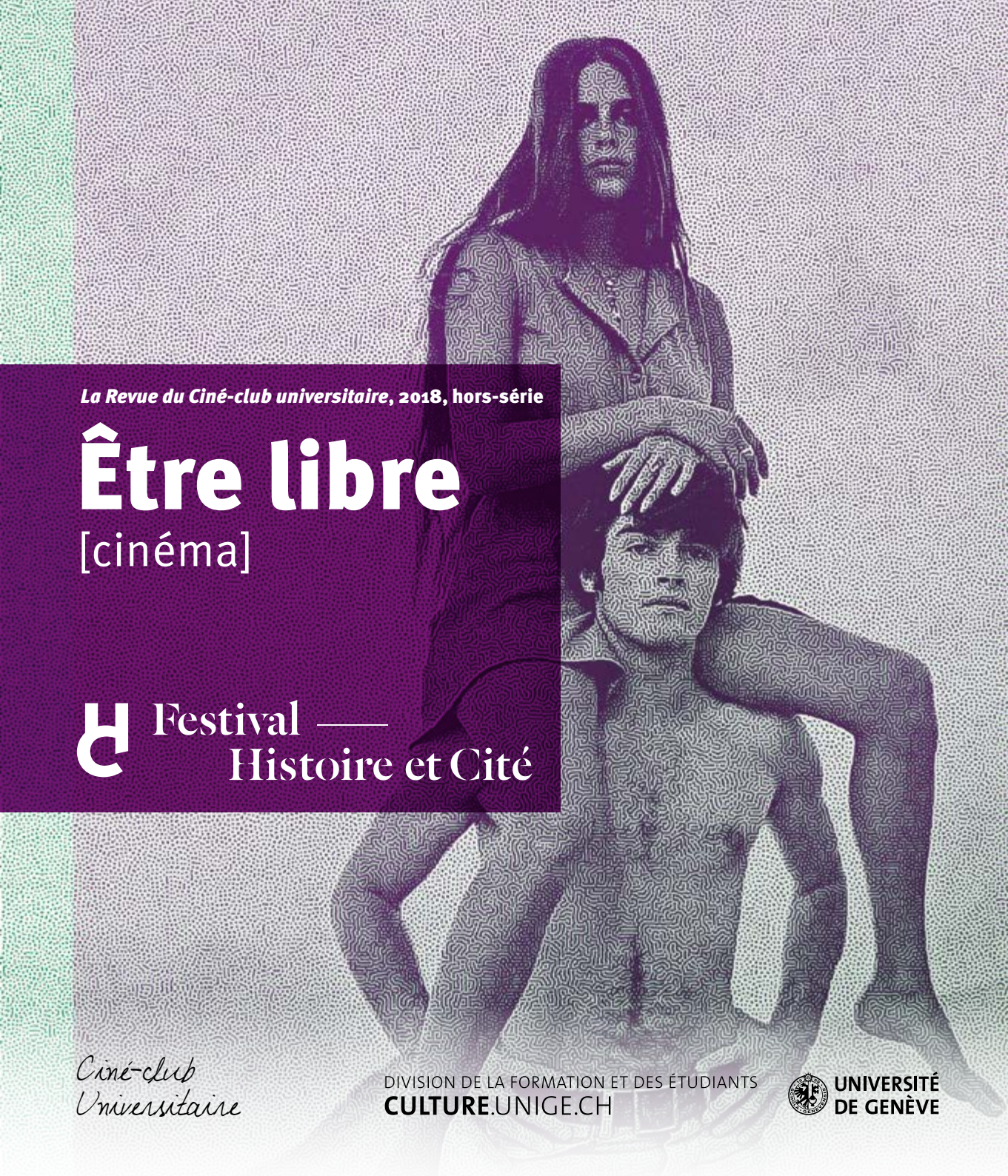




La Revue du Ciné-club universitaire, 2018, hors-série

Être libre

[cinéma]

 Festival —
Histoire et Cité

*Ciné-club
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Sommaire

Édito	1
«Quel miracle, cette révolution!»	3
Stefano Savona, hôte d'honneur du Festival	10
Le punk comme liberté d'expression	11
Lech Kowalski, hôte d'honneur du Festival	18
Captivité et délivrance	19
La passion de la liberté.....	27
Sixties.....	33
Réinventer le passé	41
<i>Lucía</i> ou comment filmer l'émancipation	47
Ensemble libres.....	53
<i>Punishment Park</i> : une dystopie radicale de l'Amérique contemporaine	59
Films au programme	65
Programme	77



Édito Jetons les films

Ambroise Barras, Fanen Sisbane (Université de Genève)

Selon le contexte, certaines péripéties pèsent de tout leur poids symbolique. Le groupe de programmation «cinéma» de cette troisième édition du Festival Histoire et Cité délibérait. Le consensus s'est rapidement fait autour de *Jetons les livres, sortons dans la rue* (1971). Le film de Shûji Terayama configure en effet plusieurs des facettes du thème qui irrigue la programmation du Festival: «être libre». À la croisée de Fellini, Godard ou Buñuel, il est à la fois une ode à la liberté créatrice et une représentation inouïe d'un Japon en pleine crise identitaire, secoué par les révoltes étudiantes. Réplique sismique des révolutions historiques et esthétiques de la fin des années 1960, le film est traversé d'une formidable énergie contagieuse. Irrésistible.

Jetons les livres, sortons dans la rue (Shûji Terayama, 1971).

Voilà cependant que nous nous heurtons à un mur. Le détenteur, japonais, des droits du film refuse au Festival le droit de projeter l'œuvre contestataire de l'inclassable Terayama, pour des raisons de qualité du support dit-il. La copie 35 mm que notre opératrice déniché dans les archives nationales du film en Australie, la version remasterisée du film récemment publiée par ATG et disponible en Blu-ray ne changent en rien à la décision du distributeur. Ces copies resteront celées dans leur coffret. Le geste est arbitraire, celui d'une censure obtuse: l'élan libertaire dont le film manifeste mille façons est ainsi réprimé. Ils ont interdit le film. Sortons dans la rue!

Toutes les images de cet article sont tirées de
Tahrir, place de la libération (Stefano Savona, 2011).

«Quel miracle, cette révolution!»

C'est la complexité qui est émouvante, les efflorescences de conscience, les explosions d'intelligence, les saillies de lucidité, les générosités pudiques, les prises de paroles impatientes et les écoutes attentives.

Jean Perret (HEAD Genève)

I – Le film commence le 30 janvier 2011, sixième jour de la Révolution égyptienne. C'est de dos que l'on suit une personne qui avance dans la foule sur la place Tahrir au Caire. Alors, elle se retourne, on découvre son visage flou pour partie, qui déborde le cadre. Image forcément bougée, prise dans la mêlée des gens assemblés. La petite caméra portée à la main épouse la marche de cet homme. Il recule, suit les injonctions données, semble chercher quelqu'un, s'arrête et poursuit son avancée sur la place Tahrir. Il entre dans la foule et littéralement nous emporte avec lui, dans cet espace dont le film va dessiner la topographie à plusieurs reprises en sa compagnie. L'entier du récit que développe Stefano Savona n'aura aucun hors champs. C'est à une dynamique centripète que le film travaille, point d'échappatoire au cours de ces journées de janvier et février 2011, quand les Cairotes, bientôt rejoints par des gens de Suez, de Louxor et d'autres régions égyptiennes, occupent la place de la capitale. Celle-ci devient l'épicentre pendant deux semaines de ce qui très vite prend les allures d'une révolution, sans commune me-

sure avec ce que d'aucuns estimaient être une manifestation ponctuelle.



II – Ce premier plan est d'une importance cruciale quant à la démarche de Stefano Savona. Il annonce le corps à corps entre deux gestes, que le travail du film affirme comme essentiels, comme consubstantiels: le geste de la population en marche et celui du cinéaste tout autant en marche. *Tahrir, place de la libération* est un film en mouvement. Un film de la marche même, qui inscrit son système narratif dans la dynamique générale des événements.

L'on sait que le mouvement ne fait sens qu'en rapport avec l'immobilité. Couple dialectique? Non pas, mais binôme d'une paradoxale harmonie fait d'une alternance entre arrêt et déplacement.

III – L'intérêt de la démarche de Stefano Savona est de construire à l'intérieur de l'architecture d'ensemble de cette place son propre espace-temps, qui soit en mesure de raconter par petits ensembles et minuscules événements une histoire qui soit le paradigme d'une transformation historique majeure. Le cinéaste ne cède pas à la grandiloquence ni au triomphalisme d'un style cinématographique qui chanterait au-delà de la foule de la place Tahrir les louanges d'une révolution accomplie. La période du cinéma russe des années 1920 est révolue, celle des films militants des années 1960 et 1970 également. Point de vision idéologique appliquée aux événements, ni d'enthousiasme intempestif. Le souci de Stefano Savona est de raconter par fragments les faits et gestes des personnes de la place. Tant de visages et de voix saisies dans leurs singularités tissent progressivement la carte des événements. Ces présences, qui par l'incandescence du regard du cinéaste sont érigées en des personnages de ce grand film de cinéma.



IV – Aucun système contraignant ne préexiste au filmage entrepris par le réalisateur, sinon celui qui paraît en l'état

Point de vision idéologique appliquée aux événements, ni d'enthousiasme intempestif. Le souci de Stefano Savona est de raconter par fragments les faits et gestes des personnes de la place.

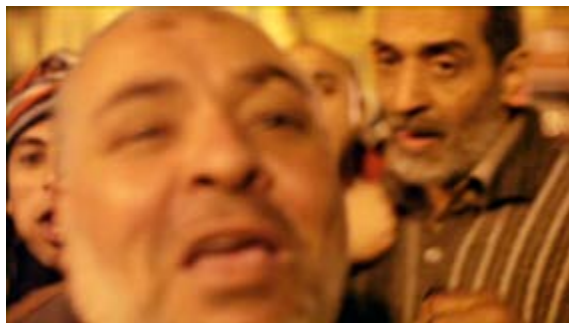
aller de soi: être seul (point d'équipe, même pas de preneur de son) et faire l'économie radicale de tout commentaire et entretien. La stratégie est celle de l'accueil généreux et gourmand et de toutes les improvisations et digressions qu'appellent les événements. Stefano Savona est tout œil et oreille, et fine intelligence aux aguets, en une disponibilité qui ne semble jamais prise au dé-

pourvu. Tout est construction au filmage puis au montage de ces temporalités qui par mouvements successifs et densités différentes donnent l'architecture dramaturgique du film. Le jour et la nuit se succèdent, le film cherche, esquisse, tente, tisse des fils, se trouve et se retrouve. Mais c'est encore et toujours ce corps à corps qui fait œuvre, alors que le réalisateur maîtrise peu l'arabe égyptien. Sur la place, il ne comprenait «presque rien» et ce sont ses protagonistes qui résumaient a posteriori leurs paroles. On imagine le degré de concentration nécessaire pour appréhender par-delà le langage tant d'états d'émotions et de réflexions différentes.



V – Les premiers blessés apparaissent après presque une demi-heure. La gradation de la violence structure le film, des visages ensanglantés, des corps portés loin de la ligne de front, précipitation des ambulances, solidarité des manifestants à porter secours. Guerre des pierres que l'on arrache au bitume, et dont on tente de se pro-

téger avec de dérisoires pièces de carton tenues par des écharpes nouées à la hâte. Les nervis payés, les droits communs libérés des prisons par les autorités, font du zèle depuis les toits des immeubles jouxtant la place.



VI – La caméra pratique avec une perspicacité visuelle les travellings en plans longs: chacun doit faire son plein de réel et se suffire dans un premier temps à lui-même. Qu'il soit entier et accompli, et qu'il fasse sens pour le spectateur, qui dispose ainsi du temps de réflexion et d'émotion propre à suivre l'action! Dans le foisonnement du dérèglement tonitruant de l'ordre établi, le cinéaste fait montre d'une lucidité exceptionnelle. Images bougées, cadres bousculés, des flous, bien entendu: la caméra est littéralement animée par la foule des événements qui dès lors transitent par le corps et l'œil du cinéaste.

Ces mouvements incluent ainsi des arrêts, indispensables pour saisir dans toute leur force passionnelle et politique la parole émancipée des manifestants.

VII – Les mots, les voix, les respirations qui les portent sont l'âme des corps en mouvements. Le montage du film aménage de nombreux moments de parole, passionnants en ce qu'ils sont leçons d'histoire, manifestation d'une conscience des exactions du pouvoir et expression d'une lucidité face aux défis de l'avenir. Voix et visages de l'esérance, nonobstant la complexité politique et sociale de la situation. Les Frères musulmans, l'armée, le gouvernement, la société civile, les intellectuels, comment en com-

prendre les stratégies, et par quels moyens saisir les enjeux internationaux que font valoir les États-Unis, Israël, ...



Comment organiser cette foule, haranguée en vain par Wael Ghonim, le *cyberdissident* qui, sorti de prison, paraît un moment incarner la révolution égyptienne, au point d'en devenir un symbole? Sa prise de parole est filmée et l'on pense peut-être un instant à Lénine haranguant la foule de la Révolution d'octobre. On n'en possède aucune trace sonore, mais fut-il entendu au-delà du premier cercle des compagnons de lutte? Dans le cas de Wael Ghonim, le film a la rigueur de témoigner d'une rencontre impossible. Le temps de la place Tahrir n'est pas celui d'une structuration des foules ni de l'organisation des mouvements populaires. Assiste-t-on néanmoins aux prolégomènes du véritable renversement d'un régime honni?





VIII – Le film se développe par scènes et séquences, dont les plans agissent en sauts qualitatifs. D'une part les mouvements du grand corps collectif des milliers d'Égyptiens rassemblés – «demain, il faudra être un million» répète à voix déployée une femme, alors qu'une autre rappelle que «demain, 500 autres vont dormir avec nous» à Tahrir. D'autre part, les rencontres intimistes au cours desquelles les langues se délient en conversations et discours improvisés. Si nous ne quittons jamais la place, son ailleurs est cependant présent. Les conversations aux téléphones cellulaires sont incessantes, qui relient les manifestants à un cercle beaucoup plus vaste. Cette évocation en dit long, ce partage tous azimuts des événements: «les gens sont un spectacle formidable... tu serais émue», dit une manifestante¹.



Parfois, effet d'humour dans l'évidence des événements: coupe brutale dans les images. Quand le Président Hosni Moubarak annonce à la télévision qu'il reste au pouvoir, les manifestants font irruption dans les images, brandis-

sant leurs chaussures – symbole d'un puissant coup de pied à administrer au train du potentat, «dégage», scande la foule.

Des éclats de drôlerie élargissent la palette du tableau que peint Stefano Savona, quand, autre exemple, il est question de manger du Kentucky Fried Chicken... Non, c'est la nourriture de la révolution qu'il faut manger, le rappel à l'ordre est amusé, mais péremptoire!



relle émouvante à la révolution. Beauté du visage de ce jeune homme habité par son texte et dont la voix ensuite accompagne les manifestants en action.

Tous ces gens de tous les jours, comme il est parfois dit, entrent dans l'histoire devant nous, en temps réel.

IX – Le film met en lumière quelques personnages que l'on peut appeler principaux, sans pour autant que l'on puisse considérer les autres comme des figurants. C'est une clairvoyance de Stefano Savona que de conférer une place particulière dans la dramaturgie du film à quelques figures qui n'ont pas mission à être des représentants de la multitude, ni des présences exemplaires et encore moins des héros plus saisissants que tous les autres manifestants. Le cinéaste sait ne pas couper leur parole. Montage interdit! Alors, cet homme de 62 ans parle, «laissez-moi finir» dit-il dans le torrent de mots psalmodiés dans un cercle formé autour de lui, dans lequel la caméra occupe une place centrale. Cet homme, dont la description des conditions de la répression est d'une importance cruciale pour comprendre la violence mortelle des affrontements, fait de nous les témoins d'une parole étincelante d'intelligence populaire. Son discours est profondément inspiré par cette histoire de toutes les humiliations et souffrances qui accablent le peuple d'Égypte. Séquence d'un seul tenant, un moment d'exception de cinéma en harmonie esthétique et politique avec son objet.

Auparavant, c'est la récitation par cœur d'un poème poignant d'Abou el Kacem Chebbi, ce poète tunisien mort à 25 ans en 1934 et incarnant aujourd'hui encore la renaissance de la poésie arabe, qui donne des ailes aux événements. Nous sommes aux deux tiers du récit quand un homme dit «j'ai un poème» et sort une liasse de papiers. Il lit «Ce pays», d'une force qui donne une dimension cultu-

X – La respiration du film comme de la place Tahrir est rythmée par les slogans chantés, hurlés, répétés, psalmodiés. Ils sont une danse des mots, d'une vigueur spectaculaire, qui épouse la danse des corps, quand

les corps sont à leur tour épousés par les mots de lutte. Stefano Savona découvre caméra au poing la force déflagrante de ce verbe porté par des milliers de voix, avec ses refrains, ses relances, ces vagues successives – et force est de comprendre que le geste inaugural qui nourrit cette parole émancipée relève d'une poésie archaïque aux racines ancrées dans une connaissance immémoriale de la violence politique et des espérances toujours ravivées. Autre femme qui dit les 30 années de son attente de voir le raïs quitter le pouvoir! Tous ces gens de tous les jours, comme il est parfois dit, entrent dans l'histoire devant nous, en temps réel. Miracle du cinéma direct, qui sait embrasser les dimensions d'une temporalité et spectaculaire et émouvante et enthousiasmante.





XI – Fin du film, la place se vide. La parole de cette femme est stupéfiante; elle sait déjà la fragilité dramatique de la situation. Moubarak a été chassé par une immense multitude de chaussures lancées à son endroit, certes, mais l'armée est aux commandes – le journal vendu a en page de titre des images de tanks –, gardienne de la révolution d'ores et déjà gauchie ou plutôt que seul a rendu possible l'abandon par l'armée du régime dictatorial, dont elle faisait historiquement partie, ô combien! Une femme tient dans le film les mots de sa fin – de la chute de *Tahrir, place de la libération* est-on tenté de dire: entourée d'hommes pour certains dubitatifs, elle hurle que «l'armée n'a jamais été de notre côté».

Extraordinaire sursaut de conscience, dont Stefano Savona retient l'expression avec un soin exemplaire, propre à ce cinéma qui essaie jusqu'à l'épuisement de comprendre jusqu'aux ultimes soubresauts d'une révolution.



XII – Toutes les énergies que ce corps à corps a appelées de sa nécessité sont parties constituantes d'un film à placer modestement mais résolument au panthéon des films contemporains majeurs. Il ne paraît guère possible aujourd'hui de ne pas regarder ce film si l'on veut prendre la mesure d'un moment de l'histoire de l'Égypte, certes, et de l'histoire des mouvements d'émancipation, de résistance, de contestation, de révolution dans le vaste monde soumis aux diktats des totalitarismes, des obscurantismes.

La précision du travail cinématographique engagé par Stefano Savona, son talent de grand filmeur et de monteur (avec Pénélope Bortoluzzi), qui procède par digressions, sans aucun commentaire venu du dehors du cadre, soit la densité authentiquement cinématographique de cette réalisation, confèrent ainsi à *Tahrir, place de la libération* les dimensions d'une œuvre de référence dans la création politique et poétique du temps présent.

Que l'on se souvienne toujours de cet homme lisant son poème créé dans la touffeur de la place, si émouvant pour ce qu'il articule précisément au plus intime de son inspiration la poésie à la politique.

XIII – Nul besoin de faire assaut d'érudition référentielle, mais dire simplement ici que *Tahrir, place de la libération* a pour frères et sœurs les œuvres de Sinshuke Ogawa – impossible de fréquenter l'aéroport de Narita au Japon sans connaître les événements dramatiques que seuls les films tournés par le cinéaste japonais et son équipe racontent; impossible non plus de ne pas savoir qu'existent pour cette même conscience universelle que construit le cinéma les gestes majeurs de cinéastes tels le Chilien Patricio Guzman, l'Argentin Fernando Solanas, le Cambodgien Rithy Panh, le Philippin Lav Diaz, d'autres encore...

XIV – Le film consigne-t-il une défaite annoncée? À la lumière consternante de la situation politique et sociale aux alentours de 2018, l'élan qui s'est concentré sur la place Tahrir est désormais rompu sous les coups d'une répression à nouveau féroce. Et pourtant, les deux semaines des événements et tous les soulèvements de différentes intensités qui ont précédé le grand rassemblement du peuple d'Égypte sont parties constitutives d'une mémoire collective. Celle-ci est la gardienne d'une dignité et d'une légitimité d'un peuple aspirant avec une patience immémoriale à *un vivre ensemble* émancipé des rets de la sujétion. *Tahrir, place de la libération* est le grand récit de tant d'utopies réalistes.



- 1 L'importance des réseaux sociaux et de la composition d'un espace d'action politique et civile sur internet n'est qu'esquissée dans le film, dont ce n'est pas le territoire d'investigation. On peut se référer à un court article du *Monde*, 14.10.2017, *Comment internet a fait les «Printemps arabes»*, de Violaine Morin, qui ouvre une réflexion nécessaire avec à l'appui le livre de la sociologue américaine d'origine turque, Zeynep Tufekci, intitulé *Twitter and Tear Gas. The Power and Fragility of Networked Protest* (New Haven: Yale University Press, 2017).

Stefano Savona, hôte d'honneur du festival

Stefano Savona est un homme de terrain, pour le moins. Né à Palerme en 1969, il étudie l'archéologie à Rome et participe à des missions archéologiques au Soudan, en Égypte, en Turquie et en Israël.



L'image par étape s'impose à lui, photographique d'abord dès 1995; il travaille en indépendant. Puis dès 1999, il se consacre à la réalisation et à la production de films documentaires et d'installations vidéo. En 2010, il fonde à Paris avec Penelope Bortoluzzi la société de production Picofilms.

Sa filmographie compte en près de dix années d'activité dix films, dont six longs métrages, et quatre installations vidéo.

