Ensuite vient le temps du questionnaire. Périot continue son entreprise d'effacement, laissant la place du cadre aux lycéens. Seulement un champ, seules les questions du documentariste servent de contre-champ. Il a à cœur de leur laisser la place, c'est leur moment, leur film. En ce sens, les questions se veulent toujours plus ouvertes, dans le même objectif. Donner la parole est une chose, mais la prendre en est une autre. On détecte très bien chez les élèves une envie de bien dire, parler vrai, être juste. Certains assument plus que d'autres leur position, certains assurent plus que d'autres leurs réponses. Dans tous les cas, Périot laisse le champ libre, ne restreint jamais les prises de parole.

Pourtant, le cinéaste n'est jamais attentiste. On sent rapidement que les questions orientées appellent des réponses qu'il a prévues. Les entretiens sont toujours personnalisés, ce qui amène à des avis tout à fait privés que doivent extérioriser les élèves. C'est un travail qui les conduit à toujours se demander ce qu'ils pensent de la lutte, et leur réflexion, leur hésitation est autant filmée que leurs réponses boiteuses et innocentes. Des différences sont une nouvelle fois à observer, avec des élèves plus vindicatifs que leurs camarades. Pourtant, ils sont souvent unanimes sur certaines questions. Oui, il faut que les travailleurs aient de meilleures conditions de travail. Oui, chacun doit se battre pour améliorer lesdites conditions, à son échelle. A travers les entretiens, le montage organise une montée des questions, comme si elles allaient aboutir à l'interrogation suprême, l'apogée des interrogations. « Et toi, tu serais prêt à faire la Révolution ? ».

Et là, comme dans les meilleures tragédies grecques, le couperet tombe et annihile la montée en tension organisée par tout le film. Mené par un engouement que la majorité des réponses laissait paraître, le spectateur s'attend à ce que la réponse à cette question soit affirmative. La fougue de cette jeunesse qui se bat pour ses droits devrait dicter son comportement vers le Grand Soir. Sortez les fourches, on y va avec eux, on serait presque en train de chanter l'Internationale sur la route de la bataille. Mais comme un uppercut bien placé, un but qui arrache la victoire dans les derniers instants à sur une pelouse adverse, la conclusion est cinglante : la majorité des jeunes n'est absolument pas prête à mener l'ultime combat. Périot a beau essayer de retourner le problème dans tous les sens, tenter de mener ses interlocuteurs par plusieurs côtés et aboutir à un oui, rien n'y fait, le non est souverain dans la majorité des bouches.

Mais comment leur en vouloir ? Une simple réflexion permet de se signifier que les êtres appartiennent à des structures qui les produisent, qui les constituent en tant qu'êtres. Si ces jeunes ne sont pas dans un vouloir de justice sociale au point de se battre physiquement pour, ce n'est pas eux qu'il faut blâmer, et Jean-Gabriel Périot en est très conscient, il ne les prend pas en grippe. Ils ne sont que le fruit de ce que la société a fait d'eux, une société individualiste, de propriété et du capitalisme. C'est là que les défaites sont absolument criantes pour les mouvements de Mai 68. L'héritage n'a pas été suffisant pour inculquer une culture de la lutte pour croire aux rêves (peut être dérisoire), d'un jour briser les chaînes. Périot semble rappeler avec ce nous, que ce sont aux gens qui pratiquent les luttes qui se doivent de les transmettre, et qu'en ce sens, Mai 68 a failli. Elles sont là nos défaites. Un match s'est joué dans ces années-là, et même si pendant un temps il y a eu des répercussions (Mitterrand notamment), la prise de température de Périot est sans appel, le match est perdu.

Mais le film ne s'arrête pas à ce tragique constat. Pour filer la métaphore, on a perdu des batailles, mais la guerre est loin d'être une déroute. Jusqu'à ce que l'humanité aie disparu dans les feux d'une terre mourante, et que la bourgeoisie se soit réfugiée sur Mars, le combat continue. Dans le marasme écolier, un élève se distinguait. Lui avait des convictions, lui pensait que la Révolution était une solution si on ne nous écoutait pas. Des jolis mots, des belles paroles ou des berceuses pourrait-on dire. La dernière partie du film donne tort au spectateur qui pense ainsi. En effet, en fin d'année 2018, le lycée d'Ivry-sur-Seine s'est soulevé. Sous la forme d'un blocus, une masse d'élève s'est élevée contre la direction réprimant des élèves s'étant rendus coupables de tags. L'occasion était rêvée pour Périot qui recommence son interrogation, mais plus spécifiquement sur cette lutte et en dressant un parallèle avec une vidéo scandaleuse d'élèves arrêtés et mis à genoux par des policiers autoritaires. Cette fin d'année 2018 était également le début de la période des Gilets Jaunes, mouvement protestataire du pouvoir que l'on sait. Beaucoup y ont pris part, et c'est l'occasion finalement pour ces élèves de rejouer Mai 68. A leur échelle, dans une moindre mesure, mais tous ont pour ambition de se faire écouter, de crier l'injustice. Et ce n'est pas le froid hivernal, leurs tremblements face aux basses températures devant la caméra de Jean-Gabriel Périot qui allait les faire reculer. Tout en tranquillité, le documentariste filmait une vraie riposte, celle qui appelle les lendemains.

	Erwan M.	Romain D.	Pierre M.	Adrien P.	Pablo Del Rio
<i>Lumières d'été</i>	*****	****	**		
<i>Retour à Reims</i>	****		****	****	
<i>Nos défaites</i>			*****		****
<i>Une jeunesse allemande</i>			***	*****	
<i>Eut-elle été criminelle ?</i>	****		***	*****	
<i>The Devil</i>			***	***	
<i>200,000 fantômes</i>	***	***	*****	*****	
<i>Les Barbares</i>	***		****	****	
<i>De la joie dans ce combat</i>	***		***	***	
<i>21.04.02</i>	****		*****	*****	
<i>Parade amoureuse</i>				**	
<i>Journal intime</i>				***	
<i>Gay</i>				*	
<i>Avant j'étais triste</i>				**	
<i>We are winning don't forget</i>			***	*****	
<i>Devil inside</i>			***	**	
<i>Dies Irae</i>			*****	*****	
<i>Undo</i>	*****		*****	*****	
<i>Medicalement</i>			**	****	

* : oubliable
** : acceptable
*** : à voir
**** : très bon film
***** : chef d'oeuvre

Autres textes critiques

Die Kinder von Golzow – Barbara et Winfried Junge (1961 – 2007) par Arthur P.

Die Kinder Von Golzow, d'après une idée de Karl Gass (documentariste et réalisateur de reportage pour la télévision d'Allemagne de l'Est), est un documentaire à long terme réalisé pendant plus de 46 ans par Winfried Junge et Barbara Junge. Son principal objectif est de nous montrer l'évolution personnelle d'un groupe d'enfants ayant fait leur rentrée scolaire à l'école du petit village de Golzow en Allemagne de l'Est en 1961 jusqu'en 2007.

Cette oeuvre se démarque et est reconnue dans l'histoire des documentaires pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord du tout premier documentaire à long terme dont le concept inspira de nombreux documentaristes et sociologues par la suite. On le retrouve notamment au Royaume-Uni avec *Up series* en 1964 ou en France avec *Que deviendront-ils ?* en 1984. Autre élément important, cette série a indéniablement une portée sociale importante par ces portraits d'enfants devenus adultes, mais le couple Junge a apporté une vision historique très intéressante en filmant les bouleversements historiques du pays, à savoir la chute du mur de Berlin et la fin de la République Démocratique Allemande.

Autant dire que d'un point de vue occidental, la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989, la réunification allemande le 3 octobre 1990 et la fin de l'URSS le 25 décembre 1991, sont souvent montrés comme la fin d'un conflit qui a contrarié l'ensemble du monde pendant de nombreuses années et donc comme une succession d'événement somme-toute bonne et améliorative pour l'ex-RDA. Ce n'est cependant pas du tout ce que montre la série de films. Nous nous glissons ici dans la peau de villageois dont le destin se trouve totalement bouleversé par ces événements historiques. Ces derniers sont alors subits comme une rupture dramatique, parfois avec une violence extrême, plutôt que comme une réelle bénédiction. Sur la dizaine de portraits que propose la deuxième moitié du projet (soit une dizaine de films durant approximativement 2h30 chacun et s'étalant jusqu'à 5h pour les deux derniers) aucun des enfants devenus adultes ne semble satisfait de cette réunification qui vient totalement bouleverser la vie qu'ils ont difficilement construite en RDA.

C'est sur ce point finalement que le film excelle, car donne une vision intimiste de l'Histoire en montrant la vision et le quotidien de simples citoyens. Les Junge refusent ici l'Histoire des « grands hommes » mais interrogent réellement l'Histoire du pays en s'intéressant davantage à l'individu. Dans *Die Kinder Von Golzow*, les héros sont des « monsieur et madame tout le monde » qui subissent de plein fouet l'émergence du capitalisme après 40 ans de socialisme. Il est d'ailleurs difficile pour les enfants de Golzow de ne pas voir les Allemands de l'Ouest comme étant à l'origine de leur malheur post réunification, ce qui rappelle la fiction de Christoph Schlingensief *Massacre allemand à la tronçonneuse (Das Deutsche Kettensägenmassaker)* : une famille de bouchers de la RFA ne supporte pas l'arrivée massive d'« ennemis » de la RDA après la réunification et les massacres donc à la frontière (qui n'est plus) entre les deux Allemagne.

La propagande anti-Allemagne de l'Ouest, peu présente dans les premiers films du documentaire, est finalement très profonde et ancrée par la suite. Nous assistons ainsi à l'explosion de l'économie socialiste de l'Allemagne de l'est qui plongea des milliers (voire millions ?) d'ouvriers agricoles dans un chômage de masse insurmontable en apparence et qui s'étend jusqu'à la fin du documentaire en 2007. Cela nous permet de voir clairement que la micro-histoire (à l'image des thèses de l'historien de Carlo Ginzburg) est bien plus précise dans ce cas de figure que l'histoire plus globale que nous laissent regarder plus fréquemment les documentaires télévisuels sur ce sujet, quand bien même, il est connu que cette réunification n'a pas été totalement bénéfique pour la RDA.

Complétant mes propos précédents, d'un point de vue purement formel, la manière de réaliser les différents portraits de ces enfants devenus adultes paraît redondante. La forme est en effet toujours la même, nous observons les entretiens des enfants par Winfried Junge, ces derniers alternant avec des images d'archives de ces enfants, en classe, à l'extérieur, chez eux, ce qui donne une place importante à l'archive, à l'image qui reste dans le temps. Mais c'est par cette

redondance, cette vision calme du quotidien et l'oubli du sensationnel ou de l'émotionnel gratuit par des réunions inutiles entre eux que se crée la poésie de l'instant, de la vie de ces gens comme vous et moi. Et c'est par cette forme, finalement assez stricte et frontale, que se crée l'émotion, qui pourrait presque nous terrasser devant notre téléviseur, quand, après 43h de documentaire, nous apprenons la mort en 2006 d'un des enfants (à 51 ans) : un simple passage sur son visage, un intertitre, un sourire, lors d'une réunion de ces *Kinder von Golzow* en 1991. Cette beauté du quotidien, de la vie des gens ordinaires, est sublimée par des images léchées et esthétiques, dont les sublimes noirs et blancs sont caractéristiques des productions de la DEFA (studio de production principal de la RDA). Le passage à la couleur montre que ce documentaire s'inscrit réellement dans une démarche formelle précise et davantage travaillée que dans le simple reportage télévisuel de l'époque.

Le film, en plus d'interroger les liens ténus entre l'histoire de gens « normaux » et l'Histoire d'un pays, se permet une analyse sociologique assez fine et sincère, par son point de vue et sa réflexion, sur la vie de ses enfants. En effet, bien souvent les rêves d'enfant s'effacent pour laisser place aux obligations de la vie d'adulte... Lorsque Winfried Junge demande à ses enfants, à plusieurs reprises, ce qu'ils souhaitent faire plus tard, quasiment aucun n'y parviendra. La reproduction sociale, décrite par Karl Marx, mais surtout par Bourdieu et Passeron en 1964, prend ici tout son sens, d'autant plus dans un système socialiste corrompu, puis dans l'émergence du capitalisme post réunification. Les enfants de Golzow sont souvent déçus de cette vie d'adulte qui s'impose plus qu'elle ne se choisit, et rend compte d'une RDA en retard sur certains droits comme ceux des femmes, ou encore de l'accès aux études supérieures. Aucun ou presque n'en fait, et ceux qui s'en sortent sont bien plus soutenus par des familles de petites bourgeoisies socialistes comme le chef d'une collectivité agricole. Tous ou presque sont mariés et ont des enfants entre 18 et 20 ans, et finissent donc par devoir travailler, rarement avec passion, dans des métiers agricoles ou manuels, nécessaires et louables, mais loin de leurs ambitions d'enfant. Les traditions l'emportent souvent sur les choix personnels et moins de la moitié des enfants semblent réellement aboutir à la vie rêvée qu'ils avaient enfants. Nous voyons aussi les mentalités changer avec cette génération, puisque nous passons d'un idéal socialiste chérissant le travail de la terre et la nécessité de fonder une famille à l'opulence, à la surconsommation d'un capitalisme naissant visible par des intérieurs privés surchargés en objets et des maisons toujours plus grandes malgré un chômage

important dès le début des années 90.

Il est difficile d'être exhaustif sur un si grand et long documentaire, je ne peux pas vous parler en détail, individuellement de ces enfants qui m'ont accompagné pendant presque 6 années de visionnages de cette série et que j'ai l'impression de connaître plus intimement que certaines personnes de mon quotidien. Il est difficile de ne pas parler davantage sur l'Histoire du monde, visible via la télévision, la radio, les affiches, les supermarchés, que le film incorpore magistralement dans son propos et dans son hors champ constant avec le monde en dehors de Golzow. Ni de la finesse et la justesse des réalisateurs lorsque, pendant 2h, ils rendent hommage à une des enfants de Golzow, décédée à 29 ans, lors d'un portrait sensible et des plus touchants. Il ne reste qu'à conseiller vivement de faire la démarche d'aller voir, ce qui était encore en 2015, le plus long documentaire de l'histoire du cinéma sur ces enfants, ceux de Golzow, qui pourrait, à bien des égards, vous rappeler vos parents, vos grands-parents, et vous-même également, et vous faire voir autrement l'Histoire de la Guerre froide et de l'Allemagne de l'Est.