Très vite, ses films gagnent une reconnaissance internationale, des distinctions dans nombre de festivals: *Carnets d'un combattant kurde* (2006, Prix International de la SCAM au Festival Cinéma du Réel, Paris), *Plomb durci* (2009), tourné dans la Bande de Gaza (Prix Spécial du Jury Cinéaste du Présent, Festival de Locarno). Stefano Savona est à l'origine d'un projet d'archives audiovisuelles relatif à la civilisation rurale sicilienne et tourne *Palazzo delle Aquile* (Grand Prix du Cinéma du Réel 2011, Sélection de l'ACID, Cannes 2011). Son dernier long métrage en cours de finition au printemps 2018, *La route des Samouni*, mêle images documentaires et séquences animées pour faire récit de l'histoire d'une famille palestinienne de la bande de Gaza.

Il est régulièrement invité dans des écoles de cinéma, à La Fémis, au CSC de Palerme, au Master documentaire de Lussas, au Département Cinéma / cinéma du réel de la HEAD Genève.

Le punk comme liberté d'expression

D'un genre musical à une véritable philosophie de vie

Sumiko Chablaix (Ciné-club universitaire)

Les années 1970 furent probablement la décennie la plus excitante [...], de la découverte de Little Richard [...] au glam rock en passant par le punk-rock [...]. Il s'est passé tellement de choses en 10 ans. Il y a eu tellement de révolutions musicales. Certaines se produisaient en même temps.

Boy George¹

La fin des années 1970 sonne le glas des Trente Glorieuses. Le premier choc pétrolier, en 1973, fut le point de départ d'une descente en enfer: désindustrialisation, chômage endémique, dévaluation de la monnaie et instauration des politiques de rigueur (Hein 2012: 28). Ces nouvelles conditions de vie suscitérent de la frustration exprimée par de nombreuses luttes sociales. Le désir de renverser les rapports de domination s'intensifia chez toutes les minorités (ouvriers, fermiers, homosexuels). Nés de l'effervescence révolutionnaire de la fin des années 1960, ces mouvements tentèrent de faire exister des contre-modèles économiques et politiques rappelant la dynamique du punk-rock émergeant autour des mêmes années (Hein 2012: 28). Dès lors, le punk-rock apparut comme l'expression artistique de l'esprit de révolte traversant le monde occidental (Hein 2012: 30). Du mé-

lange explosif d'intense humeur «libertaire» et du «désir profond de liberté» naquirent des formes de création tant artistiques (musique, vêtement, œuvres d'art, etc.) qu'industrielles (label, fabrique, etc.) (Hein 2012: 32).

Le punk-rock

*Une fâcheuse histoire est arrivée autrefois / Un
cordonnier buta un autre cordonnier, l'anarchie
régna / Je vous emmerde tous. Et de tout je m'en
fous / Je préfère boire et braire. Et m'envoyer en l'air
/ Je suis déjanté, mais putain, je m'en fous / Je chie
vraiment sur tout. Et de punk-rock je suis fou / J'aime
le punk-rock!*

Lech Kowalski, *The Boot Factory*

C'est avec fierté et détermination que sont chantées ces paroles crues et provocantes, symbole de la pensée collective qui rassemble de jeunes adultes dans un atelier à la décoration rustre et froide. À l'honneur: bières, joints et héroïne. Tous unis par la même conception du monde, ils se déhanchent et sautent à leur manière sur le rythme effréné de la musique punk-rock. Mais que se cache-t-il derrière cette idéologie? Qu'entendre dans cette exclamation réjouie «J'aime le punk-rock!»?

Si aujourd'hui beaucoup de personnes associent le mot «punk» aux années 1976-1977, son histoire remonte à beaucoup plus loin (Spicer 2006: 2). MC5 et Les Stooges, groupes américains nés à Détroit, sont généralement considérés comme les précurseurs du punk-rock. Héritiers des artistes tels que The Doors (rencontre entre le rock'n'roll, le blues et la soul) et Frank Zappa dont l'humour dévastateur et avant-gardiste n'est plus à démontrer, ils émergèrent dans un melting-pot de musique underground allant du rock au classique en passant par la soul et le doo-wop (Margoti 2016: 9).

Le qualificatif «punk», quant à lui, apparaît au 17^e siècle; sous la plume de Shakespeare dans *Mesure pour mesure*, il y prenait le sens de «prostituées»². Au fil des siècles, il évolua pour qualifier un prisonnier homosexuel passif³. Ce n'est qu'en 1971 que le terme fut utilisé pour décrire la scène musicale. En effet, Dave Marsh et Lester Bangs, journalistes du magazine américain *Creem*, s'en servirent pour qualifier le nouveau courant apparaissant dans la grande ville de l'État du Michigan, Détroit (Margotin 2016: 9; Hein 2012: 15).



Creem, magazine.

Grâce à ce rock urbain et agressif, les frustrations de toute une génération dont les seules échappatoires étaient le sexe et la drogue furent entendues: «la musique des Stooges fut brutale, sauvage, primaire, haineuse, terrifiante, mais par-dessus tout réelle» (Lester Bangs cité par Margotin, 2016: 10). Leur dénominateur commun était l'utilisation d'outrage et de nihilisme afin de faire face au cauchemar américain dont le porte-parole le plus marquant pourrait être Alice Cooper (de son vrai nom Vincent Furnier). Enfant de Détroit et fils de pasteur, il révéla au grand public les délires de l'Amérique des années 1970 (Margotin 2016: 10).



Alice Cooper, *Welcome to my Nightmare*.

Après plusieurs années de gestation, le punk-rock, sous l'impulsion des Ramones, Suicide, Patti Smith, etc., fit son apparition à New York. Malcom McLaren, enthousiasmé par cette nouvelle musique, devint le manager des New York Dolls en ramenant en Angleterre les principaux attributs du mouvement: le look, l'attitude et l'énergie.



Sniffin' Glue, march 1977.

Dès août 1976, Londres devint ainsi l'épicentre du punk (Hein 2012: 15). En effet, accentué par l'écho de la presse (notamment l'hebdomadaire *New Musical Express*), par la popularité croissante des groupes tels que les Sex Pistols, les Damned et des artistes tels que Jamie Reid, ce phénomène prit une grande ampleur. Le festival punk-rock ayant eu lieu au *100 Club* les 20 et 21 septembre 1976 en fut le pic. C'est ainsi que la scène londonienne devint «un véritable centre de vibrations destiné à s'épanouir tout au long de l'année 1977» (Hein 2012: 16).

Cette nouvelle vague jouant sur les transgressions et la révolte provoqua une «fascination horrifiée» (V. Westwood citée par Hein 2012: 16) et entraîna rapidement une répression des autorités qui interdirent tout concert, ali-

mentant par là même le sentiment de frustration. Elle mit sous les projecteurs des télévisions et des journaux ces jeunes révoltés qui avaient ressenti le punk comme une «épiphanie qui [stimula] durablement le développement d'une multiplicité d'autres scènes punk à travers le monde» (Hein 2012: 17).

Le look

— Cette tondeuse est à chier. Elle s'enfoncé dans le crâne.

— Au moins, elle coupe ras.

— Elle est nulle, putain de merde! Elle devrait pas s'enfoncer comme ça.

Lech Kowalski, *The Boot Factory*

Piotr et sa compagne sont en train de débattre pendant qu'elle lui rase la tête. L'importance de la performance de la tondeuse est primordiale pour Piotr, plus qu'une pratique esthétique, la coupe de cheveux fait partie du *look punk*. En effet, être *punk* ne se résume pas simplement à adhérer à un courant de pensée où à écouter un genre précis de musique, c'est avant tout «quelque chose de philosophique... [une] façon de voir la vie» (Jim Jarmusch dans Letts 2005), une manière de s'exprimer; celle-ci passe aussi par une tenue vestimentaire codifiée.

En Grande-Bretagne, les groupes se succédant sur la scène du 100 Club Punk⁴ affichèrent ouvertement leur mépris à l'égard de la société: leur façon de s'habiller allait à l'encontre de toute esthétique. Les cheveux furent raccourcis (sauf pour les Ramones), le latex, les slogans provocateurs et les habits déchirés furent en grand nombre (Margotin 2016: 36). Un des hauts lieux de cette mode était la boutique SEX de McLaren et de Vivienne Westwood.



SEX, boutique de Vivienne Westwood.

Cette dernière lança non seulement les pantalons bondages s'inspirant des treillis des GIs américains en y incorporant des éléments fétichistes, des sangles diverses, des épingles à nourrice, du cuir clouté et des poches en plastique, mais aussi les t-shirts à manches exagérément longues ou affichant des images dérangeantes et des hauts déchirés⁵. C'est ce look provocant et décalé qui fut adopté par les Sex Pistols lors de leurs divers concerts.



Les Sex Pistols.

Une autre boutique importante dans la création du *look punk* britannique fut Acme Attractions de John Krevine et Steph Raynor. Située sur King's Road, elle ouvrit ses portes en 1974 et le choix vestimentaire y était large:

Acme vendait des vêtements de deuxième main originaux, et c'est à partir de ces mêmes vêtements que Vivienne Westwood stylisait les siens à l'époque. J'aimais plus Acme que le magasin de Viv. Sid [Vicious] et nous autres achetions nos fringues là et après nous allions comparer les prix chez Viv. J'ai eu un travail chez SEX parce que c'était la seule manière de me payer les t-shirts en mailles transparents et en caoutchouc.

Johnny Rotten à propos des tendances vestimentaires, dans Margotin (2016: 38)

Acme ne séduisit pas seulement les musiciens des Sex Pistols. Nombreux furent les artistes qui s'y rendirent (The Clash, Patti Smith, etc.).

Si de nombreux artistes se fournirent dans ces nouvelles enseignes de la punk attitude, beaucoup de jeunes préférèrent confectionner leurs vêtements eux-mêmes. S'inspirant des livres érotiques et pornographiques, les jeunes femmes en bas résilles troués s'enveloppèrent de sacs-poubelles accessoirisés par de longues bottes montant jusqu'à mi-cuisse: Siouxsie Sioux porta des vêtements SM avant de sombrer dans une apparence gothique puis néo-romantique (Margotin 2016: 40).



Siouxsie Sioux.

Rien de tel pour agrémenter ce look décalé qu'un Perfecto en cuir, quelques épingles à nourrice, des têtes de mort, un collier de chien et une petite chaîne de vélo. Pas assez provocateur? Il suffisait d'y ajouter un petit morceau de tartan, une svastika ou une crête iroquoise et le tour était joué. Le tartan, symbole de sédition, avait été interdit en Grande-Bretagne car il s'inscrivait dans la tradition écossaise; la svastika, vingt ans après la Deuxième Guerre mondiale, était considérée comme un des emblèmes les plus horribles; finalement, les coiffures invraisemblables telles que la crête iroquoise, le *half hawk* ou les mèches hérissées avaient le don de «[heurter] l'honorable sujet de Sa Gracieuse Majesté» (Margotin 2016: 40).

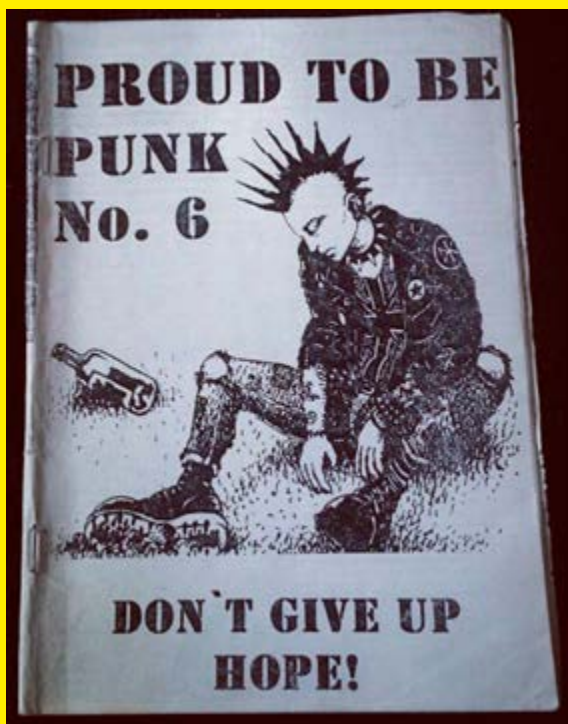
Le DIY

Cette tendance à fabriquer sa propre tenue vestimentaire ne se limitait pas seulement à la couture; faire par soi-même était devenu une véritable façon de vivre:

L'éthique punk a rendu évident qu'il n'était nul besoin d'être Led Zeppelin ni de rester indéfiniment confiné dans son local de répétition. Chacun peut se lancer pour peu qu'il en ressente la motivation. C'est une manière formidable de réaliser ses aspirations.

Henry Rollins cité par Hein (2012: 22)

Affirmer qu'agir est à la portée de chacun et qu'il suffit d'un soupçon de motivation pour réaliser ses rêves crée un véritable élan d'espoir.



Proud to be punk, fanzine.

Il ne s'agit plus de vivre tel un sujet de l'histoire mais d'en devenir un acteur à part entière. Ce rapport à l'action était celui d'«une liberté absolue ayant influencé des gens un peu partout» (Paul Cook cité par Hein 2012: 34). Il instaura de nouveaux cadres de référence créant l'émergence de petites industries autonomes. Pour certains, ce passage d'une société de consommation à une société de partici-

pation fut aussi un moyen d'échapper à des métiers qu'ils n'appréciaient guère:

Pendant quatre mois, j'ai travaillé au fond de la mine.

Puis j'ai laissé tomber. J'aimais pas. C'était pas pour moi.

D'abord c'était dur. Et puis j'étais pas fait pour ça.

Lech Kowalski, *The Boot Factory*

Lukasz n'est pas le seul à abandonner un poste pour privilégier la création. Stephen Colegrave confie avoir abandonné son statut dans une banque pour pouvoir créer et partager ses idéaux avec d'autres personnes ayant la même vision du monde⁶.

Toutefois, la notion de travail – cruciale pour comprendre le punk – est indissociable d'un régime d'engagement. Le principe «fais-le toi-même» avait déjà été émis par Henry David Thoreau (cité par Hein 2012: 48):

Veiller vous-même, en personne, à tous les détails;

être à la fois pilote et capitaine, armateur et assureur;

acheter, vendre et tenir les comptes; lire toutes les

lettres qui arrivent, écrire ou lire toutes celles qui

partent; surveiller nuit et jour le déchargement des

marchandises. Voilà un labeur qui met à l'épreuve tout

ce dont l'homme est capable – ces problèmes de profit

et de perte, d'intérêts, de tare et de trait, de mesures

de toutes sortes, et qui exigent des connaissances

universelles.

C'est cette définition même que reprend un siècle plus tard l'idéologie punk DIY («Do It Yourself»). C'est l'attitude adoptée par Lukasz: parti de rien et grâce à l'aide de ses amis, il crée une fabrique de bottes. Pour y arriver, il fait des concessions tant matérielles qu'alimentaires. S'inscrivant dans une contre-culture, l'entreprise de Lukasz participe de prime abord à un «contre-marché» dont il incarne la figure de «l'entrepreneur de lui-même [...] étant à lui-même son propre capital, étant pour lui-même son propre producteur, étant pour lui-même la source de ses revenus» (Michel Foucault cité par Hein 2012: 155). Toutefois, les partenariats qu'il semble contracter avec diverses entreprises – fournisseurs de peau, fabriquant de chablons – l'inscrivent dans la dynamique propre au

courant punk. Cette dynamique peut être décrite en trois temps majeurs : augmentation du nombre d'entreprises autonomes telles que celle de Lukasz ; apparition de la concurrence tel que le conflit entre les boutiques SEX et Acme ; prolifération de partenariats ponctuels afin d'accroître les bénéfices de chacun tel qu'illustré par l'accord entre Lukasz et le fabricant de chablons. Ne sont-ce pas là les ressorts de l'esprit du capitalisme, « amplification d'une rationalité pratique soumise à l'exigence d'accumulation illimitée du capital » (Hein 2012 : 152) ?

S'il est vrai qu'aujourd'hui le punk-rock est devenu un produit de consommation – Vivienne Westwood, Green Day, etc. –, son idéologie a suscité, tout au long de l'histoire, des engagements divers, symboles de formes multiples de liberté participant à un mouvement émancipateur d'une ardeur exceptionnelle.

- 1 «The 1970s was probably the most exciting decade to be a teenager, from discovering Little Richard at the end of the 1960s to glam rock to punk rock to electro music. So much happened in that 10-year span. There were so many musical revolutions. Some were happening at the same time. You had disco going on behind punk. You had Michael Jackson. You had the Sex Pistols. Certainly for me, when punk exploded in the 1970s, it was just great. We had these wonderful clothes to wear. We could do great things with our hair. We had protest badges that read "I belong to the Blank Generation." It was such a great time to be a kid.» (Boy George cité par Dickinson 2016)
- 2 «My Lord, she may be a punk, for many of them are neither maid, widow, nor wife.» (Shakespeare 2009 : 5.1.-203-206)
- 3 «À l'origine, un punk c'était un gars en prison qui la prenait dans le cul... et c'est encore ce que cela signifie pour les gens en prison.» (James Chance dans Letts 2005)
- 4 Le 100 club situé au 100 Oxford Street à Londres a toujours été à la pointe en matière musicale accueillant depuis la deuxième guerre mondiale des artistes de tout genre : jazz, blues, R'n'B, etc. Le 20 et 21 septembre 1976, Malcom McLaren y organisa un concert où huit groupes de la scène punk se produisirent. Ce fut là un acte fondateur du mouvement punk puisqu'il permit à ce nouveau style de sortir de l'underground pour se révéler à un plus grand public. (Margotin 2016 : 32)
- 5 L'invention des t-shirts à manches déchirées lui est attribuée par Richard Hell, mais Philippe Margotin (2016 : 35) la fait remonter à Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir*.
- 6 «Pour moi, le punk a été le moyen d'échapper à un boulot très chiant dans une banque. Il m'a offert une chance de créer et de partager mes idées avec d'autres gens qui avaient l'air d'être sur la même longueur d'onde...» (Stephen Colegrave cité par Hein 2012 : 43)

Bibliographie

- BACON, Tony (1999). *London Live: from the Yardbirds to Pink Floyd to the Sex Pistols: the Inside Story of Live Bands in the Capital's Trail-blazing Music Clubs*. Londres : Balafon.
- BLUM, Bruno (2007). *Les Sex Pistols, le Clash et l'explosion punk*. Paris : Hors collection.
- DICKINSON, Chrissie (2016). «Boy George Happy to Be Back on the Road with Culture Club», *chicagotribune.com*. <http://www.chicagotribune.com/entertainment/music/ct-boy-george-ott-0722-20160718-story.html>, consulté le 15 décembre 2017.
- HEIN, Fabien (2012). *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne : Le Passager clandestin.
- JONES, Steve (2017). *Lonely Boy: Tales from a Sex Pistol*. Boston : Da Capo Press.
- LETTES, Don (2005). *Punk: Attitude*. Burbank : Capital Entertainment.
- LYDON, John (1997). *Sex Pistols, Rotten par Lydon*, traduit par Sophie Lo. Paris : Camion blanc.
- LYDON, John (2008). *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs: The Authorized Autobiography*. New York : Picador.
- LYDON, John (2015). *Anger Is an Energy: My Life Uncensored*. Londres : Simon & Schuster.
- MARGOTIN, Philippe (2016). *Culture punk*. Paris : Chronique éditions.
- MORRIS, Dennis (2008). *Destroy: Sex Pistols Anthology*. Paris : Talents Publishing.
- MORRIS, Dennis (2012). *Sex Pistols Anthology*. Champs-sur-Marnes : Encore.
- SAVAGE, Jon (2002). *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*. New York : St Martin's Press.
- SAVAGE, Jon (2011). *The England's Dreaming Tapes*, traduit par Alizé Meurisse. Paris : Allia.
- SHAKESPEARE, William (2009). *Measure for Measure*. Londres : Penguin Classics.
- SPICER, Al (2006). *The Rough Guide to Punk*. New York, Londres : Rough Guides.
- UNGEMUTH, Nicolas (1996). *The Sex Pistols*. Paris : Albin Michel.
- VERMOREL, Fred et Judy (2011). *Sex Pistols: l'aventure intérieure*, traduit par Francis Dordor. Marseille : Le mot et le reste.

Lech Kowalski, hôte d'honneur du festival

*Contester et protester
est devenu ma façon
d'exister aux États-
Unis. Je me suis forgé
une identité d'outsider
et dans tous mes films,
je vais à la rencontre d'autres
qui, comme moi, vivent en marge de la société.*



Lech Kowalski

Né à Londres de parents polonais. Après une enfance nomade aux États-Unis, Lech Kowalski étudie à la *School of Visual Arts* de New York dans les années 1970. Il y rencontre Vito Acconci, Nam June Paik et Shirley Clarke, pionniers des techniques du cinéma direct qui influenceront son propre travail.

Proche du milieu underground new-yorkais, il devient un témoin important de la naissance et du développement du mouvement punk-rock de la fin des années 70. En 1981 il réalise *D.O.A.*, sur la tournée légendaire des Sex Pistols aux États-Unis. Il tourne ensuite l'un des premiers films sur la scène hip hop de New York (le court métrage *Breakdance Test*) et s'intéresse aux drogués du Lower East Side (*Gringo*, *Story of a Junkie*, l'un des premiers docufictions). Dans *Rock Soup*, il se penche sur les SDF de Tompkins Park à Manhattan. *Born to Lose* (The Last Rock and Roll Movie) et *Hey is Dee Dee Home* seront consacrés aux musiciens Johnny Thunders et Dee Dee Ramone. Revenant à ses racines polonaises, il réalise une trilogie, «L'art fabuleux de la survie», en association avec La Lucarne d'Arte: *The Boot Factory* en 2000, *On Hitler's Highway* en 2002, et *À l'est du Paradis* (2005). En 2007 *Winners and Losers*, sur des téléspectateurs du match Italie-France de la Coupe du monde de football de 2006, est projeté sur la Piazza Grande du Festival de Locarno. Depuis 2008, Kowalski expérimente des techniques de «guérilla visuelle» en utilisant l'esthétique et la logistique du Web pour toucher un public international.

Captivité et délivrance

À propos de l'Exode et des *Dix commandements* de Cecil B. DeMille



Les dix commandements (Cecil B. DeMille, 1923).
Theodore Roberts dans le rôle de Moïse.