Quelques digressions avec Marker – Première partie : Le dernier verre et la complétion des perspectives par Alex

Quand d'aventure on souhaite esquisser le portrait d'un cinéaste, on cède parfois, peut-être qu'une fois, même si c'est déjà trop, à la tentation médiocre de réciter les antécédents de l'intéressé. Comme si l'hagiographie artistique devait commencer par une énumération scolaire de faits d'armes chez untel et ainsi substituer l'analyse matérielle que nécessite le cinéma à une carte de visite qu'on sait déjà sans intérêt. Nous laisserons donc volontiers cette besogne à ceux qui, non contents d'être dévoués à une pratique pourrie à la racine, contaminent l'espace critique en la rabâchant.

Abrégeons, outre l'établissement du chef de chantier, les crédits d'un film permettent d'établir les marges comptables au-delà desquelles le regard critique ne s'aventurera pas.

Ici, on va faire un pas de côté de ces lignes et errer le temps de quelques paragraphes en périphérie. Pour cause, en 1972, Chris Marker réalise conjointement

avec Mario Ruspoli *Vive la baleine*. C'est ce dernier qui va nous intéresser, particulièrement *Le dernier verre* (1964).

De Saint-Malo vers le grand nulle part, les déambulations péniblement raccrochées d'un alcoolique, musicien quand sa santé lui permet, forment un semblant de trajectoire. Ruspoli donne à voir ceux qui entourent le saxophoniste, à hauteur d'homme, on commence chez le médecin, avant d'assister aux témoignages, parfois accompagnés par un ami, ancien alcoolique également. Le documentaire échappe, ou plutôt évite, l'incarnation métonymique des dynamiques de pouvoir qui émergent dans ces situations. Ainsi, quand le malheureux se déshabille, se déchaine une demi-douzaine de fois devant le docteur dans son cabinet, ce dernier n'incarne jamais que lui-même, jamais sa fonction. Sans doute parce que la focalisation est à ce point concentrée sur l'individu qu'elle ne couvre pas le groupe, lui-même permettant une ouverture à un niveau macroscopique. Comme si on avait poussé le curseur un cran plus loin, (trop loin ?) de la pertinence analytique. La valeur, le legs, du dernier verre est de gager, légitimement, que l'horizon du vieillard, essentiellement dans le rétroviseur, doit être sauvegardé.

Mais alors, une fois qu'on a remis ce titre dans les pages de l'abécédaire, pourquoi garder Ruspoli, et ne pas le laisser là où il s'est arrêté 50 ans plus tôt ? à fortiori quand le seul cinéaste à avoir croisé son chemin, Marker, occupe une place autrement plus importante dans l'histoire esthétique. Précisément parce que, dans *Le fond de l'air est rouge*, Marker s'attache à reconstituer, réassembler et mélanger les tendances qui se dégagent des courants historiques. Marchais, Cohn-Bendit, Allende, Castro, même les interventions des anonymes s'articulent autour des bouleversements historiques. Une fois cette opération menée, il est impératif d'étendre nos perspectives esthétiques en ce qui concerne les points de vue que nous décidons d'adopter. Un geste illustré exemplairement par Werner Herzog, qui choisit une fois un excentrique (Grizzly man), avant d'élargir vers une perspective anthropologique (*Into the inferno*, *Leçons de ténèbres*) et choisit parfois de se situer exactement entre les deux (*Rencontres au bout du monde*). Ce geste est précieux artistiquement et est à poursuivre dans nos pratiques de visionnages.

American Animals : Le faux documentaire d'une histoire vraie

par Rémy

Prix du Jury au festival du cinéma américain de Deauville de 2018, *American Animals* est le second long-métrage du réalisateur britannique Bart Layton.

Le film relate l'histoire vraie de 4 jeunes étudiants américains, de la petite ville de Lexington dans le Kentucky, tentant de mettre en œuvre un plan ambitieux pour dérober des manuscrits rares de la bibliothèque universitaire de Transylvania : La première édition de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin ainsi que les 3 volumes de *Birds of America* de John James Audubon.

Un forme hybride originale

Le ton est donné dès l'intertitre : "Ceci n'est pas inspiré d'une histoire vraie". Ceci est une histoire vraie. En ouvrant son film ainsi, Bart Layton prévient d'entrée son spectateur, si l'on s'attendait à un biopic classique, il n'en sera rien.

Il est en réalité bien plus que ça, une forme hybride jouant avec les codes des genres cinématographiques dont il se revendique, le biopic, le documentaire, le film de braquage. Le réalisateur réussit dans cet exercice, et intègre dans son récit les témoignages, des véritables auteurs du vol mais aussi de leur entourage proche, intrinsèquement lié à l'idée d'un documentaire. Ils rythment le film et participent à s'impliquer dans l'histoire qui nous est relaté (mention particulière aux derniers témoignages du quatuor braqueurs, concluant le film, ultime repentance des 4 hommes désormais trentenaire qui touche sincèrement).

Pour ce qui est du film de braquage, on retrouve de nombreux éléments qui découlent logiquement des références qu'ont les protagonistes. Avoir un plan bien ficelé, attribuer une tache à chacun, choisir des déguisements, prendre un pseudonyme sont tout autant des étapes dans l'imaginaire collectif à propos de la préparation des braquages.

Ainsi la forme originale d'*American Animals* est un atout majeur, loin de parodier les genres dans lesquels il s'insère, tel le mockumentary (documenteur pour les moins

anglophones), il ne s'enferme pas dans le docudrama télévisuel souvent au rabais. Il est bien plus, un véritable film-documentaire à mi-chemin entre fiction et réalité.

Une jeunesse qui refuse une vie toute tracée

Si la forme du film de Bart Layton est réussite, le propos qui est développé n'en est pas moins maîtrisé. Cette histoire vraie qui nous est contée n'est pas un simple prétexte à un exercice de jeu de style pour le réalisateur, elle est aussi symptomatique d'une jeunesse américaine des petites villes, qui aspire à échapper à l'ennui et à une quelconque forme de déterminisme. C'est la recherche de nouvelles sensations, de vivre quelque chose de spécial. Spencer Reinhard, l'Artiste en devenir (*interprété par Barry Keoghan*), Warren Lipka l'Excentrique (*campé par Evan Peters*), Eric Borsuk, le Nerd (*incarné par Jared Abrahamson*) et Chas Allen le Sportif (*Blake Jenner*) ; 4 jeunes hommes qui avaient tout pour réussir dans leurs études, mener une vie paisible et qui pourtant ont décidé de refuser cette voie tracée. Si l'optique de préparer un braquage était stimulante, c'est lorsqu'il est trop tard pour revenir en arrière que leur conviction s'effrite et que les témoignages des véritables braqueurs résonnent. Désormais plus matures, et ayant plus de recul sur leurs actes eux-mêmes sont incapables d'exprimer réellement pourquoi ils sont allés jusqu'au bout. Illusions de grandeur, ou la peur de la vie banale ? Quel jeune peut prétendre ne jamais avoir aspiré à vouloir accomplir quelque chose de plus grand, à fantasmer une vie facile et pleine de sensations fortes.

Avec *American Animals*, Bart Layton nous offre une réflexion sur les envies et les espérances parfois débordantes d'une jeunesse souvent perdue et désabusée par son avenir.

American Animals est un film-documentaire comme on en voit que trop peu, un hybride aux propos plus actuel que l'on pourrait le croire, une véritable proposition cinématographique réussie qui excelle dans ce qu'elle entreprend aussi bien dans sa forme que dans son fond.

Qu'un sang impur – Abdel Raouf Dafri par Erwan Mas

Abdel Raouf Dafri est un homme qui, la première fois que j'ai eu l'occasion de l'entendre parler, m'a très vite interpellé, avant même que je ne regarde quoique ce soit qui émanait de lui. Était-ce par ses propos ? Son débit de parole ? Oui, assurément. Il a ce grain de voix qui me plut énormément et qui m'invite sagement à boire ses paroles. J'ai alors voulu découvrir une autre partie de lui en regardant son film *Qu'un sang impur*, un film sur un sujet qui le touche particulièrement : la Guerre d'Algérie, puisque ses parents sont algériens.

Par ce western revisité sur les terres algériennes, le réalisateur n'hésite pas à s'accorder des scènes d'une atrocité sanglante, tant morales que physiques. Cela varie entre le mauvais traitement des prisonniers, ou les massacres. La culture française est enfoncée dans le crâne par des militaires français : des prisonniers forcés à chanter une marseillaise, puis fusillés au pied du drapeau français pour n'avoir que fredonné le chant, "oubliant les conventions de Genève relatives au traitement des prisonniers de guerre". Les coups de feu résonnent dans le désert. Les cadavres sont achevés au pistolet, gisant sous le drapeau français.

Toujours marqué par ses traumatismes de la guerre d'Indochine, le colonel Breitner est "invité" par une détestable Mme Delignières (Anne Mercier) à suivre une mission périlleuse. Il doit traverser une Algérie en guerre, pleine de rebelles emplis d'un esprit de vengeance et assoiffés de sang français, pour retrouver le colonel Simon Delignières, alors porté disparu. Pour sa mission, Breitner s'entoure de plusieurs personnes dont deux soldats. Un des deux possède un caractère assez compliqué : par son côté comique mêlé à son air de sadique et rongé par l'idée de tuer – je le rappelle, la première fois que l'on voit ce personnage dans le film, il semble vider de la "merde". Breitner s'accompagne aussi d'une femme du pays, alors prisonnière. L'algérienne devra marquer, par un petit drapeau français, chacune des mines contenues dans un chemin que les véhicules de l'expédition doivent franchir.

Une scène m'a profondément marquée : lorsque Soua parvient à toucher une fille algérienne qu'ils viennent de récupérer. Soua tente de soigner cette jeune fille, blessée au pied, mais cette dernière refuse qu'elle porte un doigt au niveau de sa blessure, par crainte sûrement. La vietnamienne soulève alors une partie de son tee-shirt, laissant apercevoir une grande cicatrice et c'est ce geste, d'une intimité pure qui déclenchera mon émotion. Elle ne laisse pas uniquement apercevoir une simple cicatrice physique : c'est aussi une trace de son

de ce film. Le colonel Breitner est bloqué dans son passé de soldat en Indochine, tandis que les rebelles algériens veulent retrouver leur statut passé de simples citoyens algériens non-colonisés.

Abdel Raouf Dafri se place dans un camp : celui du "peuple algérien et [des] 1 million et demi de jeunes français, appelés et rappelés, qui n'avaient rien demandé". On le comprend tout le long du film, mais il nous confirme cette pensée à la fin de celui-ci, dans le générique, par les mêmes paroles que je vous ai retranscrites. Le point de vue neutre qu'il adopte à l'égard des gouvernements algériens et français m'a beaucoup interrogé sur chaque scène que je voyais du film : quel est le message politique renvoyé ? Que veut-il me montrer ? Je sais pourtant que je ne regarde pas un documentaire. La situation évoquée est réelle, mais les personnages de Johan Heldenbergh, Lyna Khoudri... sont fictifs. En vérité, le film est rempli de messages, de thèmes et surtout de leçons.

Et justement, si je parle de leçon, ce n'est pas pour rien. J'ai vu ce film comme une leçon légitime à notre peuple, ou même à tout Homme, dénonçant la colonisation, l'occupation d'une terre hostile. J'ai admiré le courage d'Abdel Raouf Dafri à sortir un film sur ce sujet si tabou en France. On parle si peu de ce conflit : par honte sûrement, ou par déraison, déni.

Dumplin' – Anne Fletcher : De corps et d'âme par Manon Lopez

Dumplin' est une comédie dramatique américaine réalisée par Anne Fletcher, sorti en 2018. Il s'agit de l'adaptation du roman *Dumplin'* de Julie Murphy, publié en 2015.

Willowdean « Will » Dickson (Danielle Macdonald), une jeune femme en surpoids, surnommée Dumplin' — « Boulette » — par Rosie (Jennifer Aniston), sa mère, une ancienne reine de beauté bien connue dans la petite ville texane qu'elles habitent, décide de participer au même concours de Miss qui jadis la récompensa. L'idée ? Défier sa mère et les diktats en lui prouvant qu'elle peut, elle aussi, se présenter et s'affirmer sur scène. Un scénario, aux premiers abords, bien simple, voire presque téléphoné puisque le mouvement body positive était en vogue à l'époque de la sortie du film. Pourtant, *Dumplin'* passé. Le passé et les traumatismes sont deux

thèmes clés reste un film surprenant, qui se démarque de tous ces discours devenus redondants, et surtout, la plupart du temps, manquant cruellement d'authenticité et de réalité. On ne tombe jamais dans le pathos exagéré, ou dans l'acceptation démesurée de corps qui restent, malheureusement d'ailleurs, en « marge » du monde de la mode. Bien au contraire, *Dumplin'*, sous ses airs de film « feel good » et décomplexé, est plein de fraîcheur et d'une vérité touchante, bouleversante – au-delà des apparences, et en plein dans l'âme.