Youri Volokhine (Université de Genève)

Depuis peu, des archéologues américains fouillent une zone aride, couverte de dunes, à Guadalupe (Santa Barbara County, USA). Ils y ont exhumé des restes impressionnants de sphinx en plâtre. Il s'agit des reliques du gigantesque plateau de tournage de la première version des *Dix commandements* réalisée par Cecil B. DeMille (1923), un film muet fondé sur le livre biblique de l'Exode. Les immenses statues, ainsi que d'autres éléments d'un imposant décor grandeur nature, avaient été fabriquées à Los Angeles et assemblées là, dans ces dunes du sud de la Californie aussi brûlantes que les sables d'Égypte. Depuis, les éléments de décor avaient été laissés sur place, peu à peu avalés par le désert. À

l'instar de cette première mouture hollywoodienne de l'histoire de Moïse et des siens, on les avait un peu oubliés. En effet, la seconde version des *Dix commandements*, tournée cette fois en couleur par le même Cecil B. DeMille en 1956, avec Charlton Heston dans le rôle de Moïse et Yul Brynner dans celui de Ramsès II, a relégué la version muette en noir et blanc dans les arrières-salles des archives du cinéma. Si, dans les deux cas, c'est autour des aventures des Hébreux menés par Moïse que les films sont axés, le traitement du sujet est néanmoins assez différent. Dans la version muette, il s'agit d'un film en deux parties; la première traite de la captivité des Hébreux en Égypte, puis de leur fuite et de leur passage miraculeux

par la Mer Rouge, jusqu'à l'épisode des tables de la loi remises à Moïse sur le mont Sinaï. Une seconde partie, plus longue, se déroule ensuite non plus aux temps bibliques, mais dans l'Amérique des années 1920. Cette partie du film, nettement moins spectaculaire, entend démontrer par l'exemple de la vie de deux frères – l'un corrompu par les vices de la société moderne, l'autre bon chrétien – que c'est l'antique loi de Moïse qu'il s'agit d'observer pour vivre honnêtement. L'intention du film est donc d'être une fable moralisante sur la vie américaine; mais il faut reconnaître que s'il eut un grand succès dès cette première version, c'est essentiellement pour l'illustration grandiose des scènes bibliques: la souffrance des Hébreux sous le fouet cruel des Égyptiens; leur fuite, l'extraordinaire traversée de la Mer Rouge ouverte par la puissance de Dieu; le face-à-face entre Moïse et son Dieu, les commandements s'écrivant d'abord en lettres de feu dans des explosions volcaniques, avant d'être gravés par une foudre divine dans le roc; sans oublier l'épisode du veau d'or – interprété ici comme une statue divine égyptienne en accord avec une fort ancienne interprétation – adoré par des Hébreux en proie à une folle bacchanale. Ce récit extraordinaire de délivrance est le récit fondateur de l'identité juive. Il constitue aussi un thème paradigmatique de l'exil, de la souffrance et de sa libération qui court dans toute l'histoire de l'Occident chrétien, dans laquelle s'inscrit pleinement le film hollywoodien, actualisant une lecture américaine de la Bible au début du 20^e siècle. C'est sur la nature de cette lecture que l'on propose de s'arrêter ici.

Les sources de Cecil B. DeMille

La vision historique de Cecil B. DeMille passe par plusieurs filtres. Si, en ce qui concerne la version de 1956, le scénario est directement tiré d'un roman, *Le Prince d'Égypte* de



Construction d'un sphinx pour le décor des
Dix commandements à Guadalupe.

Ce récit extraordinaire de délivrance est le récit fondateur de l'identité juive. Il constitue aussi un thème paradigmatique de l'exil, de la souffrance et de sa libération qui court dans toute l'histoire de l'Occident chrétien.

Dorothy Clarke Wilson (1949), pour la première mouture de 1923, c'est à l'actrice et écrivaine Jeanine MacPherson (1886-1946) qu'il est revenu d'écrire le script de base. Le scénario de 1923, comme celui de 1956, se fonde sur une vision particulière des textes bibliques, qui est celle d'une partie des croyants. Cette vision conduit à penser que le texte du Pentateuque reflète des événements historiques réels bien plus que des thèmes mythifiés et remaniés par la mémoire culturelle. La vision de C. B. DeMille n'est

pourtant pas totalement naïve; elle ne diffère fondamentalement pas de celle récemment proposée par Ridley Scott dans un film sur le même sujet (*Exodus: Gods and Kings*, 2014): les deux cinéastes adoptent une approche historicisante comparable. Si la vision de DeMille se fonde en partie non seulement sur les textes et sur les auteurs antiques, elle tire aussi largement son inspiration de travaux scientifiques et d'œuvres littéraires qui se sont employés, et s'évertuent parfois encore, à établir la réalité des faits rapportés par le Pentateuque. En s'appuyant dès la fin du 19^e siècle sur ce qu'il est convenu désormais de nommer une «archéologie biblique», des esprits souvent dévots tentèrent de prouver la vérité des textes bibliques en les ancrant solidement dans le paysage historique égyptien. Cette approche connaît encore des partisans, parfois fort savants au demeurant. Toute approche historique de l'Exode doit tenir compte d'un fait problématique: Moïse n'est pas connu dans la documentation archéologique et historique; il n'existe que dans la Bible et dans les traditions qui s'y accrochent. En outre, la vie «historique» de Moïse, sa présence à la cour royale de la XIX^e dynastie au 13^e siècle avant notre ère est un roman moderne, comblant un trou dans la trame du récit biblique. Ces «non-dits bibliques» ouvrent un boulevard aux écrivains; à mesure des progrès de l'égyptologie ceux-ci s'abreuvent de données archéologiques et historiques pour en extraire des données permettant de bâtir leurs scénarios. C'est le cas de *The Pillar of Fire or Israel in Bondage* (1859) écrit par le révérend Joseph H. Ingraham, superbe fresque aussi pieuse qu'imaginaire construite sur les recherches archéologiques de la première moitié du 19^e siècle. Le but de l'auteur était d'atteindre le plus haut degré possible de plausibilité, dans une intention prosélyte évidente: l'archéologie attesterait de la vérité de la Bible. Dans cette vision moderne, Moïse, le fondateur, ne pouvait se mesurer qu'au plus grand des pharaons, Ramsès II (règne environ vers 1279-1213 avant notre ère). Les films bibliques de C. B. DeMille qui découlent fondamentalement de cette

histoire romancée imposent au spectateur des éléments d'une vision historique qui n'est donc pas directement présente dans le texte biblique; en premier lieu, une rencontre merveilleuse: celle de Moïse et de Ramsès II; ensuite, la libération d'un peuple captif réduit en esclavage. C'est sur ces aspects que l'on voudrait ici s'arrêter, pour mieux mettre en lumière l'arrière-plan littéraire et historique de l'œuvre de C. B. DeMille.

Un pharaon sans nom et les illusions de l'archéologie biblique

Le pharaon de Moïse n'est pas nommé dans le Pentateuque. Les principaux points d'accrochage entre les données bibliques et les faits historiques sont pour l'essentiel les mentions de plusieurs toponymes du delta oriental de l'Égypte. Selon le livre de l'Exode (dans la *Septante*, la version grecque), les «fils d'Israël» (les descendants de Joseph) peinaient dans des travaux forcés imposés cruellement, construisant pour le pharaon les villes de «Pithôm, celle de Ramessê et celle d'Ôn qui est la ville du soleil». Dès la fin du 19^e siècle, des missions archéologiques se rendirent en Égypte pour tenter d'identifier ces cités, de les sortir des sables au besoin, et d'y découvrir, espérait-on, les traces laissées par les Hébreux. Ces sites ont été identifiés: respectivement La-Demeure-d'Atoum (Pithôm); La-Demeure-de-Ramsès (Ramsès à Quantir, le nom complet est Per-Ramsès-*âa-nekhet*, La-Demeure-de-Ramsès-dont-la-force-est-grande); enfin Iounou (Ôn, l'Héliopolis des Grecs), près du Caire actuel. Mais on ne trouva aucune trace des Hébreux de Moïse dans ces sites. Le seul élément à la fois toponymique et chronologique exploitable est la mention de «Ramessê», ville bâtie dès Ramsès II dans le delta oriental. On confondit longtemps cette ville totalement ruinée, mais méthodiquement fouillée désormais, avec une autre cité voisine, plus ancienne, Avaris (Hout-ouaret, Tel el-Dab'a), l'ancienne capitale des Hyksos (*Héqakhasout* «Chefs-des-pays-étrangers» en égyptien), ces guerriers orientaux qui y régnèrent un temps

comme pharaons (17^e-16^e siècle avant notre ère), et dont l'historiographie tardive mêla le souvenir à celui des ancêtres des Judéens. À tout le moins, certains tirèrent de cette mention d'une « cité de Ramsès » la certitude que l'Exode des Hébreux avait dû se produire à l'époque ramesside. Ce fait fut vite mis en écho avec la seule mention connue du nom Israël dans la documentation égyptienne du Nouvel Empire: la stèle du roi Merenptah (vers 1212-1202 avant notre ère), le fils de Ramsès II, découverte en 1896 à Thèbes (Louqsor), qui mentionne le fait qu'« Israël (*Isrel*) est dévasté, sa semence n'existe plus ». Le mot *Isrel* écrit ici en hiéroglyphes signale graphiquement que l'on a affaire à un groupe de populations et non à une cité-État constituée. Or, le règne de Merenptah correspond en Canaan à l'Âge du Fer I; soit précisément l'époque de la sédentarisation des premiers israélites sur les hautes terres du Jourdain. Mais ces données sont éparses et ténues, et leur mise en parallèle avec les sources plus tardives ne lève pas le voile. En effet, depuis l'Antiquité, la question de la « datation de l'Exode » est constituée en sujet d'interrogation par des historiens, géographes ou chronographes. Dans le *Contre Apion* de l'auteur juif Flavius Josèphe, au premier siècle de notre ère, des données confuses émergent d'une relecture d'œuvres anciennes et autrement perdues, telle celle de l'égyptien Manéthon de Sébennytyos (3^e siècle avant notre ère), auteur compilé aussi par les chronographes chrétiens. Les indications contradictoires de Manéthon à propos de l'Exode ou de Moïse – qui dessine clairement un horizon mytho-historique – orientent d'ailleurs plutôt vers une constellation de souvenirs remontant à la XVIII^e dynastie. Chez un autre auteur juif, Artapan (2^e siècle avant notre ère), c'est aussi un paysage résolument mythologique qui se profile, établissant des filiations entre l'Hermès gréco-égyptien et le Moïse hébreu, annonçant des spéculations qui se répercuteront jusqu'à la Renaissance italienne. Mais sur le terrain archéologique, sur le sol d'Égypte, rien, ou presque, ne permet de conforter ces données bibliques.

Aussi s'accroche-t-on à des indices. Des maisons d'ouvriers à Thèbes-Ouest (XX^e dynastie, 12^e-11^e siècles avant notre ère), qui sont typiques de l'Âge du Fer I et II dans l'ancien Israël, qui signaleraient l'existence de maisons collectives, attesteraient que les groupes de travailleurs « importés » (même avec le statut de prisonnier de guerre ou de « travailleurs forcés ») pouvaient rester homogènes. Mais il est difficile de faire parler les murs sans le support de textes. Tous les arguments se révèlent au bout du compte fragiles: passons-en quelques-uns en revue. Un fragment de papyrus (p. Anastasi VI, 4.11-6.5), préservant une autorisation accordée à un groupe de bédouins-*Sohsou* d'Edom pour passer la frontière dans la région de Tjékou (Ouadi Toumilat), c'est-à-dire précisément sur l'une des possibles « routes de l'Exode » – mais l'on est fort loin, avec cette bande de Bédouins, de la fuite de tout un peuple. La personnalité d'un notable égyptien d'origine étrangère, Bay, dont la carrière à la fin de la XIX^e dynastie serait un parallèle à celle de Joseph – à la différence notable que l'on a pu montrer que le dit Bay est mort exécuté en Égypte, destin fort différent de celui de Joseph. Ou encore la carrière du vice-roi de Koush Amon-Messouy qui aurait servi de prototype à celle de Moïse – mais on ignore par quel réseau de transmission le récit de cette carrière serait parvenu aux oreilles des scribes judéens, et pour quelles curieuses raisons elle aurait servi de prototype pour la figure de leur propre héros. Bref, tous ces éléments associés, et d'autres encore, tendraient à montrer pour certains que la « mémoire de l'Exode » remonterait bien à la fin du Nouvel Empire (XIX^e-XX^e dynastie), vers la fin du 2^e millénaire. Selon l'égyptologue Manfred Bietak, fouilleur émérite de Quantir (la « ville de Ramsès » du delta), le récit de l'Exode serait « historiquement plausible »: la fuite d'un peuple pour échapper à une servitude humiliante. Le récit de l'Exode découlerait de la fusion dans la mémoire collective des expériences des proto-israélites « souffrant en Canaan sous la domination égyptienne » et celle des groupes en Égypte. Pour autant, un

scénario plausible ne suffit pas à documenter une histoire qui aurait été réellement vécue. On peut certes supposer que le récit de l'Exode serait fondé sur la mémoire des proto-israélites établis en Égypte à la fin de la période ramesside, mais on ne peut l'affirmer. On sait que plusieurs tendances existent parmi les historiens: maximalistes – posant les bornes historiques du récit de l'Exode et imaginant très tôt la constitution d'une identité collective (proto)-judéenne – ou au contraire minimalistes – renvoyant au mythe l'ensemble des traditions.

La question de l'esclavage

Un autre obstacle de taille que l'on pourrait opposer à une lecture trop littérale du texte biblique serait le fait que la notion même de la captivité d'un peuple en Égypte pharaonique est totalement improbable. Non seulement parce que rien dans la documentation textuelle et archéologique ne le soutient, mais encore parce que l'idée même du travail forcé doit être pensée sur la base des notions antiques. La question de «l'esclavage» en Égypte invite ainsi à quelques précisions; il importe de ne pas projeter sur ce thème les problématiques modernes découlant notamment de l'histoire dramatique de la traite des Noirs. Les données égyptiennes sont tout autres, et en aucun cas elles ne sont raciales. Cependant, elles orientent vers des problèmes qui se posent de manière comparable dans d'autres sociétés de l'Antiquité. Si le travail forcé existait en Égypte ancienne, notamment pour les prisonniers de guerre, on ne peut y découvrir ni vraiment de l'esclavage (traite, esclave-marchandise, etc.), ni la soumission d'un groupe ethnique tout entier à une mesure de cet ordre; le travail pénible est toujours en Égypte une forme de prestation que l'on doit impérativement fournir envers un supérieur. À cet égard, la projection dans le domaine du travail contraint en Égypte pharaonique de notions contemporaines comme «exploiteur» / «exploité», «dominant» / «dominé», mène à mon avis à de l'anachronisme. Si à ce sujet, dans le domaine de l'anthropologie contemporaine,

une perspective marxienne a pu susciter des études intéressantes – on pensera par exemple à Claude Meillassoux et à son *Anthropologie de l'esclavage* – dans le domaine antique, la prudence conceptuelle est de mise. On aura plutôt soin de distinguer des situations différentes contextuellement liées à des périodes spécifiques. Ainsi, contrairement à une image populaire très répandue, les bâtisseurs des pyramides de l'Ancien Empire n'étaient pas des travailleurs forcés; mais cette période de l'histoire égyptienne précède d'un bon millénaire celle qui nous intéresse ici. L'ensemble des «travailleurs» en Égypte demande donc à ce que l'on distingue des groupes sociaux variés, des catégories de personnes, des statuts permanents ou temporaires. Tout un vocabulaire soutient ce découpage: «travailleurs dépendants» (*merout*); «travailleur forcé» (*heseb* littéralement «enrôlé», «décompté»); «serviteur» (*bak*); «serviteur» (*hem*), etc. Enfin, il existe aussi la masse fluctuante des prisonniers de guerre, les «captifs vivants» (*séqer ânk*), les Asiates (*Aâmou*), et toutes les entités ethniquement désignées: Nubiens, Libyens, Syriens, etc. De nombreuses scènes figurées sont sans équivoques: les prisonniers, marqués au fer, sont traités littéralement comme du bétail. Parfois ils sont promis au travail forcé, parfois à une exécution. Il y a également tous ceux que l'on ne dénombre pas bien, les Bédouins-*Shosou* par exemple, et toutes les populations voisines circulant sur les marges qui se tournent vers l'Égypte en période de disette. Dès le Moyen Empire, comme l'atteste une célèbre scène peinte dans une tombe de Beni Hasan, des petits groupes d'étrangers orientaux peuvent arriver en Égypte, voire en repartir. Les Cananéens présents sur le sol égyptien à la fin du deuxième millénaire avant notre ère ont pu donc rentrer dans plusieurs de ces catégories. Le texte biblique dit vrai lorsqu'il pose que des étrangers purent atteindre de hautes fonctions en Égypte. Mais rien ne permet néanmoins de penser que certains d'entre eux eurent conscience déjà de former «un peuple», ni même que certains décidèrent de s'enfuir d'Égypte parce qu'ils

y étaient retenus de force. Ces données dramatiques sont la conséquence du travail de la mémoire. Cela posé, il peut être sage d'adopter un point de vue moyen entre les visions maximalistes et minimalistes, en reconnaissant que, si rien du tout ne s'était passé entre des Cananéens et des Égyptiens dès la fin du II^e millénaire avant notre ère, alors sans doute le récit composé bien plus tard, en exil assyrien, n'aurait pas eu la même allure. On retiendra donc que l'histoire de la libération du peuple des Hébreux est le produit plus tardif de l'exil, imaginant sur la base de traces mémorielles probablement anciennes des événements qui, en l'état actuel de nos connaissances, nous sont insaisissables, et formant avec ces données un grand roman épique.

L'Amérique comme Terre Promise

Les références bibliques jouent un rôle considérable dans l'imaginaire américain, dès l'arrivée des premiers colons. D'emblée, on considéra les terres de l'Amérique comme celles d'une terre promise accordée à un nouveau peuple élu. La traversée de l'Atlantique équivalant à celle de la Mer Rouge, c'est une «Nouvelle Jérusalem» que souhaitent bâtir les quakers. Sans cesse les références bibliques soutiennent la colonisation; Benjamin Franklin, en 1798, se fonde sur cette convergence ressentie pour justifier que la constitution américaine s'appuie sur la Providence. Dès lors, les références bibliques accompagnent continuellement l'histoire des États-Unis, depuis la prestation de serment du président sur la Bible, jusqu'au billet de banque (*In God We Trust*) ou au repas de *Thanksgiving*. Tout se passe donc comme si l'Exode vue par C. B. DeMille ne parlait finalement de rien d'autre que des États-Unis et que ses *Dix commandements* n'étaient qu'une version nouvelle du mythe fondateur américain. Le fait que le peuple américain puisse ressentir que son aventure reproduise celle du peuple hébreu n'est pas sans conséquences politiques et stratégiques: on pensera par exemple à la politique américaine envers l'État d'Israël,

dont le destin passe par le soutien indéfectible des États-Unis. Cela dit, le film de C. B. DeMille ne fait pas que sous-entendre l'américanisation de la loi de Moïse: en menageant deux parties, l'une biblique l'autre contemporaine, adroitement reliées par une mise en abyme, il l'affirme sans détours. On sait que le sujet du film avait été suggéré au cinéaste dans le cadre d'un concours public: le lauréat avait en effet proposé d'adapter cet épisode de la Bible, car, écrivait-il: «On ne peut briser les dix Commandements – ce sont eux qui vous briseront (*you cannot break the Ten Commandments – they will break you*)». Le film de C. B. DeMille est bien un film religieux, à tout le moins moralisateur.

Tandis que C. B. DeMille imagine son Moïse comme un Père Fondateur, souhaitant rapprocher le destin des Américains de celui des Juifs, un autre auteur, mais dans un registre bien différent, réfléchit lui-aussi sur Moïse et l'Exode. Dès 1937, Sigmund Freud entreprend de publier son «roman de Moïse» (*L'homme Moïse et le monothéisme*, publié en allemand en 1939) dans lequel il entend montrer que Moïse serait un prince égyptien ayant importé le monothéisme au sein du peuple opprimé des Hébreux qui le prit alors comme guide. Point de Ramsès II dans cette histoire: la figure royale d'Akhénaton s'impose, le pharaon adorateur d'un unique dieu, Aton, le disque solaire. On ne sait au juste si Freud avait vu le film de C. B. DeMille; on peut supposer que ce n'était pas le cas, car Freud était fort peu cinéphile, et dédaignait même le cinéma dont il avait piètre opinion. La version de l'Exode par Freud n'est plus du tout celle de la tradition chrétienne dont C. B. DeMille témoigne; c'est une autre histoire de libération qu'il espérait écrire, pour délivrer cette fois les Juifs de l'antisémitisme, en soutenant que leur doctrine fondamentale – cette religion intolérante et autoritaire, une religion du Père, qui serait pour Freud à l'origine de la haine contre les Juifs – n'était rien d'autre qu'une forme particulière de la religion égyptienne d'Akhénaton. Si Freud n'avait probablement pas vu le film de 1923 tourné

Tout se passe donc comme si l'Exode vue par C. B. DeMille ne parlait finalement de rien d'autre que des États-Unis et que ses *Dix commandements* n'étaient qu'une version nouvelle du mythe fondateur américain.