La réalité de la perception du surpoids

Dumplin' est un film-ovni dans la représentation des personnes en surpoids. Le personnage de Will, campé par une Danielle Macdonald au fort caractère n'a rien de stéréotypé. On pouvait craindre trop aisément que le surpoids soit associé à des TCA (Troubles du Comportement Alimentaire), ou à des traumatismes passés amplifiés, justifiant sans cesse une différence qui peut, aussi, avoir d'autres perspectives. Pire, on aurait pu s'attendre à des scènes de malbouffe, de repas trop copieux, d'orgie alimentaire, voire d'orgie tout court puisque le surpoids est aussi associée à l'hypersexualisation, comme on a pu déjà le voir dans la série *Euphoria*. Hors de ce cadre, Will est « juste » en surpoids – et elle n'en est ni triste, ni fière : elle évolue dans ce corps, armée d'une sensibilité et d'une personnalité robuste qui lui permettent d'affronter les remarques désobligeantes de sa mère et de la société à son encontre. Elle ne lutte pas contre les kilos, ni les affichent avec conviction. Élevée majoritairement par sa tante Lucy, une fan de Dolly Parton aux airs de pin-up avec quelques kilos décadents, elle apprend très vite que le surpoids n'empêche ni d'être belle, ni d'être drôle et talentueuse. D'ailleurs, Jennifer Aniston est absolument parfaite en mère obsédée par son apparence, ne vivant que par la gloire passée d'avoir suffisamment maigri pour remporter un concours de beauté. Elle est la contrepartie idéale de sa fille, affichant davantage de complexes, et un rapport au corps bien plus torturé, ce qui est insinué à la fin du film où sa robe de beauté ne lui sied finalement plus comme avant avec l'âge. Il est certes évident que le poids de Will est souvent perçu comme un obstacle dans son rapport aux autres : les anciennes Miss du concours sont étonnées, voire outrées de voir une « grosse » oser participer à une élection de beauté, et les jeunes femmes minces qui participent la dévisagent et la détaillent des cheveux aux orteils. Si Will saisit l'injustice dont elle peut être victime, elle ne se positionne jamais comme telle. Son côté provocateur, sa forte tête et son regard éclairé sur le monde l'épargnent de tout discours : elle existe, et elle ne se définit pas par son apparence. Elle est – c'est tout.

Ce qui est aussi intéressant, pour ceux qui penseraient que le film fait « la promotion » de l'obésité, c'est que ce dernier est suffisamment intelligent et modéré pour éviter ce discours absurde. *Dumplin'* n'est pas une invitation à devenir obèse, ou à le rester, mais bien à se dépasser – mentalement, physiquement, peu importe les limites que nous construisons autour de nous, fruit souvent de croyances limitantes de notre entourage. Bien sûr, Will ne fera pas un régime miraculeux à la fin du film pour se conformer, montrer qu'elle se transforme radicalement. Mais, elle ne gagnera pas non plus le concours de beauté, c'est Bekah, une jeune femme dans les normes du mannequinat qui le remporte haut la main. Pourquoi ne pas avoir fait gagner Will ? Après tout, le spectateur s'y attendait : la « grosse » aurait dû gagner pour sucrer le message body-positive, émouvoir toutes les femmes qui rêveraient de ne pas être disqualifiées à cause de leur poids. En réalité, ce n'est pas le plus important. Will gagne davantage dans sa quête initiatique à perdre.

Le dépassement de soi

Les motivations de Will diffèrent tout au long du film. Si au départ elle participe par défi, voire par provocation vis-à-vis de sa mère, elle comprend très vite que cet objectif n'est pas sain. En fouillant les affaires de sa tante Lucy disparue, elle retrouve un papier froissé qui mentionnait sa potentielle participation au même concours que celui de sa mère, la même année. Lucy ne participera finalement pas, préférant coudre la robe de sa sœur pour que cette dernière gagne. En se plongeant à nouveau dans l'univers de sa tante, découvrant le fan club de Dolly Parton qu'elle fréquentait et aussi, ses amies drag-queens, Will se rend compte de la richesse de son univers, de la force absolument décomplexée de Lucy qui voyait « plus loin » qu'une affaire de poids et de beauté. Les drag-queens prennent Will sous leurs ailes pour la préparer à la partie « spectacle » du concours, car ce qui compte, c'est aussi de montrer son talent, sa créativité, son unicité. Contrer la norme, ce n'est pas la défier, mais plutôt la saluer, l'accueillir en restant naturellement soi. Le passage de Will est particulièrement émouvant, les plans resserrés sur sa tenue flamboyante et son numéro de magie restent d'une douceur visuelle bouleversante. On retient aussi le moment où Millie, une autre jeune femme en surpoids qui participe au concours, chante et passe du rôle,

encore une fois stéréotypé, de la « grosse rigolote » à la diva sublime et sensuelle. C'est avec délicatesse que Dumplin' casse les codes, en montrant qu'on se démarque avant tout par sa personnalité et son talent, plutôt que par l'apparence. Le dépassement de soi est un thème clé du film – et cela ne s'applique pas qu'aux obèses. On peut tous se retrouver dans le parcours de Will, car l'amour reste un message universel – et d'ailleurs le seul véritable message du film.

L'amour comme message d'espoir

La quête initiatique de Will, c'est de se trouver elle-même – et cela n'a rien à avoir avec le corps. Tout est une affaire d'âme et d'amour, un amour complexe qu'elle ne retrouve pas dans sa relation avec sa mère, cette dernière ne semblant pas la comprendre car elle projette ses insécurités sur sa fille. Pourtant, c'est bien un regard empli de fierté que Rosie déploie lors du défilé de Will. Jamais Jennifer Aniston ne passe pour la « méchante mince gâtée ». Elle incarne, à sa manière, une femme qui doute, qui lutte contre elle-même et sa peur du regard des autres. Rosie est complémentaire de Will, et toutes deux se rapprochent lors du concours en parvenant à se comprendre, et à créer leur propre langage de l'amour. D'ailleurs, si Will s'autorise à aimer différemment sa mère, à ne plus la juger, elle aussi, et à intégrer ses chagrins, elle se permettra aussi de tomber amoureuse de Bo, un jeune homme qui travaille au même restaurant qu'elle. Au départ sur la défensive, ne pensant pas qu'elle puisse être aimée et désirée, elle accueillera ses sentiments à la fin du film en jetant cette carapace oppressante qui l'empêchait de se connaître, et *in extenso*, de s'apprécier elle-même.

C'est aussi ce qui rend *Dumplin'* si touchant et bouleversant. Il n'y a pas de message bien-pensant. On n'impose pas au spectateur d'adhérer au body positive, de faire partie d'un camp. Toute l'histoire sert l'humain avant tout, sa façon de se dépasser, et d'accepter l'amour, au-delà de ses insécurités et de ses doutes. Le poids de Will devient presque anecdotique, là où dans d'autres films, il aurait été au centre de la réflexion. Ce poids est en vérité symbolique : celui qu'on porte sur notre âme, qu'on ne parvient pas à laisser tomber, qu'on traîne avec les années. Dans *Dumplin'*, le poids s'effondre – et l'amour triomphe. C'est feel good, mais on pourrait simplement dire : c'est « feel » tout court.

***Un jour un chat* – Vojten Jasny par Nicolas V.**

D'une époque révolue, le film est une comédie réalistico-fantastique ancrée dans le réel communiste

Tchèque, le long-métrage réussit à aligner une réalité difficile avec une candeur de vie assez bucolique.

Un jour un chat prend place dans une petite ville ressemblant plus à un village de la campagne tchèque, ou tout le monde se connaît ou croît se connaître. La réalité n'est pas aussi simple. Suite à l'arrivée d'artistes ambulants avec un chat magique, les faux-semblants seront remis sur le tapis et cette réalité stupéfiante candeur sera transformée en une corruption malveillante et en malhonnêteté globalisée... Malgré tout, le film ne tombera pas dans une déprime existentielle.

Conscience de soi

Le film sait qu'il n'est que fiction par cette première séquence enchaînant gros plan sur un narrateur décrivant chaque personnage dans sa nature profonde dès le début du film. En combinaison avec des plans subjectifs. Ainsi, le film travaille une ambiance se rapprochant des contes que nos mères ou pères nous lisent le soir avant d'aller dormir. Cette idée est encore plus appuyée par le narrateur sortant par une trappe sur une horloge, qu'il refermera à la fin du film comme lorsque l'on ferme un livre après l'avoir lu. C'est grâce à cette conscientisation que cette ambiance de conte peut-être mise en place.

De Briques et de Brocs

Par une séquence évoquant le travail initiatique des effets spéciaux, nous sommes transportés dans un monde avec une autre réalité physique où seul l'imaginaire est limité aux artistes. Par cette plastique simple du premier cinéma, une émotion rappelant nos souvenirs d'écoute de conte, dans le sens où nous sommes ébahis par la beauté plastique de la séquence et par notre connaissance de l'unicité d'utilisation d'effet pratique rendent tout de suite plus magique et merveilleux la scène. L'impression de couleur vive sur les personnages rouges, bleus, gris ou bien jaune, en concordance avec leurs qualités et défauts. Ainsi, le réalisateur avec ces choix forts à la limite du burlesque.

Sonorité de la rupture

Si on doit reprocher une qualité à ce long-métrage, c'est la gestion de son design sonore non-constante dans toute sa durée... Passant par une musique cherchant à englober voir à noyer l'image.

A *contrario*, la musique va jusqu'à supprimer totalement le bruit n'étant pas un dialogue, par instant le son semble construire l'autre que ceux que l'on voit à l'image la plupart du temps un son de bloc opératoire dénué de ses instruments de mesure... A titre personnel, je préfère la sonorité sale d'un film comme *Le mépris*. Cependant, malgré ça, la BO et le mixage – lorsqu'ils sont présents – travaillent de bons gags et une bonne continuité de l'image.

Vojten Jasny, par ses divers choix décor naturel réussit donc à s'approprier une narration cinématographique essayant de combiner *Réalisme nouvelle vague* et *Burlesque Méliensiens*, à une époque où le monde n'était pas aussi ouvert qu'aujourd'hui.

Je, tu, il, elle – Chantal Akerman **par Erwan Courvoisier**

La mise en scène d'un corps évoluant comme une ombre dans un espace incomplet est au cœur du film "Je-Tu-Il-Elle" de Chantal Akerman. C'est l'artiste elle-même qui incarne ce corps sur la toile noircie. Bien que son personnage parle de couleur, accorde de l'importance à sa voix et décrit des actions, ce que l'on voit à l'écran manque cruellement de couleur. L'aspect sombre de l'image évoque des tableaux dépeignant la mort elle-même, sans visages, vides, en contraste avec les récits du personnage. Elle s'ennuie, attend, ne fait presque rien, si ce n'est tenter d'écrire une lettre. Mais pour écrire, elle a besoin d'espace, car elle suffoque dans son appartement délabré. Le mouvement de la caméra peine à suivre son exploration du vide. Ainsi, elle ne fait pas rien, mais chaque effort qu'elle déploie est mis en avant par la caméra. Son visage est souvent dans l'ombre ou tourné vers l'arrière, coupé, caché. Sa voix et ses lettres représentent l'humanité qui lui reste, tandis que son lit est la seule autre présence matérielle dans la pièce. L'importance du lit réside dans le fait qu'elle n'est pas contrainte d'y faire l'amour avec un homme, tout en conservant son désir. Elle doit retrouver ce désir, celui de vivre et celui envers les autres, et sortir de l'ombre du désespoir.

On peut penser au film "La chambre de Wanda" de Pedro Costa dans la mise en scène d'une jeune femme évoluant au milieu des ombres dans une chambre délabrée. Mais tandis que Wanda dépérit avec son quartier, le personnage de Chantal Akerman parvient à quitter sa chambre. Soudain, elle se retrouve à l'extérieur, dans un plan très large au milieu de grandes routes, où un camionneur la prend en stop. L'homme

occupe tout le cadre, la replongeant dans l'ombre. Après un premier rendez-vous au restaurant, où la télévision domine l'espace sonore, satisfaisant ainsi son désir de manger, ils se retrouvent pour boire. Ce deuxième rendez-vous, plus conventionnel, est filmé en gros plan, sans échange de mots, seulement des regards. La musique carnavalesque et les poissons dans l'arrière-plan nous distancient et nous permettent de prendre du recul sur la scène. Bien que le personnage d'Akerman semble encore jouer avec cet homme, la situation devient de plus en plus triste. Dans le camion, le camionneur lui parle pour la première fois, mais c'est pour lui ordonner de le masturber, sa voix dérangement et son visage en gros plan occupant tout le cadre. La parole de l'homme est une dictature des actes les plus dégradants, et elle se trouve complètement effacée, son plaisir étant la seule préoccupation, c'est un viol. Après cela, il lui parle comme si rien ne s'était passé, cherchant compréhension ou compassion. Le personnage de Chantal Akerman perd le droit à la parole, seule chose qu'elle possédait dans la première partie du film.

Après avoir dû supporter la présence du camionneur pour atteindre sa destination, elle se retrouve devant une porte, semblant être celle d'une ancienne connaissance, car la propriétaire reconnaît directement sa voix à travers l'interphone. Elle reste un long moment devant la porte et dans l'ascenseur, se demandant si elle doit entrer ou non. Elle finit par entrer avec une certaine brutalité, une exagération dans ses mouvements. Ayant perdu tout espace, elle investit soudainement l'appartement de manière brutale, voire burlesque. Il s'agit de son ex-petite amie, avec qui elle semble être en froid. Elle l'étreint puis tente de fuir. Restant dans l'entrée, elle joue avec la porte, hésitant entre partir ou rester, jouant avec le désir de son ex pour elle. Il y a une attente, dans le silence, pour la suite du récit, du jeu, du désir. Akerman choisit de rester, et pour la première fois dans le film, un dialogue s'établit. Cet appartement n'est pas totalement hostile, c'est un espace où le dialogue est possible. Puis, le désir qu'elles attendaient surgit. L'espace de l'appartement s'efface pour retourner à l'espace du lit, où leurs corps se mêlent dans une lumière très blanche. C'est la première fois dans le film où l'ombre ne domine pas le cadre, seuls les sons des respirations et des corps contre les draps persistent. Une tension entre elles se manifeste,

mais elle s'exprime uniquement à travers le sexe, à travers les creux du plaisir. Il y a un mélange de plaisir, de légèreté et de gravité, de pesanteur. On entend, on ressent le poids des corps, des souvenirs de leurs relations. À la fin, Chantal Akerman quitte à nouveau le lit, elle ne peut pas rester.

Mon Petit Renne, barrière entre réalité et fiction par Erwan Villard

J'ai pris beaucoup de plaisir à visionner cette série à succès de Netflix, qui relaterait du harcèlement sexuel dont fut victime Richard GADD, auteur et acteur principal de la série.

Les premiers épisodes s'enchaînent dans la vie de cet acteur, épisodes réalisés jusqu'au 4ème par Weronika TOFILSKA, épisodes qui par la vision de cette première réalisatrice dévoilent des plans cinéma, parfois angoissants des personnages (je pense, à certains plans en contre-plongée peu utilisés d'ordinaire), la réalisation est bonne, le sujet percutant, notamment dans cette ère du MEETOO.