Les dix commandements (Cecil B. DeMille, 1923).

par C. B. DeMille, le moins que l'on puisse dire est que le C. B. DeMille de 1956, qui intronise en Moïse le très républicain Charlton Heston, n'avait pas lu, du moins pas tenu compte, de l'hypothèse freudienne.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan (2001). *Moïse l'égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*. Paris: Aubier.
- BARBU, Daniel (2016). *Naissance de l'idolâtrie*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- BIETAK, Manfred (2015). «On the Historicity of the Exodus: What Egyptology Today Can Contribute to Assessing the Biblical Account of the Sojourn in Egypt», in LEVY, T. E. et al. éd. (2015). *Israel's Exodus in Transdisciplinary Perspective*. Heidelberg, New York, Dordrecht, Londres: Springer, pp.17-37.
- BORGEAUD, Philippe; RÖMER, Thomas et VOLOKHINE, Youri éd. (2010). *Interprétations de Moïse. Égypte, Judée, Grèce et Rome*. Jerusalem Studies in Religion and Culture, 10. Leiden, Boston: Brill.
- BOURGET, Jean-Loup (2013). *Cecil B. DeMille, le gladiateur de Dieu*. Paris: PuF.
- COLOSIMO, Jean-François (2006). *Dieu est américain. De la théodémocratie aux États-Unis*. Paris: Fayard.
- FINKELSTEIN, Israel et SILBERMAN, Neil Asher (2002). *La Bible dévoilée*. Paris: Bayard.
- HENDEL, Ronald (2014). «The Exodus and the Poetics of Memory», in CHANEY, M.L.; KIM, U.Y. et SCHELLENBERG, A. éd. (2014). *Reading a Tendentious Bible. Essay in Honor of Robert B. Coote*. Sheffield: Phoenix Press, pp.87-97.
- LOPRIENO, Antonio (1992). «L'esclave», in DONADONI, Sergio éd. (1992). *L'homme égyptien*. Paris: Seuil, pp.227-266.
- MARIENSTRAS, Élise (1976). *Les mythes fondateurs de la nation américaine*. Paris: Maspéro.
- MEILLASSOUX, Claude (1986). *Anthropologie de l'esclavage*. Paris: PuF.
- OLSEN, Erik (2017). «The Strange Tale of the Lost California Sphinx», <https://quartz.qz.com/1136891/the-strange-tale-of-the-lost-california-sphinx/>, consulté le 5 février 2018.
- RÖMER, Thomas (2002). *Moïse «lui que Yahvé a connu face à face»*. Paris: Gallimard.
- ZIVIE, Alain (2004). *La prison de Joseph. L'Égypte des pharaons et le monde de la Bible*. Paris: Bayard.



La passion de la liberté

Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson

Antoine de Baecque

Alors qu'il revient d'une journée sur le tournage du film de Robert Bresson, François Truffaut prend la plume et rend compte de ses impressions en juin 1956 dans les *Cahiers du cinéma*. Le jeune critique évoque «une certaine qualité de souffrance», qui lui a paru être de règle tout au long de ce jour de travail, et précise comment il situe Bresson par rapport à trois autres monstres sacrés qu'il a vu à l'œuvre sur un plateau récemment: «Dans le jeu, Jean Renoir cherche la vie, Hitchcock la stylisation et Rossellini l'expression brute. La quête de Bresson est tout autre, ainsi qu'il le dit lui-même: "Je souhaiterais réaliser à la fois un film d'objets et un film d'âme. C'est à dire atteindre la seconde par les premiers."» Ce miracle des objets, la plupart des critiques l'ont reconnu lorsque le film *Un condamné à mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut* sort en salles le 10 novembre 1956. La quasi unanimité des voix communie dans cette célébration. «Ce qui fascine, c'est la maîtrise absolue; le metteur en scène ne se concède plus rien: l'ascèse est totale», écrit Jean-Pierre Vivet dans *L'Express*; «Le "style Bresson" est unique, inimitable, c'est le vrai style, celui de la rigueur: pas de paroles, pas de décors, pas de lumières inutiles», poursuit

Claude Garson dans *L'Aurore*; tandis que Jean de Baroncelli s'emporte dans *Le Monde*: «La mise en scène est extraordinairement dépouillée et cependant d'une précision sans égale.» R. M. Arlaud reprend quant à lui dans *Combat*: «Comment, avec tant d'ascétisme, Bresson donne-t-il à son récit une telle tension sans suspense et sans intrigue? Comment, avec tant de goût de la nudité, fait-il pousser en nous tant d'émotions et un tel bouleversement?» Il n'y a que *Positif*, et Ado Kyrrou, pour voir dans le film de Bresson «le cinéma condamné à mort» (*Positif*, no 20, janvier 1957). «Bresson est un intellectuel qui méprise le cinéma, vitupère le critique, par ailleurs pape du surréalisme cinématographique. Ses films sont secs, collet-montés, ennuyeux. Ils ennuiement comme une réunion de la dernière promotion de la Légion d'honneur.» Dans cet excès, qui tente de réfuter le principe même du cinéma bressonien, Kyrrou entrevoit cependant une vérité du film, le refus du moindre compromis passé par l'artiste avec le sujet de son œuvre, qui est l'obsession de l'évasion: «Le héros veut s'évader parce qu'il veut s'évader. Il n'a pas peur, il ne souffre pas, il ne veut pas continuer la lutte contre les nazis, il ne veut pas vivre, il veut abstraite-

ment et concrètement s'évader, comme d'autres veulent planter un drapeau au sommet d'un pic réputé inaccessible.» Cette furie de l'évasion, qualifiée étrangement par Kyrrou «d'état d'esprit fasciste», s'apparente précisément, dans *Un condamné à mort s'est échappé*, à la passion de la liberté.

Un récit d'évasion

Le film de Robert Bresson est une adaptation. Le cinéaste a lu, publié dans le *Figaro littéraire* du 20 novembre 1954, le récit d'André Devigny, militaire emprisonné par la Gestapo au fort de Montluc à Lyon en 1943 pour acte de sabotage, condamné à mort, qui raconte dans le détail son action de résistant, ses tentatives d'évasion, et celle qui parvient à le sauver *in extremis*, la veille de son exécution. Quand le récit est publié en livre (chez Hachette), Bresson en acquiert les droits, et, dès qu'il a mis de côté deux projets qu'il ne parvient pas à réaliser – eux aussi littéraires, *Lancelot du Lac*, d'après Chrétien de Troyes, et *La Princesse de Clèves*, d'après Madame de La Fayette –, commence ce nouveau travail d'adaptation, ou plutôt d'épuration. Le cinéaste prend dans le récit de Devigny tout ce qui concerne l'évasion du condamné, et élague systématiquement les détails sur sa personne, sa personnalité, son action dans la Résistance, le contexte lyonnais de 1943, voire ce qui excède la dimension de la cellule et de son voisinage immédiat à Montluc. Déjà, dans *Le journal d'un curé de campagne*, Bresson avait de même «recadré» Bernanos, ne retenant que l'arête du roman et l'évolution spirituelle du personnage.

«L'évasion d'André Devigny est un acte de résistance précis et sans bavure», écrit le Colonel Groussard en préface du livre; Bresson quant à lui déclare: «La résistance n'est pas le sujet; le sujet est la préparation d'une évasion et cette évasion même. Tout ce qui est étranger à cette évasion est volontairement escamoté.» On ne peut pas être plus clair dans l'antagonisme des lectures d'un même texte. Le cinéaste ramène tout à l'action obsessionnelle

d'un homme, en s'imposant un réalisme poussé jusqu'à l'extrême précision: les scènes du film seront tournées soit dans le fort de Montluc lui-même, soit en studio dans une cellule reconstituée dans les dimensions exactes de l'originale, lui ressemblant au moindre détail, reconstituée d'ailleurs avec l'aide de Devigny.

Ce récit est d'une parfaite précision. Le prisonnier, qui se nomme Fontaine chez Bresson, commence par démonter la porte de sa cellule avec des outils de fortune, une simple cuillère biseautée. Cela lui permet de sortir chaque nuit pour repérer la prison et de comprendre que, pour s'enfuir, il lui faut monter sur le toit, descendre dans la cour, franchir un mur, atteindre le toit de l'infirmerie. De là, il devra escalader le premier mur du chemin de ronde puis un second. Il se fabrique donc une corde de quinze mètres pour descendre dans la cour, une deuxième corde pour franchir, à l'horizontale, le fossé qui sépare les deux derniers murs. Du châlit de sa cellule, il retire des bouts de fil de fer qui, assemblés, lui permettent de renforcer les cordes qu'il obtient en lacérant ses vêtements. Il lui faut des crochets solides, qu'il confectionne avec les cadres de sa lanterne. Cependant, alors qu'il est presque prêt à s'enfuir, on lui donne un compagnon de cellule, un très jeune homme qu'il soupçonne d'être un mouchard, mais qu'il met dans la confiance et entraîne avec lui. Le soir venu, ils tentent cette évasion; au petit matin, ils sont dans la rue, libres.

Ce qui intéresse Bresson, c'est la précision des faits: actes, gestes, architectures, habitudes, objets, fabrication des outils de l'évasion. Cela fera son film: «C'est un récit très précis, très technique même, d'une évasion, rappelle le cinéaste en conférence de presse, lorsque le film est présenté au Festival de Cannes, en mai 1957. Je me souviens que cette lecture me fit l'effet d'une chose d'une grande beauté: c'était écrit dans un ton extrêmement précis, très froid, et même la construction du récit était très belle. Il y avait à la fois cette froideur et cette simplicité qui font que l'on sent que c'est l'œuvre d'un homme qui

Ce qui intéresse Bresson, c'est la précision des faits: actes, gestes, architectures, habitudes, objets, fabrication des outils de l'évasion. Cela fera son film.

écrit avec son cœur.» Le filmage se tient au plus proche de cette épure, loin de toute emphase, qu'elle soit «historique» – replacer l'évasion dans le contexte d'un acte de la Résistance («style historique» que Bresson dit «fuir comme la peste») – ou «glorieuse» – qui aurait pu conduire à insister sur l'exploit physique, psychologique ou topographique d'une telle évasion. C'est pourquoi,

l'exergue placé au générique du film précise: «Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements.»

L'art bressonien de la liberté

Comment parvenir à cette absence d'ornement qui est précisément la condition du regard sur l'évasion, l'écrin de la liberté? Robert Bresson évoque le «documentaire»: «J'ai voulu que ce soit presque un documentaire, conservant un ton frisant le documentaire pour conserver un aspect vrai, tout le temps.» Voici un leurre: le style du film n'est absolument pas documentaire, comme le confirme le découpage en six cents plans, d'une complexité effrayante. Il s'agit d'une recreation par le filmage et le montage, par l'art cinématographique, d'une série de faits *en apparence* simples. La mise en scène fonctionne selon ce principe: plus la simplicité est complexe, plus elle est juste; plus la forme est fabriquée, plus l'évidence semble «vraie»; exactement comme la liberté prend d'autant plus de valeur qu'il existe de multiples obstacles à surmonter pour la conquérir.

Les deux plus grands critiques du moment, André Bazin et Eric Rohmer, ont parfaitement compris cette tension. Le premier, dans *L'Éducation nationale* du 22 novembre 1956, montre comment Bresson a échappé au genre du «film d'évasion» – fondé essentiellement sur la tension entre le suspense et la vraisemblance – pour reforcer à lui seul le genre sur une autre tension, celle qui anime le rapport entre la succession des faits et une conscience purement morale de l'événement. Ainsi, le film élimine la technique habituelle du découpage organisé dans la

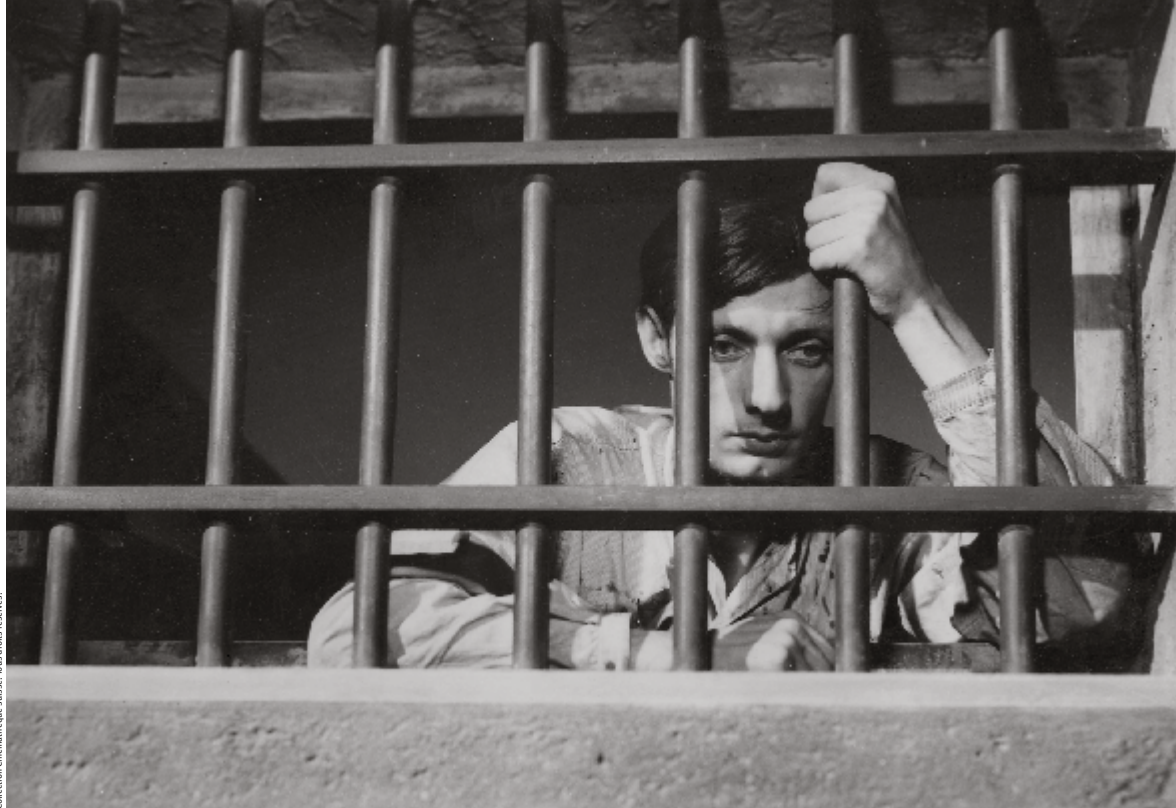
préoccupation d'une bonne continuité dramatique, supprime les transitions logiques entre les plans, les intentions et enchaînements fondés sur la psychologie, autant que tout découpage subjectif dont la vision serait celle du personnage lui-même. Cette grammaire traditionnelle est remplacée par l'allusion, l'ellipse, le gros plan fétichiste, le pur enchaînement des gestes et des regards, parfois même déliés de leur mise en contexte spatiale. Souvent, le spectateur est incapable de resituer un acte ou un geste dans la topographie des lieux ou la temporalité du déroulement de l'action.

Le second, dans les *Cahiers du cinéma* de décembre 1956, accorde une place capitale aux objets dans *Un condamné à mort s'est échappé*, vus de très près, une épingle, des menottes, une cuillère cassée, une paille, des bouts de tissus, des fils de fer, un crayon, une gamelle, une lanterne, un crochet, ce qui fait d'ailleurs dire à François Lettieri, principal interprète du film – non professionnel (il était alors étudiant en philosophie) –, qu'il faudrait «citer les objets au générique du film. Car c'est par eux et plus que par le jeu de l'interprète, qu'un monde est amené à l'existence». Pour Rohmer, Bresson organise une «symphonie objective», où il n'est question que de technique, et la plus humble: convertir en outils, en instruments d'évasion, les objets d'apparence la plus usuelle. Tout ici, s'exclame Rohmer, est «matériellement explicable», et tout achève de prendre sens grâce au minutieux travail d'une bande sonore que le critique compare à une «mélodie des bruits familiers», une mélodie pour la première fois aussi «palpable» dans l'histoire du cinéma. Objets et musicalité font mouvement commun – Rohmer parle du film «le moins statique» qu'il connaisse – et construisent

cette tension entre la matière et la spiritualité que le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* aime nommer – c'est le titre de sa critique – «Le miracle des objets». En ce sens, la liberté n'est que le fruit d'un travail manuel, mais ce fruit ne parvient à maturité que par la forme que lui imprime l'artiste. C'est un récit des matières. Ainsi, la rumeur de la ville, qui parvient aux oreilles grâce à une scrupuleuse fabrique de bruits (salves, sifflets, trains, ...), fait-elle, d'une manière extraordinaire, ressentir à tout spectateur, autant qu'aux protagonistes du film, combien est précieux le prix de la liberté.

Liberté souveraine

Fontaine, l'évadé du film, et Bresson, l'artiste du film, ont un point commun: leur obstination, leur intransigeance à être libre. Chacun est prêt à tout risquer pour ne pas renier cette passion de la liberté. Fontaine n'hésiterait pas à tuer le jeune homme pour s'évader, Bresson n'hésiterait pas à abandonner son film s'il ne pouvait pas le tourner et le monter exactement comme il l'entend. *Un condamné à mort s'est échappé* est la double destruction d'une prison, produit de la pure volonté de style du cinéaste, qui se confond avec la volonté obsessionnelle de son héros. Ils incarnent tous les deux des volontés en actes. Ce que Fontaine avoue, et qui semble sa seule philosophie: «Il fallait que cette porte s'ouvre, je n'avais rien prévu pour après.» Fontaine comme Bresson ont besoin de la prison pour exercer leur passion de la liberté, qui est un hommage autant qu'un défi lancé à l'enfermement. Chaque barreau rend, chez l'un et chez l'autre, l'œil brillant: qui brille de la volonté et de l'ingéniosité qu'il faudra pour l'effacer, qui brille de la forme qu'il faudra composer pour surmonter l'obstacle. Car l'évasion définit le personnage comme l'artiste. Le premier ne survit que pour elle et le second en fait non seulement la matière de son art, mais son ambition cinématographique elle-même. L'évasion, pour Robert Bresson, n'est-elle pas surtout celle qui le conduit



Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1956).

hors de la corporation des cinéastes de son temps. Il faut sortir du studio, sortir des habitudes cinématographiques de la profession, sortir pour se retrouver seul. Fontaine a beaucoup de Bresson au travail et Bresson affronte ses producteurs, ses acteurs, ses techniciens, voire ses spectateurs, comme Fontaine les autres prisonniers et les barreaux de sa cellule. C'est la même tactique et la même passion, être solitaire, souverain, unique: condamné à la liberté, qui reste le plus grand des défis.



Le fond de l'air est rouge (Chris Marker, 1977).

Sixties

Trente ans après sa réalisation, Chris Marker revient sur le contexte qui a vu naître *Le fond de l'air est rouge* (1977) et sur la genèse de cette œuvre. Plutôt que produire une nouvelle analyse – celles-ci abondent (voir notre bibliographie en fin d'article) –, nous préférons publier une fois encore le texte initialement paru en 2008, qui dit à sa façon une certaine manière d'«être libre»¹.

Chris Marker

«**C**RS/SS» n'est pas un slogan de Mai 68. Il apparaît déjà pendant la grève des mineurs en 1948, il suffit de regarder le film de Louis Daquin pour le voir peint sur un mur. Petit exemple entre mille de la mythification désordonnée qui n'a jamais cessé d'envelopper les événements de cette décade prodigieuse. Ce slogan répété à satiété comme l'expression même de la démesure et de l'ignorance de jeunes bourgeois exaltés avait été tracé à l'origine par une main prolétarienne. Ce qui ne le rend pas plus malin, d'ailleurs, mais il est des moments où on perd le sens de la nuance. C'est un coup de matraque judicieusement appliqué pendant une manif, et une semaine subséquente d'oreille en chou-fleur (pas grand-chose en regard de ce qui arrivait à d'autres) qui m'ont décidé, la fois suivante, à empoigner une caméra, déclenchant ainsi une série de causes et d'effets dont on trouvera ici les retombées filmiques.

Mais cela se passait en 1962, autant dire la préhistoire de ce qui compose ces disques. 1968 en serait l'apogée dans la vulgate gauchiste. Pourtant *Le fond de l'air est rouge* s'articule autour de l'année 1967, considérée comme le pivot de la saga des Sixties. On a sans doute exagéré la portée du fameux éditorial de Pierre Viansson-Ponté «La France s'ennuie» en mars 68, un billet d'humeur à partir duquel s'est accréditée l'idée que Mai avait été un coup de tonnerre dans un ciel serein, que personne n'avait vu venir. Moi je ne m'ennuyais pas, et pour capter les ondes du séisme qui commençait à remuer la planète, il n'était vraiment pas nécessaire d'avoir des dons de prophétie. Il suffisait de bouger et d'avoir les yeux ouverts. La chance m'ayant fait naître avec la bougeotte et *l'insatiable curiosité* de l'Enfant d'Éléphant, il me semble au contraire, lorsque je feuillette en pensée mon journal de l'année 1967, qu'il aurait fallu être un peu demeuré

pour ne pas entrevoir ce qui s'annonçait. Au printemps: voyage à Cuba, en pleine hérésie, au point que le nom même de Cuba n'apparaissait plus jamais dans l'*Huma*, Fidel tempêtant contre le dogmatisme des manuels de marxisme-léninisme, rompant avec tous les partis communistes d'Amérique latine, nous expliquant que le temps était venu de «gens sans parti, neufs, en rupture avec ce modèle tiédasse, faiblard, pseudo-révolutionnaire de certains qui se disent révolutionnaires...», prenant si bien le contre-pied de ses alliés russes qu'un an plus tard, au moment de prononcer le fameux discours où il s'alignerait sur l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie, tout le monde à La Havane était persuadé qu'il allait annoncer la rupture avec l'URSS (la douche n'en serait que plus glacée, mais ainsi va l'Histoire). Retour en France: un message de Besançon, et la première rencontre avec les grévistes de la Rhodiace, grève avec occupation, une première depuis 1936, et un style de revendications totalement nouveau. «Il est frappant de voir à quel point ces ouvriers relient la revendication économique immédiate à une mise en cause fondamentale de la condition ouvrière et de la société capitaliste: la dignité ouvrière, le sens de la vie et du travail sont mis en avant dans la plupart des interventions. Il ne s'agit donc pas pour ces hommes de négocier, à l'américaine, leur intégration dans la «société du bien-être», mais de contester cette société

même et les biens de compensation qu'elle leur offre.» (*Nouvel Obs*, 22 mars 1967) Si ça ne sonne pas «soixante-huitard»... En juin, virée en Bolivie en compagnie de François Maspero à la recherche d'un certain Régis Debray, par ailleurs notre ami, récemment chopé par les sbires de la dictature bolivienne, afin d'apporter notre petite pierre à la campagne de gens honorables (Malraux entre autres) qui le protégerait peut-être d'une probable liquidation. On l'accusait d'être de mèche avec une bande de guérilleros qui opéraient dans la région de Nancahuazu, et un faisceau de rumeurs et d'informations confidentielles désignait déjà leur chef: le commandant Ernesto Guevara de la Serna, dit Che – en rupture, lui, avec à peu près tout le monde. Juillet: Paris de nouveau, pour la finition d'une aventure cinématographique collective originale, *Loin du Viêt Nam*. Depuis le début de l'année une équipe s'était constituée, variable, informelle, capricante, réunissant quelques pointures du genre Resnais, Godard, Varda, Leclouch, Ivens, Klein, et un nombre considérable d'inconnus, quelquefois techniciens de cinéma, quelquefois rien du tout, qu'attirait l'idée de faire œuvre militante tout en exerçant concrètement un métier de l'image. Derrière le propos explicite de dénoncer une guerre, il n'était pas difficile de lire la recherche d'une façon nouvelle de travailler et d'être ensemble. À peine la copie standard tirée, je me retrouvais à Washington en train de courir avec la première vague de manifestants qui tentaient – symboliquement, très symboliquement – de prendre d'assaut le Pentagone. Inséparable de la lutte contre la guerre, cette «contestation de la société» évoquée par les grévistes de la Rhodia était devenue le mot d'ordre de toutes les Universités ainsi que d'un nombre croissant de mouvements qui rejoignaient les grandes causes fondamentales, celle des femmes, celle des Noirs. Et à la fin de l'année nos copains de Besançon remettaient ça avec une grève. Maintenant nous étions mieux armés: l'épisode du printemps n'avait permis qu'une bande-son et quelques photos, cette fois nous pouvions filmer. Philippe Labro et Henri

de Turenne me donnaient leur accord pour un sujet dans leur magazine CAMERA 3, ils ne savaient pas dans quoi ils s'embarquaient. Et il faut bien dire qu'aujourd'hui le caractère documentaire de cet épisode se situe encore plus dans les péripéties de sa diffusion que dans le film lui-même. Nous avions tourné une grève, des grévistes, des ouvriers, des syndicalistes, ils parlaient naturellement de leurs conditions de vie et de leurs convictions politiques, rien de contradictoire avec la phrase de Camus qui figurait en exergue de CAMERA 3: «Le journaliste est l'historien de l'immédiat». La direction de l'ORTF semblait avoir une autre conception du journalisme, sa réponse fut brève et claire: interdiction totale de l'émission. Avec un courage plutôt rare pour l'époque, Labro et Turenne se rebiffèrent, et menacèrent de saborder leur magazine si le sujet ne passait pas. Peu habituée à gérer une rébellion, la direction tangua, barguigna, et finalement capitula. Le sujet pourrait passer, à condition qu'il soit suivi d'un «débat» entre gens sérieux. D'accord pour le débat. L'effet de chaud-et-froid qu'il induirait ne pouvait que servir notre propos. Ainsi fut-il: on peut pour la première fois depuis sa diffusion en voir ici de larges extraits, et je vous prie de ne pas sourire en trouvant Jacques Delors parmi les gens sérieux invités à tempérer le caractère «extrémiste» des paroles ouvrières. Car c'est bien ce terme que mon camarade Henri emploie dans son introduction, et à lui seul ce détail jette un coup de projecteur meurtrier sur ce qu'était l'ORTF gaulliste. Mais il vaut la peine de s'attarder sur une phrase de cette introduction: «Si nous diffusons ce témoignage... c'est que nous croyons qu'il reflète malgré tout (sic) un certain état d'esprit, un certain état d'âme qui existe dans une partie au moins de la classe ouvrière.» On ne saurait mieux dire, et voilà pour le coup de tonnerre dans le ciel serein. Avec pour flèche du Parthe, le titre. Dieu sait qu'avec Mario Marret et Carlos de los Llanos, mes deux complices, nous nous étions cassé la tête pour trouver un titre qui ne soit ni trop plat ni trop provocateur. Jusqu'à ce qu'une monteuse de génie nous

fasse réécouter les mots de Yoyo Maurivard à la fin du film, lorsqu'il s'adresse, face caméra, «aux patrons»: «On vous aura. C'est la force des choses, c'est la nature et... à bientôt j'espère!» «À bientôt j'espère!, le voilà, votre titre...» Avouons que pour une émission diffusée le 5 mars 68, ce n'était pas mal trouvé.

Luttes étudiantes aux USA, éveil d'une nouvelle problématique dans la classe ouvrière, coups de boutoir un peu partout dans les orthodoxies de droite et de gauche, tout cela composait bien, comme on dit, une atmosphère. On peut comprendre que la France, en retard sur l'Histoire comme il lui arrive, se soit rattrapée l'année suivante sur la mythologie. Des circonstances particulières s'y prêtaient. La brutalité insensée de la police qui dès les premiers jours tapait sur tout ce qui bougeait, manifestants et passants, contribuant ainsi largement à transformer en émeute ce qui aurait pu n'être qu'un monôme un peu radical. Le beau temps, qui prêtait à ce mois de mai un air de fête: s'il avait plu des cordes pendant la «nuit des barricades», elle eût été différente. Et la présence d'un ludion inventif et supérieurement intelligent, Dany Cohn-Bendit, qui donnait immédiatement au récit un sens et une profondeur que d'autres n'auraient peut-être pas su saisir. C'est la dilution de ces singularités autochtones dans une grande vague à laquelle de toute façon personne n'aurait échappé, dont 1967 avait vu le flux et déjà le reflux, qui al-

Luttes étudiantes aux USA, éveil d'une nouvelle problématique dans la classe ouvrière, coups de boutoir un peu partout dans les orthodoxies de droite et de gauche, tout cela composait bien, comme on dit, une atmosphère.

lait être le ciment du mythe Mai 68. Un ciment solide. Quarante ans plus tard un président de la République pourrait encore y trouver la source de tous les maux, tandis que d'autres pleuraient sur un «esprit de Mai» qu'il fallait retrouver à tout prix dans les décombres de l'Histoire, comme Martin Luther allait rechercher dans les Écritures le secret d'une foi trahie.



Le fond de l'air est rouge (Chris Marker, 1977).

Je ne sais pas s'il y a eu un esprit de Mai. Il y a bien eu un esprit en mai. Maurice Clavel y voyait l'Esprit lui-même, la révolte des forces spirituelles contre un monde matérialiste. C'était un point de vue, mais le bon côté de cette époque c'est qu'on peut en dire à peu près n'importe quoi en étant certain de toucher juste sous un angle et de se gourer gravement sous un autre. Il est trop facile d'en dénombrer les extravagances et les ridicules, tout le monde s'y est employé, et ce qu'on peut reprocher de plus grave au folklore soixante-huitard, c'est d'avoir fourni à ceux qu'il prétendait combattre un stock inusable de caricatures. Elles ont fini par recouvrir d'autres images de ce temps déraisonnable, ce qu'il transportait de vraie générosité, de véritable invention. En revanche il est intéressant de pouvoir y déchiffrer, comme en labo-

ratoire, le schéma des grandes contradictions du siècle. Au moindre coût (pour ainsi dire pas de sang versé) il offre une sorte d'épure de tous les processus révolutionnaires. Ce qui a commencé par un sympathique quoique un peu sot «il est interdit d'interdire» vire vertigineusement vite au «tout est interdit sauf nous». L'ennemi principal n'est déjà plus un Pouvoir quasi-abstrait que l'on conjure avec

des rites (slogans, discours, meetings – on vit avec le fantasme de la prise du Palais d'Hiver, personne n'aura jamais l'idée de marcher sur l'Élysée) mais l'autre parti, l'autre secte, l'autre groupuscule. L'amusant, c'est que le Pouvoir lui-même se sent beaucoup plus menacé qu'il ne l'est en réalité, les souvenirs de Michel Jobert et de Constantin Melnik en disent long sur la véritable panique qui s'était emparée des puissants. Dans ces limbes de l'Histoire se développent tous les simulacres. Un des plus saugrenus, l'occupation du siège de la *Société des Gens de Lettres* par une *Union des Écrivains* (rien que le titre donne déjà

des sueurs froides à qui a connu l'Union Soviétique) nommée ainsi par antiphrase puisque ses trois composantes ne cesseront pas de s'entre-déchirer au nom de la pureté révolutionnaire. Car nous y voilà, on fait la Révolution. Un aveu: lorsque j'entendais mes camarades se gargariser de ce mot, j'avais tendance à y entendre une métaphore, une façon un peu sexy de baptiser les vraies transformations de pensée ou de mœurs qui s'accomplissaient sous nos yeux, qui n'étaient pas négligeables, et qui laisseraient des traces. Et comme je l'ai déjà dit, personne n'esquissait une vraie stratégie de prise du pouvoir. Quand je lis aujourd'hui leurs mémoires, je découvre qu'en fait ils y pensaient, ils se le racontaient, ils en rêvaient, et je me demande toujours avec perplexité quelles images précises ils pouvaient plaquer sur ce rêve. Parce que, le

président Mao – qui n’a pas dit que des bêtises – nous l’avait bien énoncé, «la Révolution n’est pas un dîner de gala». Che, dont tout le monde aimait (déjà) la photo, et que presque personne n’avait lu, était encore plus technique: «La haine comme facteur de lutte, la haine intrinsèque de l’ennemi qui entraîne plus loin que les limites naturelles de l’être humain, et le convertit en une efficace, violente, sélective et froide machine à tuer.» Ça sonne encore mieux en castillan: «Una efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar.» Il m’arrivait de demander à tel ou telle si vraiment c’était ce qu’ils souhaitaient à leurs enfants, devenir d’efficaces, violentes, sélectives et froides machines à tuer? Les réponses étaient généralement dilatoires. En fait, dans un pays doté d’un pouvoir fort, même si momentanément paralysé, cette révolution avait un

autre nom: la guerre civile. «La seule guerre juste» osait dire un allumé. Certains sauteraient allègrement le pas: Serge July, Alain Geismar, «Vers la guerre civile», 1969: «Sans vouloir jouer aux prophètes (encore heureux), l’horizon 70 ou 72 de la France, c’est la révolution.» L’horreur des deux grandes guerres civiles du 20^e siècle, la russe et l’espagnole, aurait pu conduire à employer les mots avec moins de... (restons mesurés) légèreté. Mais le mythe était le plus puissant, et il le resterait longtemps. Je me souviens de ma dernière conversation avec Althusser. Il revenait du Portugal, en pleine «révolution des œilletons», et cette fois ça y était. Après bien des sursauts inaboutis, dont notre mois de Mai, le Portugal allait accomplir la première révolution socialiste depuis 1917, la consolider, et à partir de là l’étendre à l’Europe tout entière. Je l’écoutais avec l’impression d’être en apesanteur. Celui qui était en face de moi n’était pas un jeune gauchiste sympathique et farfelu, mais un des plus grands intellectuels français. Pour lui comme pour d’autres le fond de l’air était, serait toujours rouge. Et le rouge resterait toujours au fond. Pour mai en tout cas, le coup d’arrêt vint vite: au premier mort. Ce n’était pas bien sérieux pour des révolutionnaires, mais il est évident que le meurtre de Pierre Overney, tué par un vigile de chez Renault, allait ramener tout le monde au vrai poids des vies, des choses et des mots. Côté ouvrier, la grande déferlante rencontrait ses digues, phénomène qu’Edgar Pisani résumerait en une phrase, «une terrible complicité entre l’appareil conservateur de la CGT et l’appareil conservateur du gouvernement». Et un grand désordre s’empara des esprits. Les petites luttes claniques tiraient, étranagement, une sorte de surdétermination du fait qu’elles avaient lieu dans cet espace flou de la révolution imaginaire. Livrées à elles-mêmes au milieu d’un pays rassuré, elles redevenaient chétives et sans but. L’Anarchisme historique était mort – héroïquement – en Espagne. S’y référer maintenant n’avait pas plus de sens que d’être royaliste – sauf à en faire un fonds de commerce, d’ailleurs inépuisable. Le

Parti Communiste, ayant raté toutes les perches que lui tendait l'Histoire, avait commencé sa lente vrille d'avion sans moteur. Le maoïsme français, lui, resterait une date dans l'histoire de la tératologie. La bêtise des imbéciles est une plaie, mais statistiquement on est bien obligé de faire avec. Ce qui est fascinant c'est la bêtise des intelligents, et dans ce cas précis,

souvent des plus intelligents. Il arrivait qu'on éprouve une douleur presque physique à voir l'intelligence et le caractère s'engluer là-dedans – je ne parle pas des pitres de *Tel Quel*, mais de vrais caractères, de vraies intelligences. Et d'ardents antifascistes célébraient les gardes rouges, Hitlerjugend en désordre... Enfin il y eut la très petite minorité qui prit au mot la logomachie révolutionnaire et s'enferra dans une lutte armée que même Che n'aurait pas conseillée à ce moment-là, en ce lieu-là. Et sur quelles bases, avec quelle bouillie verbale... «Dans l'esprit de mes camarades, cette action (l'assassinat de Georges Besse, PDG de Renault) était censée ralentir la marche de la recomposition bourgeoise et aggraver ses contradictions internes, et ainsi l'affaiblir dans la guerre des classes.» Cette citation est rapportée par Régis Schleicher, et il est d'ailleurs incroyable que la seule autocritique intelligente et digne d'Action Directe soit passée pratiquement inaperçue: «À vingt ans de distance, écrit-il, force est de constater que l'hypothèse que nous défendions a failli. À moins d'obnubilation, de cécité intellectuelle et d'incapacité à comprendre le mouvement réel des choses, il convient d'accepter que le mouvement révolutionnaire et le mouvement social nous aient donné tort.» Les petits inquisiteurs qui refusaient à Nathalie Ménigon sa libération conditionnelle parce qu'elle ne se «repentait» pas auraient dû se demander (pure rhétorique, ces gens-là ne se demandent jamais rien) si la qualité d'une réflexion n'a pas un certain rapport avec la situation de celui qui réfléchit. Schleicher était en taule, mais sous un régime normal, il faisait lui-même le

C'est pour avoir glané quelques traces de ces années lumineuses et troubles que j'ai bricolé mes films.

bilan de ces années dures, amitiés et violences incluses, mais en fin de compte humaines. Garder quelqu'un dans des conditions infra-humaines (lorsque Nathalie demandait au moins la compagnie d'un chat, et qu'on la lui re-

fusait...) et exiger en plus qu'il ou elle demande pardon, c'est ignoble mais c'est d'abord très bête. Comme si se cramponner à ses actes,

les justifier envers et contre tout n'était pas, plutôt que le signe qu'on y croit encore, le dernier recours de la dignité. «Vous m'aurez tout pris mais vous ne m'entendrez pas vous donner raison.» Rendue à un monde où on pense autrement que contre ceux qui vous martyrisent, Nathalie Ménigon sera peut-être capable du même effort sur soi que Schleicher. Mais de lui, encore une chose à retenir: trois courtes phrases qui devraient travailler quelques consciences: «Certains affirmaient que le pouvoir est au bout du fusil. J'adhérais à cette thèse. D'autres, qui la professaient, nous ont laissé l'assumer.»

Ailleurs les choses ont été plus violentes, plus difficiles qu'en France, mais la courbe a partout été la même. C'est pour avoir glané quelques traces de ces années lumineuses et troubles que j'ai bricolé mes films. Ils ne prétendent à rien d'autre que d'être cela, des traces. Même le plus mégalo, *Le fond de l'air* (originellement 4 heures, sagement ramené à trois, mais sans modification du contenu, juste un raccourcissement, et un petit monologue de conclusion) n'est en aucune façon la chronique d'une décennie. Ses lacunes, déjà inévitables, deviendraient indéfendables. Il s'articule autour d'un thème précis: ce qui advient lorsqu'un parti, le PC, et une grande puissance, l'URSS, cessent d'incarner l'espoir révolutionnaire, ce qui naît à leur place, et comment se joue l'affrontement. L'ironie est que trente ans plus tard la question ne se pose même plus. L'un et l'autre ont cessé d'être, et ce qui reste comme chronique, c'est celle de l'interminable répétition d'une pièce qui n'a jamais été jouée.

¹ Nos remerciements vont à ISKRA films qui nous autorise la reprise de l'article de Chris Marker «Sixties», partie du dossier DVD du *Fond de l'air est rouge* (Paris: ISKRA-INA, 2008).

Bibliographie

- LAMBERT, Arnaud (2008). *Also Known as Chris Marker*. Paris: Le Point du Jour.
- MARKER, Chris (1978). *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale 1967-1977*. Paris: François Maspero.
- MARKER, Chris (2008). «Sixties» (dossier DVD), *Le fond de l'air est rouge*. Paris: ISKRA-INA Maspero.
- POURVALI, Bamchade (2004). *Chris Marker*. Paris: Cahiers du cinéma.
- ROUDÉ, Catherine et PERRON, Tangui (2013). «Un film (et combien de versions?) pour "rattraper l'histoire"», *Vertigo*, no 46, pp.93-99.

Toutes les images de cet article sont tirées de
Jetons les livres, sortons dans la rue (Shûji Terayama, 1978).



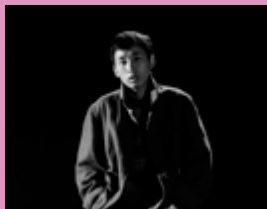
Réinventer le passé

Jetons les livres, sortons dans la rue de Shûji Terayama

Les projecteurs braqués sur les révoltes estudiantines de mai 68 en France ont souvent occulté la violence des mouvements de la jeunesse qui les ont précédés au Japon, et qui dureront toute l'année 1968. C'est dans ce contexte que Terayama filme *Jetons les livres, sortons dans la rue*, une œuvre radicale dans son parti-pris formel, qui témoigne d'une jeunesse japonaise en pleine crise identitaire.

Julien Dumoulin (Ciné-club universitaire)

A lors qu'en France les événements de mai 68 sont pour Jean-Luc Godard, qui vient d'entamer sa période maoïste avec *La Chinoise*, l'occasion d'une remise en question profonde de son cinéma et d'une recherche de nouveaux moyens d'expression, le vent de révolte qui secoue le Japon et qui atteint son paroxysme cette même année 1968 inspire à Shûji Terayama un long-métrage d'une liberté ébouriffante. Sorti en 1971, *Jetons les livres, sortons dans la rue* est un beau témoignage cinématographique de «l'esprit du temps». Loin de politiser son propos à outrance, Terayama signe un film vibrant, dont les errances stylistiques collent aux déambulations de son principal protagoniste. L'entreprise conçue avec l'aide de la troupe de théâtre expérimental *Tenjô Sajiki* qu'il crée en 1966 synthétise ses velléités d'artiste total: dramaturge, scénariste, poète, compositeur, parolier, romancier, chroniqueur sportif, photographe... Dans un mélange qui convoque Fellini autant qu'Artaud, *Jetons les livres...* est au carrefour du film expérimental, du film de poésie et du manifeste libertaire.



Violence des langages, langages violentés. La multiplicité des espaces s'articule aux traitements opérés avec force sur la langue: langage violent (les graffitis, le verbe comme dégradation), langage violenté (bégaiement)...

«On se souvient parfois de choses qui n'ont pas eu lieu.» (*Cache-cache pastoral*)

Jetons les livres... est avant tout l'œuvre d'un cinéaste hanté par sa perception du passé et par le passage à l'âge adulte. Par sa liberté formelle, elle peut être vue comme la manifestation d'une sensibilité, loin de toute linéarité, selon l'idée que l'on ne perçoit pas le monde de la même manière lorsque l'on est enfant ou adulte. Les séquences qui s'enchaînent n'ont pas d'autre prétention que d'épouser les questionnements de Watashi («moi» en japonais, jamais nommé pendant le film) et de suivre sa quête d'émancipation. Terayama mélange plusieurs dimensions filmiques: celle de son protagoniste, entre drame freudien et surréalisme, et celle, plus documentaire, sur les mouvements de la jeunesse dans le Japon du début des années 70. Sur ces deux grandes lignes se greffent des parenthèses oniriques selon un principe de libre association propre au cinéma de poésie, qui laisse de côté le lien de causalité au profit d'une imagerie fortement symbolique. Entre rejet d'une Amérique en guerre au Viêt Nam, libération sexuelle, troubles identitaires, les problématiques sociales captées par Terayama accompagnent les errances du jeune Watashi qui cherche à fuir une famille dysfonctionnelle constituée d'un père criminel de guerre (symbole du rapport douloureux au passé), d'une mère absente, décédée, d'une grand-mère kleptomane et d'une sœur obsédée par les lapins à en fuir les hommes. Watashi tente de trouver sa place au sein d'une équipe de football dont le capitaine l'attire, mais se retrouve cantonné au nettoyage des vestiaires.

Terayama appuie l'irréalité du paysage mental de Watashi et construit la pensée de son personnage autour de modules: la représentation du «réel» avec une image froide; l'espace plus incertain du passé, manipulable et changeant, teint en vert et particulièrement associé à la famille; et l'espace onirique en rose, celui du fantasme et des rêves où Watashi cherche à faire décoller un avion, symbole de son désir d'évasion autant que de liberté

sexuelle, avion qu'il n'arrive cependant pas à arracher du sol. Terayama brouille les pistes entre le rêve et le réel. Il rappelle, chantre d'une manipulation décomplexée, que tout n'est qu'illusion. D'entrée de jeu, l'objet filmique est trahi quand, après un son de bobine, le film s'ouvre sur le monologue de Hideaki Sasaki, l'interprète de Watashi, qui s'adresse face caméra au spectateur pour l'apostropher: «Vous voulez savoir quelle est la différence entre vous et moi? Vous ne pouvez pas fumer mais moi oui, je suis libre!» «Personne ne connaît mon nom»... Est-ce seulement Sasaki qui parle ou déjà son personnage dont la phrase «on m'appelle...» se perd sans résolution dans un ciel vert? Les frontières entre réalité et fiction deviennent floues. De même les frontières physiques ne sont pas ce qu'elles paraissent: le rideau que Watashi tire dans ce que l'on pense être la chambre d'une prostituée ouvre sur un champ en pleine nature, le drapeau américain qui brûle laisse voir un couple en train de faire l'amour dans un tunnel ferroviaire désaffecté, et les images de cimetière issues du passé alternent avec les plans contemporains des toits de Tokyo. La frontière se joue encore entre figuration et abstraction. Les plans indéfinis qui ponctuent le film, loin d'être des inserts gratuits, appuient la perte de repères du héros. Les lumières roses et bleues qui accompagnent la dernière séquence onirique du film exacerbent ce sentiment à son paroxysme: l'avion désormais brûle, le rêve touche à sa fin. Debout, Watashi regarde impuissant la carcasse qui se consume. Alternant avec des vues de son appartement en ruine, la tentation de l'abstraction, que son mouvement oppose à l'arrêt brutal de l'avion en plan fixe, ouvre sur de nouveaux espaces indéfinis. *Jetons les livres...* ne recule devant aucun artifice: puisque ce n'est qu'un film, tout est permis. Terayama nous le rappelle lors de la dernière séquence qui, à la façon des saluts au théâtre, présente l'équipe technique réunie autour de Watashi par un long travelling sur les visages des techniciens qui tient lieu de générique de fin.