Dans ces premiers épisodes, on découvre Donny DUNN un humoriste qui ne fait rire personne, interprété par Richard GADD qui graduellement se retrouve harcelé par Martha SCOTT, interprétée divinement par Jessica GUNNING.

Progressivement on découvre l'origine du mal de Donny et on se plonge dans un univers de plus en plus glauque jusqu'à une scène de viol par un scénariste pervers qui avait réussi à avoir un ascendant sur lui...

Les 3 derniers épisodes cependant, réalisés par une autre réalisatrice, Josephine BORNEBUSCH me laissent pantois, on sent une différence, des plans, plus cinéma, mais qui me semblent moins basés sur la réalité, mais plus sur le psychologique perturbé de Donny DUNN.

Le tout pour aboutir à une fin, perturbante,....
A noter également le personnage de Teri, une femme transgenre, interprété à la perfection par Nava MAU, qui entretient une relation amoureuse avec Donny.

A ce moment, on a un sujet surfant sur l'actualité, de bons acteurs, et plusieurs scènes d'émotions, dont une scène poignante où l'acteur se livre au public sur le harcèlement dont il a été victime.

Mon premier avis sur la série était de par ce fait plutôt positif, mais certaines scènes m'ont mis un doute...

Une série Inspirée de faits réels...

Pourtant elle est présentée par la plupart comme une série « autobiographie ».

Lorsqu'on s'interroge sur les faits réels, pourtant on se rend bien compte que nous serions très très loin des 41 000 mails, 744 tweets, 100 lettres et des 350 heures de messages audios...

La réelle protagoniste Fiona HARVEY qui inspira le rôle de Martha SCOTT, admet tout au plus lui avoir envoyé quelques mails ... et pourrait attaquer NETFLIX en justice prochainement, sachant que depuis la sortie de la série, elle aurait reçu des milliers de messages d'insultes ainsi que des menaces de mort.

Et lorsque Richard GADD est interrogé sur le passage où la police refuse sa plainte, on se doute bien qu'à 41 000 mails, 744 tweets, 100 lettres et 350 heures de messages audio, la police n'aurait que pu, prendre sa déposition...

Lui-même confirme qu'il n'a, pour ces raisons jamais pu déposer plainte, mais ne confirme pas le nombre réel d'échanges...

On pourrait aussi rebondir sur la séquence phare, relatant des révélations de Donny sur son harcèlement, scène poignante, postée sur Youtube dans la série, qui n'a pourtant jamais existée dans la réalité.

On a bien dit inspirée de faits réels... et non pas autobiographique.

Alors que s'est-il réellement passé ?

Et finalement est-ce bien cela qui compte ?

La série porte un message, essaye de démontrer qu'un homme peut aussi être victime de harcèlement. La série dénonce également des procédés utilisés par certains hommes de pouvoir du cinéma pour soumettre de jeunes hommes à des relations sexuelles... et faisant parti de ce métier, je peux vous confirmer que ce genre de manipulation est bel et bien réelle dans ce métier... J'ai eu moi-même la triste chance d'avoir recueilli des témoignages bien proches des faits visionnés dans la série, et cela relativement proche de nous puisqu'il s'agissait de la France...

Une série choc

En outre une bonne série, mais je resterai plus nuancé concernant le succès de la série.

J'ai le sentiment que le succès de celle-ci est également dû au voyeurisme de la société, s'incarnant dans une série surfant sur des problématiques actuelles.

A partir du moment où on parle de série basée sur la réalité, bon nombre de spectateurs, se sont rués pour mener l'enquête en vue de découvrir qui étaient les réels protagonistes, pour ensuite dévier pour certains, vers du harcèlement à leur tour. (Celui à l'encontre de Fiona HARVEY)

Pour ma conclusion, je ne saurais que dire qu'il s'agit d'une série qui pour moi mérite son succès, mais où le spectateur doit aussi rester à sa place et relativiser en comprenant qu'une « fiction basée sur des faits réels », est bien loin d'une série autobiographie et des Trues Crimes qu'on peut découvrir sur internet.

Une fiction noircit les traits des protagonistes, rajoute des scènes d'émotion et d'intrigue pour toucher le spectateur. N'est-ce pas le but du cinéma ?

***Un prince* – Pierre Creton par Erwan C.**

J'apprécie énormément la manière dont Pierre Creton intègre du mythe et des récits fantastiques dans un espace rural, celui de la Normandie. Ce qui me semble particulièrement saisissant, c'est sa capacité à maintenir un lien fort avec la réalité tout en insufflant cette dimension de mystère et de médiéval. Je me souviens avoir été époustoufflé par ces travellings qui quittent spontanément la séquence en cours pour nous immerger dans le récit mythique d'un autre temps. Cela m'a rappelé l'impact esthétique similaire que j'ai ressenti devant "Les Herbes Flottantes" d'Ozu, lorsque, après une heure de plans fixes, la caméra décide soudainement de se mettre en mouvement, dynamisant ainsi la réflexion. Dans le film de Pierre Creton, ces mouvements emportent la Normandie dans sa dimension mythique. Pendant le visionnage, je me suis interrogé sur le fait de savoir si Pierre Creton mettait en scène des personnes ou des personnages, et j'apprécie cette dialectique entre la personne et le personnage. Cette impression est renforcée par le fait que Pierre Creton lui-même joue un rôle dans le film, brouillant ainsi la frontière entre réalité et fiction. En outre, le choix narratif de ne pas donner la parole aux acteurs présents à l'écran, mais de la confier à des acteurs tels que Françoise Lebrun ou Mathieu Amalric, est un geste puissant, rendant ainsi palpables les corps souvent invisibles à l'écran. Le fait que Creton filme

ses amis et ses voisins est remarquable à mes yeux. Je trouve également qu'il a une manière très belle de filmer les corps masculins, nus, s'entrelaçant et s'insérant dans la terre. Je me souviens en particulier de très beaux plans qui juxtaposent les hommes et leur environnement. Mais ce n'est pas seulement l'environnement extérieur qui est magnifiquement mis en scène : j'ai été également admiratif devant la façon dont il transforme l'espace quotidien de la maison en un studio de cinéma, grâce à une superbe utilisation de la lumière naturelle. Ce mélange entre nature et surnaturel, entre fiction et réalité, a profondément remanié ma perception du cinéma. La manière dont un certain mode de vie quotidienne peut engendrer des pensées surnaturelles est une question qui me fascine, et je crois que c'est précisément ce que Pierre Creton explore dans *Un Prince*.

Biais d'humeur d'un regard, *Comme un lundi* – Ryo Takebayashi par Nicolas V.

D'une contrée lointaine connaissant un certain renouveau cinématographique ces dernières années via plusieurs nouveautés dans leurs paysages économiques. Ryo Takebayashi nous offre cet étrange regard Nippone sur eux-mêmes par le biais des travailleurs contemporains Japonais qui feront eux-même leur auto-critique.

Pas si Timey Loop Wimmey que ça...