Le dernier rêve. L'image brouille les repères, le montage rend la violence d'une tempête intérieure.

Nous le savons par ses nombreux court-métrages, Terayama est cinéaste de l'expérimentation: chez lui, l'écran ne contient pas l'espace filmique. *Le procès* (1975) invite par exemple les spectateurs à planter des clous dans l'écran, *Roller* (1974) mélange projection et performance, des femmes insultent le spectateur en l'accusant de ne voir des films d'art que pour le sexe, un spectateur s'en insurge, entre dans l'écran et finit par se faire agresser. Le jeu des frontières est ainsi central pour Terayama: un film *fait ressentir* avant de raconter, il doit provoquer une *révolution intérieure*. C'est bien la clé des interventions galvanisantes de *Jetons les livres...*: les slogans jetés à sa face comme des injonctions, le «guide sur l'abus de drogues à l'attention des jeunes gens» au début du film, les petites annonces homosexuelles, servent moins à provoquer qu'à impliquer son public par une suite d'électrochocs.

Le rapport au temps hante le cinéma de Terayama qui s'amuse à en trahir le dispositif cinématographique. Impossible de se fier à la configuration chronologique d'un montage. Dans *Cache-cache pastoral* (1974), récit surréaliste sur la jeunesse de l'auteur, Terayama enfant cherche ainsi à acquérir sa propre montre pour échapper au temps-prison de sa mère étouffante. *Adieu l'arche* (1984) fait encore de cet enjeu temporel le moteur de son intrigue: en détruisant toutes les horloges d'un village sauf la sienne, une branche aînée se rend maîtresse des autres villageois en imposant sa mesure du temps... Le temps est presque irrésistiblement chez Terayama une tare qui piège ses protagonistes, de manière parfois brutale (les «sauts temporels» des protagonistes qui vieillissent dans un même plan dans *Adieu l'arche*). Il s'écoule, implacable, comme dans *The Cage* (1964), premier court-métrage du réalisateur dont le rythme lent et répétitif rend manifeste cette dimension étouffante. La possibilité que se donnera un protagoniste d'évoluer sur sa propre ligne temporelle est une condition de son émancipation.

Le passé chez Terayama s'irréalise, se laisse réécrire. Le réalisateur de *Cache-cache pastoral* déclare à son col-

lègue dans la salle de montage du film que «le passé n'est qu'une fiction». Tout changement est autorisé, toute altération justifiée: la fiction autobiographique est ce moyen dont Terayama use pour aller à la rencontre de son passé, pour entrer en dialogue avec lui-même enfant. Le passé-souvenir qu'évoque la grand-mère dans *Jetons les livres...* constitue une énième variation sur l'espace mental fluctuant de la mémoire. Le choix du noir et blanc, les codes du cinéma fantastique japonais, convoquent Mizoguchi et Kurosawa. «Ce n'est pas une histoire de ce monde» déclare un vieillard, ce n'est même pas un espace stable: le jeu des ouvertures de diaphragme de la caméra fait fluctuer l'image entre surexposition et sous-exposition, la réalité fragile est perçue par intermittences, métaphorisant les bribes d'un souvenir imprécis.

Ce rapport au passé nourrit la dénonciation critique que, dans *L'Empereur Tomato-Ketchup* (1971), Terayama fait du passé impérialiste et brutal du Japon à travers la représentation d'une société fascisante incarnée par des enfants. Plus qu'une simple provocation (le film montre des scènes de sexe entre des enfants dominateurs et des adultes soumis), *L'Empereur Tomato-Ketchup* est une allégorie de la puérilité des autoritarismes japonais et américains («l'empereur» fait évidemment référence au Japon, le ketchup aux américains). Le film sera rarement vu en dehors du Japon, eu égard à sa dimension sexuelle; mais c'est plus précisément sa dimension de révolte contre l'ordre établi qui constituera l'essentiel des coupes de sa version censurée de 27 minutes sortie en 1971.

«Pour prendre ton premier train, tu auras besoin du cadavre de ta mère.» (*Cache-cache pastoral*)

Le voyage initiatique de Watashi se construit sur un mode psychanalytique. Dans des plans à l'épaule hérités de la Nouvelle Vague française, Terayama suit son protagoniste. Les rails qu'on le voit longer à plusieurs reprises sont autant de bifurcations des possibles. L'équipe de foot qu'il rejoint met Watashi face à sa propre sexualité nais-



Présences spectrales de la mère.

sante et problématique. Le vestiaire et les douches constituent pour lui une véritable scène initiatique. Watashi les traverse une première fois pour disparaître dans la buée, allégorie d'une prise de conscience encore indéfinie, prélude à une recherche sexuelle compliquée, hantée par la figure de la mère absente. Lui-même abandonné à dix ans par sa propre mère partie travailler sur une base militaire américaine, Terayama peuple ses films de cette figure maternelle néfaste, traumatisante, objet de son dégoût (le poème de *Jetons les livres...*), voire de sa haine (le meurtre symbolique de la mère dans *Cache-cache pastoral*). Après un plan qui suit Watashi dans le bordel où son capitaine compte lui faire perdre sa virginité, et dont le travelling dans l'obscurité métaphorise le passage initiatique, la mauvaise porte qu'il pousse ouvre sur l'image traumatique d'une vieille prostituée nue assise aux côtés d'un jeune homme qui lui ressemble. La figure de la mère se superpose à celle de la prostituée qui s'apprête à dépuce-ler le jeune homme. Le montage virtuose qui confond les images pendant l'acte sexuel rend parfaitement compte de la perte de repères de Watashi; le procédé cinématographique épouse la perception de son protagoniste, les images se mélangent à l'instar des corps. Les deux séquences oniriques qui suivent explicitent davantage encore le rapport traumatique de Watashi aux femmes. Le plan de la mère qui offre son sein témoigne tant d'un rapport de domination que d'une perception déssexualisée par la présence d'un mannequin anatomique en arrière-plan. Les femmes qui poursuivent ensuite Watashi enfant manifestent clairement son rejet de la gent féminine. On le voit ensuite s'enfuir du bordel en courant, y oubliant même ses chaussures.

L'association du spectre de la mère avec les autres figures sexuelles du film façonne la psyché du jeune Watashi, plus attiré par son capitaine de foot que par le genre opposé. Alors qu'il dénonce cette mère coupable de tous les maux dans un poème, les images d'une bande-dessinée érotique défilent. Association incestueuse où les

reproches des mots se mêlent à la crudité des images, la poésie accompagne la représentation grotesque d'un acte sexuel cartoonisé. Le langage est détourné, pervers, manipulé. Impuissance multiple de Watashi, incapable tout autant de venir en aide à sa sœur violée dans les douches de l'équipe de foot. Tandis que le frère et la sœur repartent, ils croisent un boucher portant un morceau de carcasse: la collusion ne laisse aucun doute sur l'image que les deux jeunes gens se font de la sexualité. Si l'exemple manquait de clarté, la séquence onirique associée à la relation sexuelle dont il est le témoin impuissant entre le capitaine et une femme à la fin du film consolide la vision que Watashi se fait de l'acte sexuel: l'avion cloué au sol, une bouteille qui se répand en mousse devant un crâne, et la figure malsaine de la mère dans la baignoire font peu à peu glisser l'ensemble du rêve au cauchemar. *Jetons les livres, sortons dans la rue* synthétise les velléités d'un auteur aux multiples personnalités. Interrogé sur son métier, le réalisateur répond simplement «Je suis Shûji Terayama». Les mystifications sur lesquelles se construisent ses œuvres et qui nourrissent la construction de sa personnalité d'auteur garantissent les conditions de sa propre liberté. Liberté de manipuler, de mentir, de changer: «Si nous souhaitons nous libérer, effacer l'histoire de l'humanité en nous et l'histoire de la société hors de nous, nous devons commencer par nous débarrasser de notre histoire personnelle. Mais c'est à ce moment-là que nos souvenirs commencent à jouer à cache-cache avec nous.»



Le rêve tourne au cauchemar.

Bibliographie

NETTLETON, Taro E. F. (2007). «An Adult Is Being Beaten: Infancy, Development, and Power in Shûji Terayama's *Emperor Tomato Ketchup*», *The Revolution Will Not Be Curated: Twenty-First Century Perspectives on Art and Politics*, Graduate Symposium 2007.04.13-17. New York: MoMA, The Museum of Modern Art.

RIDGELEY, Steven C. (2011). *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shûji*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

«Shûji Terayama», *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%ABji_Terayama.

TateShots: Terayama, 3 May 2011. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-terayama>.

«Les mouvements étudiants dans le monde», *L'Obs*, 09 mai 2008. <https://www.nouvelobs.com/societe/le-quotidien-de-1968/20080306.OBS3789/les-mouvements-etudiants-dans-le-monde.html>.

Lucía ou comment filmer l'émancipation

1968, c'est l'année rouge par excellence de cette décennie qui aura vu les pouvoirs sous toutes leurs formes et leurs latitudes être bousculés par les générations nées dans l'immédiate après-guerre. 1968, c'est l'année de sortie sur les écrans cubains du long-métrage *Lucía*, du réalisateur Humberto Solás. Probablement l'un des produits les plus remarquables de la jeune révolution cubaine d'alors (au pouvoir depuis janvier 1959). En phase avec l'air du temps, *Lucía* englobe les libérations à la fois individuelles et collectives. Au service de cette dialectique de l'émancipation (l'articulation de l'individu et du social), Humberto Solás déploie une mise en scène foisonnante et expressive, en expérimentant divers styles visuels à la puissance d'évocation exceptionnelle¹.

Marc Houvet (Service Écoles-Médias)

L'essor du cinéma latino-américain et cubain

Dans les années 1960, les cinéastes latino-américains rejettent le modèle des studios hollywoodiens et expérimentent de nouvelles formes cinématographiques, à l'image de la Nouvelle Vague française et du *Free Cinema* britannique de la même époque. Au Brésil (Glauber Rocha et le *Cinema novo*), en Argentine (Fernando Solanas et son manifeste politique de 3^e cinéma) ou à Cuba, ces jeunes réalisateurs s'inspirent en fait davantage du néoréalisme italien dont l'esthétique s'ancre dans la réalité immédiate en évitant la recherche du spectaculaire et dont les coûts de production sont peu élevés. C'est l'orientation prise par les cinéastes fondateurs de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), fondé trois mois à peine après le triomphe de la révolution de janvier 1959. Dans une première phase de formation où tout était à inventer, les premiers réalisateurs, Espinosa, Álvarez, Solás, Guttierrez Alea pour ne citer qu'eux, s'ouvrent en fait à toute œuvre étrangère, tant classique que contemporaine, pour les analyser dans l'excellente revue *Cine Cubano*. Mais le plus important est qu'ils recherchent de nouveaux langages qui expriment les réalités cubaines plutôt qu'ils ne se lancent dans des films de propagande ou de prouesse esthétisante. Le cinéma cubain devient très vite une référence internationale surtout au niveau du cinéma documentaire.

Humberto Solás, un cinéaste singulier

Issu d'une famille pauvre de La Havane, Humberto Solás interrompt ses études d'architecture pour rejoindre la guérilla castriste. Après un premier documentaire en 1960 et surtout le moyen-métrage *Manuela*, qui remporte un vif succès international, Solás se lance dans la mise en scène de fictions avec une gourmandise certaine pour l'innovation et une maîtrise formelle extraordinaire. Il s'est nourri très tôt aux cinémas de Chaplin, Eisenstein (dont Solás voit en Visconti le disciple), Welles (son maître du langage cinéma). De cette première génération post-révolution cubaine, Solás se singularise également en plaçant des figures féminines au centre de ses films. Solás met l'accent sur l'imbrication des motivations personnelles et de l'engagement politique. Son cinéma est tout sauf dogmatique ou axé sur des héros positifs. Il utilise tous les moyens visuels pour exacerber les contradictions de ses personnages ordinaires pris dans le tourment de l'histoire. Virtuosité formelle et densité narrative caractérisent les films de Solás. *Lucía* est une réussite totale du genre, l'un des rares à traiter des rapports femmes-hommes dans une perspective de changement politique sur une durée de soixante-cinq ans.

Lucía, une trilogie historique

Le film est sorti cent ans après le début des premières luttes pour l'indépendance contre l'Espagne. *Lucía* est un film en trois volets correspondant chacun à une période historique bien précise de Cuba. Le fait historique dans ce film est illustré d'emblée dans le plan d'ouverture de chaque volet: 1895 pour les Cubains, c'est l'année de reprise de la lutte indépendantiste armée contre le colonisateur espagnol après quelques années d'accalmie et c'est aussi l'année du décès du poète José Martí, héros national tué au combat; 1932, face à la répression d'un gouvernement républicain à la botte des États-Unis, manifestations et attentats provoquent le départ du président et général Machado mais les espoirs de changement social sont vite

brisés par une reprise en main musclée; 196... , moment indéfini des années 60 comme pour souligner le caractère inachevé de la révolution de 1959 quand bien même l'un des ressorts narratifs de ce volet pourrait le situer en 1961, année dite de l'alphabétisation. *Lucía* est bien un film historique où l'histoire est vue comme la transformation dialectique des situations collectives et des relations individuelles. Chaque volet donne à voir une *Lucía*, d'âge, de classe sociale et de culture différents des deux autres.

Lucía en 1895: le réveil violent d'une aristocrate



La *Lucía* de 1895 (*Lucía I* par commodité dans cet article) vit à Trinidad. Ce volet s'ouvre sur un premier plan exposant la place centrale avec son architecture coloniale imposante toute en verticalité. La famille de *Lucía I* représente l'aristocratie provinciale, conservatrice, très pieuse et propriétaire de plusieurs domaines dans la région. *Lucía I*, incarnée par la renversante Raquel Revuelta, est une belle et jeune quadra blanche, célibataire par la force des choses, les hommes se faisant rares depuis les premières luttes d'indépendance. Son frère Felipe est lui-même combattant clandestin. Si à l'intérieur de la vaste demeure, tout n'est qu'ordre et gaieté avec ses amies qui l'aident à coudre chemises et hamacs pour les amis maquisards de son frère, à l'extérieur, dans les rues de la ville, règne la désolation avec des gens affamés et des soldats espagnols exténués de folie guerrière. Rafael, un hidalgo notoire, hispano-cubain qui se dit apolitique,

séduit Lucía I qui cède à ses avances alors qu'elle le sait déjà marié en Espagne. Malgré les avertissements de Fernandina, une ex-nonne quelque peu dérangée depuis son viol par des Espagnols sur un champ de bataille (elle symbolise le sacrifice cubain), Lucía I révèle à Rafael le maquis de son frère. Un détachement espagnol renseigné par le même Rafael décime les rebelles lors d'une bataille spectaculaire où Felipe trouve la mort. Lucía I, prenant conscience de sa trahison, poignarde à mort son amant le jour de la fête des Rois.

Lucía en 1932: les désillusions d'une bourgeoise



Lucía II est une jeune trentenaire bourgeoise blanche de la ville de Cienfuegos interprétée par la divine Eslinda Núñez. Sa mère l'agace avec sa prétention à ressembler à l'actrice Jean Harlow et à médire sur son mari qui la tromperait avec une métisse. En voix-off, elle raconte son amour pour Aldo, un jeune révolutionnaire qui fait le coup de feu contre la police du tyran Machado. Lucía II déserte son milieu social et travaille comme ouvrière dans une manufacture de cigares. Elle partage avec Aldo une existence précaire dans une petite chambre. Ateliers, bureaux, bâtiments publics, bars, rues, plages, bordels, transports publics, le quotidien des Cubains est exposé et dénote une évolution urbaine certaine depuis 1895. Lucía II apporte un soutien total à Aldo et participe activement aux manifestations dans les rues. Lorsque Machado doit quitter le pays sous la pression sociale, Aldo poursuit l'action au

sein d'un ministère mais déchanté vite devant la désinvolture et les compromissions des nouveaux dirigeants. En desesperado romantique fidèle à ses idéaux, il reprend la lutte armée et refuse toute aide de Lucía II. Il est tué lors d'un attentat. Lucía II, enceinte, se retrouve seule, démunie et sans espoir.

Lucía en 196...: les contradictions d'une paysanne



À l'architecture toute en verticalité des lieux précédents, s'oppose ici l'horizontalité de la campagne de Gibara, petite ville côtière dans la province de Holguín. Lucía III est une paysanne métisse, d'une vingtaine d'années, jouée par la sublime Adela Legrá. Lucía III vient de se marier avec Tomás, un jeune chauffeur de camion. Les deux travaillent dans un collectif de paysans qu'anime un truculent couple afro-cubain. Tomás enferme son épouse dans la demeure conjugale et lui interdit de travailler. Une version de la célèbre chanson *Guantanamera* fait office de voix-off avec des paroles qui raillent le comportement esclavagiste et machiste de Tomás. Le gouvernement révolutionnaire envoie des jeunes formateurs pour alphabétiser les paysans qui leur offrent le gîte et le couvert en échange de leur aide aux champs et de leurs leçons. De l'éducation ou du machisme, qui va l'emporter? Malgré la résistance de Tomás, l'alphabétiseur est à demeure et Lucía III apprend si bien qu'elle finira par écrire qu'elle ne veut plus être son esclave et, tout en l'aimant tel qu'il est, décide de quitter le foyer. Les paysannes solidaires s'in-

terposent quand Tomás veut empêcher Lucía III de travailler aux salines. Les deux tourtereaux se poursuivent et se déchirent à nouveau sur une plage, sous le regard d'une jeune bergère qui semble s'amuser de leur incapacité à résoudre leur conflit.

Lucía en trois formes visuelles et trois mouvements musicaux

Humberto Solás sublime dans *Lucía* l'originalité du cinéma cubain des années 1960: l'art de juxtaposer différents styles dans un film et le fait de jouer avec les codes d'un genre filmique. On trouve ici le souci permanent de l'époque de confronter plusieurs styles visuels, non seulement pour les subvertir mais aussi, selon l'historien de l'image John Mraz, pour expérimenter l'idée forte que la conscience s'éveille au niveau de la perception. Dans un contexte révolutionnaire où le fait historique est central, le cinéma doit contribuer à aiguïser cette perception par des formes multiples tant narratives que visuelles et sonores.

Une épopée romantique et prophétique pour *Lucía* en 1895

Le premier volet (1895) de cette trilogie conjugue avec force l'esthétisme romantico-épique et le style documen-

taire. Toujours selon John Mraz, si le contraste des teintes (film en noir et blanc) est des plus doux pour les scènes des salons aristocrate, il est beaucoup plus tranché dans les scènes de rues à l'image des films d'actualités. Les opprimés de la structure coloniale sont ainsi montrés avec le plus grand réalisme dans des scènes tournées caméra à l'épaule, avec des plans serrés pour mieux ressentir les émotions des personnages. Solás commence son film dans un style proche de celui de Visconti dans *Senso* (avec des mélodies au piano de Schumann et Dvorak) puis lui injecte une bonne dose de distanciation avec l'irruption du réel, celui des laissés pour compte de l'histoire. Mais Solás va encore plus loin en dépassant cette dialectique fiction romantique/réalisme cru par des scènes de paroxysme sonore et visuel proches du *Cinema novo* brésilien ou d'Eisenstein au lyrisme sensuel et baroque (la charge des mambises, cavaliers afro-cubains combattant nus à cheval est un morceau d'anthologie). Ce style apparaît également lors du viol collectif des nonnes qui allaient convertir les morts sur le champ de bataille. Ces différents styles se répondent dans ce même volet comme pour souligner la communion du regard de Fernandina, l'ex-nonne victime sacrificielle de la colonisation espagnole, et Lucía I après le meurtre de son amant qui l'avait trahie (dans une ambiance musicale de percussions afro-cubaines). Lucía I et Fernandina deviennent des figures prophétiques pour l'avenir, certes encore incertain, du peuple cubain.

Un mélodrame social pour *Lucía* en 1932

Le deuxième volet (1932) épouse tant les conventions des films hollywoodiens des années 1930 et 1940 (films de sex-symbols et de gangsters) que celles du mélodrame italien mais en puisant également dans le style documentaire en intégrant des personnages anonymes qui passent furtivement au premier plan dans des scènes du quotidien urbain. La voix-off de Lucía II (précédée de mélodies à la flûte) supporte la narration de ce volet en forme de flash-back. Les espaces intérieurs sont confinés et d'une



Collection Cinéma/Revue au livre - Tous droits réservés.

Raquel Revuelta dans *Lucía* (Humberto Solás, 1968).

Eslinda Núñez dans *Lucía* (Humberto Solás, 1968).

atmosphère étouffante sauf dans les scènes de complicité amoureuse et candide entre Aldo et Lucía II. Les extérieurs présentent souvent des bâtisses délabrées, des quartiers en désolation comme pour exprimer le naufrage des décennies précédentes. Flotte dans l'air une certaine insouciance, voire une décadence propre aux années 1920 et 1930 avec les répétitions de danses de jeunes femmes sur scène devant des flics alcoolisés ou les scènes d'orgie des nouveaux riches (collage de plusieurs types de musiques). Au contraire du premier volet (1895), où Trinidad était présentée en son centre dans toute sa splendeur coloniale dominante, Cienfuegos est ici plutôt symbolisée par des bribes de scènes du quotidien et des lieux publics du pouvoir politique (évolution de musique style charleston vers des mélodies cubaines populaires) comme pour relever le côté flou, incertain, fragmenté des idéaux de l'époque (dont l'aspect mélancolique est rendu par un prélude de Chopin).

Une comédie antimachiste pour *Lucía* en 196...

Le troisième volet (196...) relève toujours autant du documentaire avec les premiers signes tangibles de la révolution sur le quotidien (scènes de labeur collectif, d'assemblées de paysans, de fêtes) avec une tonalité très proche de la comédie populaire (avec des marches typiquement cubaines à la guitare et même de la pop-music

dénigrée par des paysannes). Tandis que les moments de romance entre Lucía III et Tomás sont accompagnés de bossa nova. La voix-off narratrice de ce volet est en fait la célèbre chanson *Guantanamera*, symbole national s'il en est. Son auteur en a modifié les paroles pour les besoins du film et ponctue chaque séquence montrant le conflit entre le mari machiste et son épouse d'un commentaire chanté moqueur et pédagogique. La chanson vante tant les richesses de la campagne que le devoir partagé de la femme et de l'homme de les faire fructifier pour le bénéfice de tous. «Nos ancêtres ont eu tort d'asservir la femme pour travailler et régner eux seuls, aujourd'hui notre transformation condamne cette façon d'agir», la chanson fait l'apologie de l'instruction et intervient périodiquement pour accompagner les différentes étapes



Collection Cinéma latino-américain. Tous droits réservés.

Adela Legrá dans *Lucía* (Humberto Solás, 1968).

de cette contradiction entre le changement social et les comportements hérités du passé qui freinent ce processus révolutionnaire.

Une quatrième *Lucía*?

Ce mode de la trilogie est à l'évidence efficace pour suggérer que l'émancipation sociale nécessite une durée qui dépasse celle d'une conscience individuelle. Il s'agissait avec *Lucía* de démontrer que la conscience d'une généra-

Les modifications sociales ou politiques sont plus simples à obtenir que les transformations au niveau des comportements profondément enracinés qui oppriment les individus, notamment les femmes.

tion a besoin des précédentes pour passer de l'aliénation à la libération. Chacune des *Lucía* incarne cette contradiction tragique entre les intérêts individuels et le changement historique de la société. Plutôt que dépeindre des guerrières héroïques à l'image de Tania qui avait combattu aux côtés de Che Guevara, Solás a préféré se focaliser sur des femmes ordinaires, prises dans des contradictions entre des besoins personnels classiques (amour de sa vie pour la première *Lucía*, idéalisation de l'amant pour la deuxième, sécurité de l'union conjugale pour la troisième) et les changements sociaux radicaux. En cela, ce film prouve que les modifications sociales ou politiques sont plus simples à obtenir que les transformations au niveau des comportements profondément enracinés qui oppriment les individus, notamment les femmes. De par son aspect allégorique, *Lucía* pourrait également incarner la nation cubaine dans son ensemble, trahie et violée qu'elle fut par l'Espagne, trompée et volée par le protecteur états-unien, affranchie par la révolution mais en partie seulement car le processus d'émancipation requiert du temps. La fin du film montre une jeune bergère qui sourit devant la scène de *Lucía III* et son macho de mari dont elle n'arrive pas à se défaire, engluée qu'elle est dans ses représentations du passé. Cette jeune bergère part dans un éclat de rire, se retourne et s'en va en courant. L'avenir de cette jeune génération de filles sera meilleur, semble dire

le film, car elles sauront dépasser ces vieux schémas individuels qui résistent au changement de société.

Quelle *Lucía* en 2018?

Le film est aujourd'hui une légende du cinéma mondial tant pour son audace formelle que pour sa précision réaliste dans la mise en perspective de l'histoire récente de son pays articulée à la conscience individuelle. En aura-t-il pour autant provoqué un changement des mentalités à Cuba? Solás (disparu en 2007) aura poursuivi son récit filmique de l'histoire cubaine, en privilégiant souvent la dimension des femmes et l'un de ses films, *Cecilia*, sera sélectionné à Cannes en 1982. Il y a certainement beaucoup d'autres *Lucía* tant à Cuba et ailleurs dans le monde. En attendant, le cinéma cubain produit encore et toujours des films sur ce thème avec *Lucía 21* (2013), un moyen-métrage de Laura Cazador, jeune réalisatrice franco-génévoise, sur une jeune havanaise. Et bientôt devrait sortir un long-métrage cubano-helvétique intitulé *Insumisa* (*Insoumise*), co-réalisé par l'immense Fernando Pérez (auteur de *La vida es silbar* (1998) et de *Suite Habana* (2003)) et la même Laura Cazador, à propos d'amour et d'engagement social au féminin. Il faudra probablement plus d'une révolution et plusieurs générations de cinéastes pour filmer l'émancipation enfin accomplie, aussi bien féminine que collective.

1 Remerciements à Beatriz et Maritère de l'ICAIC et à Carmen de la Cinémathèque cubaine pour avoir facilité l'accès à des anciens et rares exemplaires de la revue *Cine Cubano*.

Ensemble libres

L'une chante, l'autre pas

ou la quête de la liberté au féminin pluriel

Dans *L'une chante, l'autre pas*, les deux filles ont choisi d'être cohérentes. C'est pour cela que Pomme «abandonne» un enfant, ou le «donne» si on veut. C'est culotté. Quand on sait la pression sociale qui s'exerce dans ce genre de cas. On brandit l'instinct maternel pour culpabiliser une femme. Le bastion de l'amour maternel est sacro-saint, c'est bêtifiant tout ça, c'est terrible. [...] C'est pourquoi il fallait attaquer ce sujet: la maternité sur tous les fronts à la fois. Avortement libre et déculpabilisé. Non possession des enfants. Horreur de l'autorité parentale. Contraception. Nouvelles lois. Éducation sexuelle. Amour des hommes. Désir de l'enfant. Tendresse paternelle. Famille éclatée. Grossesse vivifiante. Droit à l'identité avec ou sans enfants... Ce n'est plus un film, c'est une encyclopédie.

Narboni, Toubiana, Villain (1977: 24)

L'une chante, l'autre pas (Agnès Varda, 1977).



Nicolas Appelt (Université de Genève)

À travers leur chassé-croisé, Agnès Varda dresse le parcours des deux héroïnes Suzanne et Pauline dite Pomme vers l'émancipation, vers la liberté. Ce ne sont pas là les seuls personnages féminins de films d'Agnès Varda dont le spectateur suit la quête de liberté.

Dans *Cléo de 5 à 7*, Florence/Cléo cherche à s'affranchir de ses peurs, de ses superstitions et du rôle que les autres – les hommes – lui ont assigné. Néanmoins, ce n'est que dans le dernier plan du film, marchant aux côtés d'Antoine, jeune appelé en Algérie alors en permission, que la jeune femme déclare ne plus avoir peur. Quant au personnage de Simone, dite Mona, dans *Sans toit, ni loi*, c'est surtout dans le regard des autres qu'elle est libre. Errant



L'une chante, l'autre pas (Agnès Varda, 1977).

au hasard, au gré des véhicules qui l'emmènent en auto-stop, elle suscite l'envie chez les différents protagonistes qu'elle rencontre. Ainsi, lors d'une discussion, le berger, retiré à l'écart de la société avec sa femme et leur enfant, juge le degré de liberté de Mona supérieur au sien, tandis qu'une jeune femme qui l'a brièvement aperçue médite à sa table de cuisine sur sa situation, en disant qu'elle souhaiterait être libre comme elle d'aller où elle veut. Mais cette recherche sans concession certes de liberté cependant erratique est d'emblée présentée comme fatale: le corps sans vie de Mona est retrouvé dans un fossé au bord de la route au début du film, alors que la voix-off de la narratrice annonce que le film retracera les derniers mois de Mona. Avec des séquences tournées à l'étranger – Pays-Bas et Iran – et une diégèse qui s'étale sur quatorze ans, *L'une chante, l'autre pas* adopte une construction à part

dans la filmographie de fiction de la réalisatrice. Contrairement aux personnages de Cléo et de Mona confinés dans leur solitude, la quête de liberté ouvre la relation qui s'instaure entre Pomme et Suzanne au groupe, au collectif. Nous mettrons ici en perspective la façon dont le film articule le parcours vers la liberté avec la communauté, et plus précisément, la communauté des femmes.

«Le danger, c'était de s'arrêter.» La quête de liberté est liée au mouvement, plus encore aux rapports qu'entretiennent musique et mobilité. A contrario, lorsque Suzanne s'interroge: «Mais comment raconter ce qui est immobile et glacé?», silence et immobilité ont partie liée. Quelques exemples permettent d'en prendre la mesure (cf. Powrie 2017), musique et quête de liberté sont pleinement associées à la création d'une communauté centrée autour des femmes. Pour Pomme, la musique persane connote l'éloignement géographique et l'absence conjugale; pour Suzanne, le quatuor à cordes symbolise, après la solitude et la mort liées au suicide de son compagnon, le ralliement à la communauté de femmes. Quant au morceau flûte/guitare associé à François, le musicien itinérant recueilli par le groupe dont Pomme est la chanteuse et la compositrice des chansons, il évoque bien sûr la vie nomade – les tournées musicales à travers la France – et plus incidemment l'effacement des hommes hors de la communauté. Ces trois morceaux trouvent un écho dans la scène finale du film, constituée d'un plan panoramique accordant une importance prépondérante à Suzanne et à Pomme (Powrie 2017). En effet, si les différentes générations et membres de cette «vraie famille», comme le dit la voix-off, forment une communauté, la caméra s'attarde davantage sur les femmes qui la composent. La voix-off de la narratrice renforce la prédominance des personnages féminins au sein de cette communauté; elle revient, en les comparant, sur les parcours des deux amies, Suzanne et Pomme dans leur quête de liberté. La musique complète le portrait de Pomme en chanteuse engagée qui milite pour des causes féministes: le droit à l'avortement ou en-

core l'exploitation des femmes au sein du couple. Pomme se singularise vis-à-vis de Cléo, cantonnée dans un rôle de chanteuse de variété dont on doute des compétences (Wallace 2017: 51), ainsi que de Mona qui consomme aléatoirement de la musique en fonction de ce qui est diffusé à la radio ou de ce qu'offrent les juke-box des cafés où elle s'arrête. Agnès Varda avoue une intention «tactique» (Narboni, Toubiana, Villain 1977: 24) dans le choix d'exprimer ces revendications par le biais de chansons:

J'ai tout fait passer dans les chansons. [...] Un discours on ne l'écoute pas. Une encyclopédie on ne la lit pas. Le vécu, le chanté, le senti, j'ai pensé que ce serait plus tonique, plus efficace.

Le lien entre mobilité et musique se prolonge à travers l'importance accordée aux cartes postales que Pomme et Suzanne s'envoient, après s'être perdues de vue depuis dix ans. Ces échanges comportent une forme «d'alternance musicale» et de «côté fugué», comme le confirme la réalisatrice qui leur attribue une fonction «romanesque et musical[e]» (Narboni, Toubiana, Villain 1977: 25):

Les cartes ponctuent le dialogue imaginaire, c'est un mouvement postal et léger et coloré. Ça fait des images cucul et désuètes pour des émotions toutes fraîches. Et c'est comme le reste du film en notes (notations) et répons.

Par plusieurs aspects, ces cartes postales instituent une dialectique, une circulation entre Suzanne et Pomme tout comme elles contribuent à instaurer leur quête de liberté dans un parcours croisé, mais aussi, plus largement, dans la communauté des femmes dans leur diversité. Par leur fonction (d'échange), elles s'opposent aux photos que Jérôme, le compagnon de Suzanne, prend des femmes, qui, elles, enferment leurs modèles dans un cadre fixe (Powrie 2017). Même impression photographique, lors du mariage de Pomme et de Darius: ils posent côte à côte et se regardent dans un miroir. Le visage grave de Pomme laisse voir son dépit d'être fixée ainsi dans un rôle. Sortir du cadre des conventions sociales, comme de celui de la

photo, a un coût dont Pomme s'afflige en regardant les photos où, en compagnie de Darius et de leur enfant, elle représente la mère et la femme du cadre familial traditionnel classique dont elle est sortie.

La photo dans le film est comme l'ombre majestueuse et glacée de la carte postale, colorée, ironique et surtout messagère (aller retour de rêve espérance, illusion désillusion, la photo elle est irrémédiablement sans réponse).

Dubroux (1977: 28)

Les cartes postales s'échangent dans une circulation de situations similaires vécues par les deux amies à des moments divers, la correspondance opère un dialogue imaginaire:

L'une découvre la famille des femmes dans une cantine d'Amsterdam, l'autre mieux et en groupe. Dans le rapport aux hommes, il y a aussi des répons, en



L'une chante, l'autre pas (Agnès Varda, 1977).

contrepoint, quand Pomme a sa crise en Iran et veut fuir son mariage touristique au moment où Suzanne est tentée pas un homme marié... Les cheminements ne sont pas parallèles, mais fugués. Avec des accords à l'unisson comme la famille des femmes ou le crépuscule final.

Narboni, Toubiana, Villain (1977: 25)

Ainsi, cette circulation des situations renforce leur proximité et l'idée d'une communauté, une «famille des femmes»: des expériences majeures dans leur quête de liberté – disposer librement de son corps en avortant sans culpabilité, s'affranchir de la tutelle masculine par le travail – sont vécues en groupe. Ce sentiment de se retrouver dans une communauté de femmes rend Pomme et Suzanne plus fortes. À propos de son séjour à Amsterdam en vue d'avorter, la jeune chanteuse confie à Suzanne dans un récit qu'elle souhaiterait lui adresser:

Officiellement ce jour-là, c'est le jour où j'ai eu le coup de foudre pour Darius, mais ce qui a compté vraiment, c'est le coup de tendresse pour les femmes qui étaient là, avec moi, comme moi. Je revois leurs yeux. Je repensais aux portraits de Jérôme et à toi qui avais connu seule ce mauvais moment. Ah, je crârais bien sûr, mais qu'est-ce que j'étais soulagée d'être en groupe.

Elle poursuit en expliquant que c'est à cette occasion qu'elle a composé sa première chanson, pour ces femmes qui étaient sa famille et avec qui elle partageait le même dortoir et la même galère. Quant à Suzanne, elle explique, elle aussi dans un récit qu'elle imagine tenir à Pomme, qu'avec les ouvrières de l'usine pour lesquelles elle partageait une «amitié discrète» et les «fou-rires dans le

travail», elle se sentait «acceptée dans la famille des femmes». Pour les deux séquences se déroulant dans la cantine, le choix de réalisation est identique: un travelling filmant en gros plan le visage de ces femmes évoquées par les deux amies, effet qui renforce le sentiment de communauté et de mouvement, inhérent à leur quête de liberté. D'autres choix de mise en scène et de réalisation du même type accentuent cette impression de communauté de femmes. Dans les scènes où Pomme et Suzanne annoncent avoir reçu leur première paie, l'une comme chanteuse et l'autre comme ouvrière, elles se retrouvent dans le champ de la caméra en compagnie des enfants de Suzanne – au parc Montsouris ou à la campagne – filmées en plan moyen ou en plan d'ensemble: elles occupent le champ de la caméra comme libérées de toute tutelle, familiale et masculine. De même, dans deux scènes qui se suivent, Pomme, alors en Iran, et Suzanne dans le sud de la France, affirment leur volonté d'être libres vis-à-vis des hommes. La chanteuse, mariée à Darius, explique en voix-off être enfermée dans un rôle de «midinette» qui ne lui convient pas, Suzanne éconduit un prétendant avec lequel elle refuse d'entamer une relation en raison de ce qu'elle a vécu avec Jérôme. Dans ces deux scènes, leur volonté de demeurer libres s'exprime à travers plusieurs aspects: la position, dans le champ, des personnages féminins et masculins, placés dans un face-à-face; les plans moyens dans des espaces intérieurs amples qui marquent la distance et renforcent l'opposition des personnages de femmes au modèle de couple proposé; le champ/contre-champ à travers les fenêtres intérieures de la maison qui accentue l'impression d'éloignement, voire d'incompréhension.

Support de situations vécues similaires, les cartes postales permettent également à Suzanne et Pomme d'être des narratrices à part entière: en voix-off, les deux amies en lisent le contenu. En voix-off, elles mènent encore le récit qu'elles souhaiteraient se faire de leurs parcours durant les dix années où elles se sont perdues de vue. Ou encore, en chanson, Pomme assume la narration de sa propre histoire. Les deux héroïnes du film s'emparent



de la narration de leur récit ou la tissent avec la voix-off de la première narratrice, mêlent à sa voix la leur: «l'une chante, l'autre pas c'est moi et moi les autres» (Narboni, Toubiana, Villain 1977: 22). Pomme et Suzanne ont gagné en liberté, et le tressage des voix-off sur lesquelles repose la narration conforte le sentiment d'appartenance à une même communauté de femmes.

D'appartenir à cette «famille des femmes» n'efface pas pour autant la singularité des parcours de Pomme et Suzanne vers la liberté. Plusieurs des scènes marquent

par divers procédés filmiques la particularité davantage que la communauté des destins. Ainsi, lorsque Pomme annonce à Suzanne que Jérôme s'est pendu, les deux femmes sont d'abord ensemble dans le champ de la caméra, puis filmées en champ/contre-champ, afin de souligner la séparation à venir et le sens différent que représente ce drame pour chacune d'elles. Ou encore, dans la scène à la maternité, après que Pomme a accouché, un mouvement de caméra suit le nouveau-né qui passe des mains de Pomme à celles de sa mère pour arriver aux bras de Suzanne. La continuité du mouvement suggère bien l'idée d'une famille, les deux femmes n'apparaissent pourtant pas ensemble dans le cadre de la caméra: malgré cette intention déclarée de Pomme à Suzanne de «faire cet enfant ensemble», la naissance de l'enfant revêt un sens particulier pour chacune des deux amies. Notons que dans ce mouvement de caméra qui passe d'une femme à l'autre, les hommes – Pierre, le pédiatre qui épousera Suzanne, et Darius, le mari de Pomme – sont les derniers à apparaître dans le cadre. Ou enfin, dans le plan panoramique final, ce n'est qu'au moment où Suzanne se lève

pour rejoindre Pomme qu'elles occupent, filmées en plan rapproché, l'ensemble du champ de la caméra, signifiant ainsi leur proximité et leur différence, résumée dans le titre du film.

Littéralement amies à la vie, à la mort, les deux protagonistes ont gagné leur liberté, elles ont mené leur lutte «pour conquérir le bonheur d'être femmes», grâce à et au sein d'un grand orchestre, la «famille des femmes».

Bibliographie

DUBROUX, Danièle (1977). «Histoire d'F», *Cahiers du cinéma*, no 276, pp.27-30.

NARBONI, Jean; TOUBIANA, Serge et VILLAIN, Dominique (1977). «L'une chante l'autre pas: Entretien avec Agnès Varda», *Cahiers du cinéma*, no 276, pp.21-26.

POWRIE, Phil (2017). «*L'une chante, l'autre pas*: Music, Movement and the Utopian Community», in BARNET, Marie-Claire éd. (2017). *Agnès Varda Unlimited: Image, Music, Media*. Cambridge: Legenda.

VARDA, Agnès (2012). *Musique et travellings*, film bonus à l'édition DVD de *Sans toit, ni loi*. Paris: Arte éditions, Ciné-Tamaris.

WALLACE, Jennifer (2017). «Varda, Cléo and Pomme in Paris: the Figure of the chanteuse in *Cléo de 5 à 7* and *L'une chante, l'autre pas*», *Studies in French Cinema*, vol. 17, no 1, pp.44-59.

Punishment Park: une dystopie radicale de l'Amérique contemporaine

Auto-entretien de Peter Watkins

Vincent Fontana, traduction et présentation
(Université de Genève)

Reflet de la violence sociale qui émerge de l'enlèvement de la Guerre du Viêt Nam et de l'assassinat de Martin Luther King, *Punishment Park* constitue l'une des œuvres les plus saisissantes du cinéaste Peter Watkins, figure majeure du cinéma contestataire. Réalisé sur le modèle documentaire, cette fable politique au réalisme terrifiant est certainement le film le plus critiqué, adulé ou commenté du réalisateur anglais. Bannie des télévisions et cinémas américains dès sa sortie, la dystopie cauchemardesque de *Punishment Park* choque à la fois par la radicalité de son propos et l'acuité de son constat. À l'image de l'ensemble de l'œuvre de Watkins, ce film de 1971 interroge fondamentalement la marge de liberté – politique ou artistique – qu'offre la société contemporaine. Il dénonce tant les possibles dérives sécuritaires qu'autorise la législation américaine que le formatage du langage cinématographique ou le pouvoir croissant des *mass media* (de Baecque 2008; Bovier et Taieb 2012; Denis et Bertin-Maghit 2010). Une posture critique radi-

Tournage de *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971).



cale qui vaut à son auteur une progressive mise à ban des canaux de production et des médias traditionnels. Retiré en France depuis la sortie chaotique de son dernier film (*La Commune*, 1999), le cinéaste anglais communique désormais uniquement par l'intermédiaire de son site internet ou d'auto-entretiens diffusés sur des blogs spécialisés. À l'occasion de l'édition de *Punishment Park* en

format DVD, il rédige ainsi en avril 2005 – à l'attention de son distributeur Oliver Groom, président de Project X Distribution – un *self-interview* dont nous reproduisons ici des extraits¹.

Quel a été le contexte de réalisation de *Punishment Park*?

[Durant] l'été 1969, je me suis installé avec ma famille aux États-Unis, où j'avais été engagé pour produire une trilogie sur la Guerre d'Indépendance, la Guerre civile et la Guerre de colonisation contre les Premières Nations américaines. Ces films devaient être financés par une filiale éducative de Columbia Pictures, et étaient destinés à être des films dans la lignée de mon documentaire de 1964 produit par la BBC, *Culloden*, pour un usage pédagogique et éventuellement pour une diffusion télévisée.

C'est alors une époque très difficile de l'histoire américaine. Le président Johnson, un démocrate, intensifie la guerre au Viêt Nam. En 1968, le Viêt Cong et l'Armée du Nord Viêt Nam lancent leur offensive massive du *Têt*. Il y a 542'000 soldats américains au Viêt Nam. Au pays, les universités se soulèvent et le mouvement de paix se développe rapidement. La branche militante du mouvement hippie, les Yippies, sous le leadership d'Abbie Hoffman, Jerry Rubin et d'autres, se prépare à contester la candidature du président à sa propre réélection en faisant nommer Pigasus, un cochon, à la présidence. En même temps, la communauté afro-américaine revendique ses droits, et le très militant *Black Panther Party* est formé.