A l'instar, des itérations américaines dans le genre *Une journée sans fin*, *Edge of Tomorrow* ou bien *Happy Birthdead* le film ne se construit pas autour d'un idéal final à obtenir, vaincre des aliens, garder sa femme ou encore empêcher sa propre mort. Ryo n'a pas recours à un build-up classique dans ce genre de scénario. Il utilise ce genre afin de réussir à construire un microcosme où les structures et les dogmes du travail Japonais finissent par s'étirer et s'entrechoquer, remettant leurs objectifs professionnels à zéro, ainsi que la structure de leurs vies respectives. En nourrissant ses personnages ainsi, Ryo s'amuse, créant alors une dimension méta sans pour autant briser le fameux quatrième mur.

Processus sériel (cynique) visant à créer vingt à une heure de contenu sans faire exploser les

budgets, et donc garantir un meilleur rendement économique de la série pour un investissement moindre sur un à deux épisodes par saison.

Même les meilleurs ont eux recours à ces systèmes *Breaking Bad* (épisode de la mouche), *Community* (JDR) et moult que je ne saurai citer...

Ryo utilise ce système à la fois pour exprimer l'idée selon laquelle le travail représente la vie du Japonais moyen. Quant au lieu – quasiment seul repère à l'image spatiale ancré dans le réel – la philosophie qui s'en dégage s'exerce dans la continuité travailliste-carrière et l'enfermement psychique d'une logique unique. Ainsi le bureau principal bien n'est pas seulement un décor bouteille, il représente la psychée des personnages. Jusqu'au moment où l'architecture du bureau sera re-défini par des faux murs, Ryo crée un autre logiciel d'autres possibilités, opportunité de création en soit une alternative viable au logiciel unique... Par ces divers aspects et ceux que je vais développer ensuite on peut dire que Ryo construit en cinéma comme une expérience scientifique.

Ai confiance en moi que je puisse..Remonter le temps !

Par l'utilisation d'hypothèses sur les raisons de la boucle temporelle, les personnages mettent en place une fine méthode scientifique, que ce soit pour découvrir l'origine ou mettre au parfum leurs collègues. La boucle temporelle a aussi une portée scientifique permettant de construire un schéma de pensée menant les personnages à affronter la peur de l'échec et avancer. Comme le dit Paul Valéry, "Le vent se lève il faut tenter de vivre". La boucle temporelle est donc ici pour redonner confiance aux divers protagonistes, de manière à les inciter à faire, avant tout, ce qu'ils veulent de leurs vies et surtout avoir confiance en soi, quitte à échouer. Une perspective bien optimiste et encourageante dans une atmosphère qui ne l'est pas tant que ça.

***Strangulation Blues* – Leos Carax** **par Erwan Mas**

Comme tout bon "futur homme de lettres" débutait sa bibliographie par un recueil de poèmes au début du XXe siècle¹, Leos Carax, en 1980, ouvre sa filmographie avec le très bon *Strangulation Blues*.

Paul. 1 AM. La caméra se balade silencieusement dans une nuit épaisse. Sa noirceur envahit l'écran et des coups de feu brisent brusquement et trivialement le silence de la nuit. Puis, ce sont les mots de Colette crachés à Paul qui fracassent le calme absolu. Les paroles de Paul, elles, ressemblent à des vers apprises et ré-apprises pour rythmer le film. La cadence de celui-ci s'accélère pour laisser place à une récitation poétique et intense. Le cinéma aveugle Paul et Colette, alors, cesse d'exister. Le spectateur assiste d'ailleurs à son retour après 1 mois sans avoir donné aucune nouvelle à sa douce, loin d'elle. Son retour est brutal : aucun réconfort, juste un "Qui c'est ?" et deux mains accrochées à la poitrine de la femme. Paul ne parle que de lui, de son travail et semble nier la tristesse de Colette. Brutal, et trivial, voici les mots qui pourraient se permettre de résumer le film et le personnage de Paul.

Désespoir. Voilà un autre mot qui peut ressortir de ce même personnage qui semble vouloir se servir de Colette de muse pour son cinéma mais elle ne lui inspire que des vers ... un comble pour un artiste du 7e art. Du bonheur, il ne semble pas réellement en ressentir dans sa relation avec Colette, qui ne tient finalement qu'au cinéma et ses ambitions : Colette, qui n'est rien qu'une muse ininspirante – un comble de nouveau – puisqu'aucune ligne ne semble émaner de la plume de Paul. Les lamentations de ce dernier et ses plaintes envers sa douce sont accompagnées d'un long plan fixe magnifique sur la tête allongée de Colette, les yeux clos, qui ne se doute pas de la mesquinerie de son compagnon, cinéaste désabusé par la page blanche.

Strangulation Blues ouvre la filmographie de Leos Carax et annonce la couleur de son futur cinématographique : des films fracassants et marquants.

¹ Lagarde et Michard, XXe siècle, 1993, page 15

Passage à Cannes : A son image -- Thierry De Peretti **par Florian Azria**

Retour en Corse pour Thierry De Peretti. Contrechamp féminin d'Une vie violente, À son image prend la forme d'une fresque minimaliste composée de discrets panoramiques scrutant chaque scène pour incarner un point de vue aussi central que distant sur l'organisation du Front de Libération Nationale de la Corse. Si un certain recul se fait davantage sentir dans ce film, c'est simplement parce qu'il fait preuve d'une sincérité profonde. Raconter une histoire de la Corse, depuis l'intérieur, en toute honnêteté. Et cette franchise admet de figurer les faiblesses, les fautes, les dissonances, les dérives que seule la distanciation historique peut révéler avec autant de clarté, que seul le cadre large peut enlacer d'une manière aussi bienveillante, et dont le plan unit les contradictions. Cette représentation de la lutte armée ne peut que rappeler celle de Marco Bellocchio, ou même en étant un peu plus aventureux, la posture d'autocritique des groupes révolutionnaires tracée dans La Chinoise. De Peretti et les acteurs¹ sont alors légitimes, comme Godard l'a été, pour formuler une critique au plus près du mouvement puisque comme le dit à ses élèves un des personnages devenu professeur : tout le monde en Corse connaît quelqu'un ayant eu des liens avec le FLNC. Ça résonne en chacun d'eux. Faire le récit de cette jeune photographe sur ces indépendantistes brouillés par leur virilisme agit alors comme un filtre révélateur. La trame politique et le parcours intimes se lient inextricablement comme les deux hélices de l'ADN, et tout commute. La mort de cette jeune femme dès les premières minutes du film, qui fonce droit dans le mur, ne peut qu'intercaler un écran fataliste et mélancolique sur les gestes qui suivront – mais qui sont en vérité déjà passés. D'autre part, le travail de représentation ne se réserve pas à l'image, mais s'ouvre jusqu'à la bande-sonore qui se laisse submergée par un narrateur en voix-off et des chants corses déclamés par des centaines de voix, ou par Salut à toi des Béruriers noirs dans une scène qui dissocie radicalement son et image. Faire voir des corps et faire entendre des voix, c'est aussi simple que ça. Une représentation de l'histoire du son à l'image.

¹ De Peretti a choisi les acteurs du film au cours d'entretien en fonction de leur connaissance de l'histoire des luttes ou de leurs affinités avec les mouvements indépendantistes corses. Ils ont ainsi un rôle essentiel dans la construction des scènes et des personnages.