En mars 1968, des soldats américains massacrent plus de 300 hommes, femmes et enfants non armés dans le village de My Lai au Viêt Nam. Un mois plus tard, Martin Luther King est assassiné. Deux mois plus tard, Robert Kennedy est assassiné. Puis vient la Convention nationale du Parti démocrate à Chicago. À cette époque, Chicago est gouvernée comme un fief médiéval par son maire réactionnaire, Richard Daley, bien déterminé à empêcher toute manifestation antiguerre. Il mobilise 12'000 policiers, 7'500 militaires et 6'000 gardes nationaux (soit un contingent plus important, est-il dit,

que celui dirigé par le général George Washington). Alors que s'ouvre la Convention démocrate, un jeune Sioux du Dakota du Sud âgé de 17 ans est abattu dans la rue par la police. Le lendemain, sept Yippies et le cochon Pigasus sont arrêtés. Pendant cette semaine-là, 308 Américains sont tués au Viêt Nam, et plus d'un millier sont blessés. Autour de l'enceinte du Centre des congrès, des manifestations contre la guerre sont sauvagement réprimées par la police, qui frappe, matraque et tabasse violemment toute personne indifféremment, y compris les résidents locaux. Lors d'une conférence de presse, le maire Daley déclare: «Le policier n'est pas là pour créer le désordre, le policier est là pour préserver le désordre»². Huit activistes, dont Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Tom Hayden et le membre des *Black Panther* Bobby Seale, sont inculpés pour avoir fomenté une conspiration consistant à «traverser les frontières de l'État dans l'intention d'inciter à la violence»³. En novembre 1968, Nixon est élu président des États-Unis. Le 24 septembre 1969, le procès de la conspiration de Chicago s'ouvre avec le juge Julius Hoffman comme président. Les accusés ridiculisent constamment le déroulement des procédures judiciaires. En novembre, le juge Hoffman ordonne que Bobby Seale soit bâillonné et ligoté dans la salle d'audience. Le procès de Bobby Seale est dès lors distinct du procès principal, qui devient le procès des Sept de Chicago. Le 4 décembre, lors d'un raid réalisé à l'aube, la police de Chicago tire près de cent balles dans un appartement du quartier ouest. Le président du *Black Panther Party* de l'Illinois, Fred Hampton, ainsi que le militant du parti Mark Clark sont abattus.

Pendant ce temps-là, mon projet de film éducatif s'effondre. Pendant l'hiver 1969, je passe de nombreux mois à compléter le scénario d'un documentaire sur la Bataille d'Antietam [1862] durant la Guerre civile américaine, *The Sate of Union*, sachant déjà que le film ne sera pas réalisé. Au printemps 1970, ma famille et moi nous préparons à quitter les États-Unis. Le Président Nixon lance alors sa campagne de bombardements «secrets» sur le Cambodge, et les manifestations croissent encore davantage. Le 4 mai 1970, quatre étudiants blancs sont abattus et neuf autres sont

blessés à la Kent State University en Ohio, lorsqu'un contingent de la garde nationale de l'État de l'Ohio ouvre le feu, en pleine journée, durant une manifestation...

C'est cela qui vous a décidé à réaliser *Punishment Park*?

Les fusillades à Kent State ont certainement marqué un tournant décisif quant à ma décision de rester aux États-Unis et d'essayer de faire un film indépendant sur ce qu'il s'y passait alors. Au départ, mon idée était de



Punishment Park (Peter Watkins, 1971).

réaliser une reconstruction dramatisée du procès de Chicago d'Abbie Hoffmann, Jerry Rubin, Bobby Seale et des autres activistes.

Un ami à Los Angeles, Robin French, alors dirigeant dans une agence d'acteurs, proposa à son entreprise de financer le film à hauteur de 50'000 dollars. Susan Martin, qui avait travaillé avec moi comme manager de production sur la série historique finalement abandonnée, s'offrit pour produire le film. Nous sommes donc tous partis pour Los Angeles. Mais dès le moment où j'ai commencé à rencontrer des gens pour le casting du film – dont un certain nombre avait déjà été arrêté pour avoir protesté contre la guerre du Viêt Nam –, il est vite devenu évident que leurs histoires et leurs

expériences étaient encore plus vives et pertinentes qu'une reconstitution littérale du procès de Chicago.

Comment êtes-vous arrivé à l'idée de *Punishment Park*?

À cette période je suis tombé sur la loi anticommuniste du *McCarran Act* - ou *1950 Internal Security Act* comme elle est aussi désignée⁴. Cette législation draconienne américaine prévoit la mise en place de lieux de détention (en réalité des camps de concentration) pour les [individus] accusés par le gouvernement de subversion, ou même accusés d'envisager une subversion. À partir de cette disposition législative cauchemardesque, j'ai imaginé l'idée de «parcs de punition» mis en place par le gouvernement américain pour faire face à une dissidence accrue, aux prisons surpeuplées, etc., et au besoin de fournir un entraînement de terrain aux forces de l'ordre, confrontées à la nécessité de mettre fin aux protestations publiques croissantes contre la Guerre du Viêt Nam. Ce dispositif m'a offert à la fois une métaphore de la répression et de la polarisation que je voyais se produire aux États-Unis à ce moment-là, mais également un cadre – une sorte de psychodrame – à l'intérieur duquel les militants pouvaient s'exprimer.

Que pouvez-vous nous dire sur le tournage?

Punishment Park a été tourné à la fin du mois d'août et au début du mois de septembre 1970. Notre emplacement [de tournage] était le lac asséché d'*El Mirage*, dans le désert de San Bernardino, à près de 100 miles de Los Angeles. Nous le disons dans le film, il s'agit du site du *Bear Mountain National Punishment Park* en Californie. Le film alterne, en montage croisé, les séquences dans le désert – alors que nous suivons un groupe de dissidents condamnés exécutant leur peine, consistant à devoir traverser 60 miles de terrain aride dans une extrême chaleur pour atteindre le drapeau américain, sous la poursuite d'officiers de police –, et [les séquences] dans une vaste tente militaire en



Punishment Park (Peter Watkins, 1971).

bordure du *Park*, où le prochain groupe de dissidents est jugé et condamné par un tribunal populaire d'exception. Parmi les membres de l'équipe se trouvaient Joan Churchill comme cheffe opératrice et David Hancock en tant que directeur artistique. Sur une photo du [tournage] on peut voir Joan Churchill tenir une caméra 16mm, avec laquelle elle a accompli un miracle de mobilité et d'improvisation après l'autre. Si vous avez déjà essayé de garder en main une caméra 16mm, de cadrer et de faire la netteté, tout en parcourant un désert rocailleux et tapissé de broussailles, avec des températures atteignant les 40 degrés, alors vous comprendrez les miracles accomplis par Joan. En réalité, toute l'équipe – dix personnes au plus, dont les assistants de casting – a été merveilleuse, et nous avons réussi à tourner *Punishment Park* en moins de trois semaines.

Parlez-nous de la distribution, et du psychodrame que vous avez mentionné.

La distribution était aussi exceptionnelle que l'équipe technique. À quelques exceptions près, personne

n'avait jamais été acteur auparavant. Dans le film vous avez deux catégories de «performances»: [les acteurs] qui expriment leurs propres opinions, et ceux qui s'opposent à leurs convictions personnelles – qui jouent des rôles, si vous préférez. Les militants, que ce soit dans le désert ou dans la tente, ont tous été interprétés par de jeunes gens vivant à Los Angeles ou dans les environs. Si je me souviens bien, dans certains cas nous avons modélisé les rôles sur des figures comme Joan Baez, Abbie Hoffman, Tom Hayden, David Dellinger, Bobby Seale ou d'autres, mais dans tous les cas, ce sont les opinions, les arguments et les convictions des comédiens qui ont dominé. La plupart des jeunes [comédiens] du film étaient radicaux, et certains d'entre eux avaient déjà été emprisonnés pour leurs convictions. Donc, dans le film, ils expriment des opinions qui étaient très importantes pour eux.

Dans le cas des forces conservatrices – les membres du tribunal et les représentants de l'ordre –, certains [comédiens] exprimaient leur propre point de vue, et d'autres – comme je le disais – jouaient un rôle. Certains des hommes qui jouaient les policiers avaient été policiers, d'autres pas du tout. Ce qu'il y a d'étonnant dans ce film, c'est que l'on ne peut pas dire qui est

qui. Je pense que cela dit des choses intéressantes sur notre capacité – même dans des situations polarisées – de voir et de comprendre (et même d'interpréter sur l'écran) un point de vue opposé. Ainsi, ceux qui accusent *Punishment Park* de polariser les opinions n'ont pas vraiment compris toute la dimension de ce qui s'est passé pendant la réalisation de ce film.

Comment avez-vous obtenu ce niveau d'improvisation de vos acteurs?

Tout d'abord, je «n'obtiens» aucune improvisation de mes acteurs dans mes films, ils possèdent la capacité d'improviser par eux-mêmes. Ce que je fais est de fournir un cadre et un environnement favorable à l'expression de soi. Dans le cas de *Punishment Park*, pour aider les acteurs à s'exprimer aussi librement que possible, et afin d'accentuer la réalité des circonstances, les «membres du tribunal» et les «militants» ne se sont pas rencontrés devant la caméra jusqu'au moment où nous avons tourné les scènes concernées. Les principales scènes de confrontations verbales dans *Punishment Park* – les scènes du tribunal – ont été filmées dans une tente militaire sans fenêtre, étouffante. Il n'y a pas eu de répétitions. Chaque acteur avait préparé son propre contexte (largement basé sur son vécu) – chacun a élaboré sa propre position et ses lignes de défense ou d'attaque.

J'ai appelé cette méthode de tournage «psychodrame», et la plupart de mes films ont travaillé à la lisière de ce processus. Mais le degré avec lequel cela est arrivé dans ce film, et le degré avec lequel nous avons ici digressé de tout script écrit, représentaient certainement une nouvelle étape dans la direction de mon travail. J'avais réalisé qu'autoriser les acteurs – y compris les membres conservateurs du tribunal – à s'exprimer librement et spontanément non seulement renforçait le film, mais agissait également comme une démonstration pratique de ma critique contre les méthodes traditionnelles des médias audiovisuels de masse, avec leur adhésion rigide à des structures narratives, des dialogues et des schémas éditoriaux étroitement contrôlés, tel que défini par [la notion de] Monoforme. Mais ce qui est le plus important pour moi dans ce film, ce sont les «gens ordinaires», le public, qui participaient à ce défi – en particulier le genre de personnes et le genre d'opinions

que vous ne voyez ou n'entendez pas habituellement dans les médias audiovisuels de masse.

Vous parlez souvent de Monoforme – qu'est-ce que vous entendez par cela?

J'écris sur la Monoforme depuis près de 30 ans et j'envoie des déclarations publiques aux médias et aux éducateurs des médias [...]⁵. Fondamentalement, la Monoforme (une expression que j'ai inventée au milieu des années 1970, après avoir analysé ce phénomène avec des étudiants de l'Université Columbia) est la forme interne du langage (montage, structure narrative, etc.) utilisée par la télévision et le cinéma commercial pour présenter leurs messages. C'est le barrage dense et rapide d'images et de sons, la structure modulaire «sans coutures» mais fragmentée que nous avons tous vue sur nos écrans de TV ou de cinéma. Cette forme de langage est apparue au début du cinéma, avec le travail de pionniers tels que D. W. Griffith et d'autres qui ont développé des techniques d'édition rapide, de montage, d'action parallèle, de coupure entre plans longs / plans rapprochés, etc. Maintenant, elle comprend également des couches denses de musique, des effets de voix et de sons, un montage abrupt [accentuant] l'effet de choc, une musique suscitant l'émotion qui sature chaque scène, des motifs de dialogue rythmés, de perpétuels mouvements de caméra, etc. [...]

Quel genre de réactions avez-vous eu quand le film a été présenté pour la première fois?

Punishment Park a été très durement attaqué lorsqu'il est sorti aux États Unis, lors du *New York Film Festival* de 1971. Le principal critique cinéma du *New York Times* a ainsi écrit: «*Punishment Park* est un film tellement cru et d'une sincérité si perverse qu'il est probable que vous traverserez les dix premières minutes hystériques avant de réaliser que c'est, fondamentalement, un rêve de réalisation de désir d'un masochiste.» [...] Un autre critique américain écrivait: «Le plus choquant des films du dernier festival que j'aie vu à ce jour... le cinéaste britannique... ne réalise sans doute pas... qu'il est autorisé à faire et à montrer ici [un film] qui affirme que l'Amérique est un état totalement fasciste. Sa réussite,

bien sûr, réside dans le fait de réaliser un film de 90 minutes au cours desquelles personne n'exprime une pensée originale ou positive»⁶.

Comment s'est passée la sortie du film en Angleterre?

Il y a eu plusieurs réactions positives, mais la majorité était négative. *The Guardian*: «Peter Watkins est un cinéaste sincère, honnête et talentueux qui a tellement le cœur sur la main que l'on pleurerait presque pour lui, alors qu'il reste si peu de romantiques.» [...] Selon *The Listener*: «M. Watkins est un réalisateur intelligent. Les événements qu'il décrit sont plus que probables au cours de notre existence. Mais il est à lui-même son pire ennemi. Il y a une tonalité hystérique qui, d'une façon ou d'une autre, détruit toute conviction». Le *Evening Standard* a rejoint la mêlée: «*Punishment Park* est une allégorie en colère dont la passion est trop vive pour son propre bien. Réalisé par Peter Watkins, un homme de grand talent qui s'exténue en imaginant qu'il existe une Media Mafia qui cherche à le contrarier et à supprimer ses films, [*Punishment Park*] exemplifie combien le propre sentiment de persécution de l'artiste déteint parfois fatalement sur son sujet» [...].

Le film a-t-il été distribué aux États-Unis?

Les studios de Hollywood ont refusé de distribuer le film par peur – comme ils nous l'ont dit franchement – de représailles des autorités fédérales. Nous avons réussi à trouver quelqu'un pour le sortir, mais soit par crainte de réactions, soit parce qu'il ne trouvait aucune autre salle qui accepte de montrer le film, *Punishment Park* est sorti dans un obscur cinéma du quartier financier inhabité de Manhattan. Le film est resté en salle quatre jours. Il a été soudainement retiré, et nous n'avons jamais pu savoir pourquoi. En ce qui concerne la télévision américaine, les principaux producteurs de la PBS ont affirmé collégialement (en ma présence) qu'ils ne montreraient jamais un film si horrible à la télévision. Et à ma connaissance, ils ne l'ont jamais fait depuis 30 ans.

Bibliographie

BAROT, Emmanuel (2012). «Le cinéma du politique est politisation du cinéma: Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme», *Chimères*, no 70, pp. 233-250.

BOVIER, François et TAIEB, Hamid (2012). «Le théâtre performatif et les reportages de "politique-fiction" de Peter Watkins», *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, no 20, pp.8-33.

DE BAECQUE, Antoine (2008). «Peter Watkins en direct de l'histoire», *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, pp. 207-257.

DENIS, Sébastien et BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (2010). *L'insurrection médiatique: médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

HEAD, Michael (2011). *Crime Against State: From Treason to Terrorism*. New-York: Routledge.

MACINNIS, Allan. *Alienated in Vancouver*. <https://alienatedinvancouver.blogspot.ch>.

WATKINS, Peter. *Website*. <http://pwwatkins.mnsi.net>.

- 1 Cet auto-entretien de Peter Watkins a été publié intégralement en anglais sous le titre *Punishment Park Director's notes. A newly-written self-interview by Peter Watkins*, le 23 mai 2006, par le critique de cinéma et militant Allan MacInnis (<https://alienatedinvancouver.blogspot.ch/2006/05/peter-watkins-self-interview-on.html>). Peter Watkins détient l'intégralité des droits d'auteur sur son texte. Il en autorise la diffusion à des fins non commerciales, pour autant que la source soit citée et que la dimension politique et critique du propos ne soit pas tronquée.
- 2 Conférence de presse du 9 septembre 1968. Toutes les notes sont du traducteur [Vincent Fontana].
- 3 À la suite des troubles consécutifs à la mort de Martin Luther King, le Congrès américain adopte une nouvelle législation anti-émeute (*Federal Riot Act*, 18 USC, section 2101), interdisant de traverser les frontières d'un État «à tout individu avec intention d'inciter, organiser, promouvoir encourager, participer ou coordonner une émeute». Cité par Head (2011: 231).
- 4 Votée par le Congrès en 1950 malgré le veto du président Harry Truman qui l'a vivement combattue, la loi McCarran – également appelée *Internal Security Act* ou *Subversive Activities Control Act* – renforce les mesures de contre-espionnage, autorise la déportation d'immigrants suspectés d'activités subversives ou de propagande communiste et fasciste, et limite la liberté d'expression pour des raisons de sécurité nationale. La loi McCarran n'a été que partiellement abrogée par le Congrès en 1993. «The Internal Security Act of 1950», *Columbia Law Review*, 1951, vol. 51, no 5, pp. 606-660.
- 5 Sur la notion de monoforme, voir Watkins (/hollywood.htm) et Barot (2012).
- 6 *New York Magazine*, 1971, voir Watkins (/punishment.htm).

Être libre

Films au programme

Festival Histoire et Cité
20 – 24 mars 2018, Genève



À nous la liberté!

de René Clair

FR, 1931, NB, 97', vo fr

Scénario: René Clair Image: Georges Périnal

Avec: Henri Marchand, Raymond Cordy, Rolla France, Paul Ollivier, Jacques Shelly, André Michaud, Germaine Aussey, Léon Lorin, William Burke, Vincent Hyspa

Deux prisonniers, Louis et Émile, tentent de s'évader. Seul Louis y parvient, grâce à Émile qui fait diversion. Des années plus tard, Louis a fait fortune dans le commerce de phonographes. À sa sortie de prison, Émile se retrouve presque malgré lui engagé dans l'usine de son ancien camarade.

Du monde de la prison au monde capitaliste incarné par l'usine, *À nous la liberté!* explore les multiples contraintes que la société moderne impose aux individus. Si «le travail, c'est la liberté», comme l'énonce l'un des personnages, Émile et Louis se heurtent rapidement à cette vision caricaturale de l'économie. Les deux amis vont peu à peu s'affranchir des normes imposées par une élite bourgeoise et mercantile. À terme, l'automatisation de la production doit offrir la libération des ouvriers, mais à quel prix? René Clair, par le biais d'une satire légère et un humour burlesque – Charlie Chaplin s'en est manifestement inspiré pour *Les temps modernes* –, propose ainsi une réflexion toujours d'actualité sur la place de l'individu dans l'économie. Pied de nez à toute forme d'autorité, *À nous la liberté!* configure les contours d'une heureuse utopie.

Samedi 24 mars, 17h30 Auditorium Ardit

The Boot Factory

de Lech Kowalski

FR; PL, 2002, NB/Coul., 88', vo st fr

Passer de la scène à la fabrication de bottes, telle est la reconversion choisie par trois ex-punks polonais. Dans leur atelier situé aux abords de Cracovie, Lukasz, Piotr et Wojtek tentent de concilier leurs principes d'antan avec les réalités de la vie et de la société capitaliste.

La caméra de Lech Kowalski filme de manière intimiste les trois amis. Jouant sur le contraste entre le noir/blanc et la couleur, le cinéaste retransmet les expériences traversées par les trois protagonistes. En filigrane, la philosophie du «Do It Yourself» (DIY) – cœur de leur projet – est perceptible. Malgré une tentative d'insertion dans le monde capitaliste, Lukasz, Piotr et Wojtek n'ont pas renoncé à leur passé punk; leur marginalisation – tant sociale que géographique – et l'attachement profond qu'ils ont pour leurs valeurs leur permettent de conserver une certaine liberté dans une société remplie de contraintes.

La projection est suivie d'un débat avec Lech Kowalski, hôte d'honneur du festival, et Jean Perret

Jeudi 22 mars, 20h30 Cinerama Empire



Charlot s'évade

The Adventurer

de **Charlie Chaplin**

US, 1917, NB, 24', vo st fr

Scénario: Charlie Chaplin, Vincent Bryan, Maverick Terrell

Avec: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin

Charlot s'échappe de prison en creusant un tunnel qui débouche sur une plage de Malibu. Une série de péripéties burlesques au cours desquelles il sème ses poursuivants maladroits l'amène à fuir par l'océan et à nager vers sa liberté retrouvée. La pêche s'avère fructueuse quoique spectaculairement périlleuse.

Paru il y a un siècle, ce court métrage est une des représentations classiques de l'évasion de prison. Cent ans de cinéma ont depuis élargi les angles et étoffé les métaphores de cette thématique, mais *Charlot s'évade* recèle déjà le romantisme obligatoirement associé à l'évadé (plus sagace que ses poursuivants de la Keystone Cops) ainsi que les obstacles qui s'opposent à la fragile liberté «gagnée»: si Charlot recueille avec satisfaction l'admiration que lui manifeste la belle femme qu'il a sauvée, le prétendant de cette dernière, jaloux de la grâce et de l'agilité du héros en fuite, constitue une sérieuse menace à sa liberté.

Suivi d'*Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956)

La projection est suivie d'un débat avec Mylène Bresson, Bertrand Bacqué et Antoine de Baecque

En partenariat avec Il est une foi (IEF)

Vendredi 23 mars, 20h Cinerama Empire



Cobra Verde

de **Werner Herzog**

DE; GH, 1987, Coul., 111', vo st fr

Scénario: Werner Herzog **Avec:** Klaus Kinski, King Ampaw, José Lewgoy, Salvatore Basile, Peter Berling, Guillermo Coronel, Nana Agyefi Kwame II, Nana Fedu, Kofi Yerenkyi, Carolos Mayolo

Au Brésil, Francisco Manoel da Silva, dit Cobra Verde, surveille les six cents esclaves d'un gros propriétaire. Lorsque ce dernier réalise que Cobra Verde a mis enceinte trois de ses filles, il s'en débarrasse l'envoyant en Afrique. Sur la côte africaine, le roi du Dahomey a cependant juré de tuer tout homme blanc pénétrant sur ses terres.

Après *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) et *Fitzcarraldo* (1982), *Cobra Verde* conclut une trilogie sur le colonialisme, marquée notamment par la figure hirsute et hallucinée de Klaus Kinski (1926-1991). Sujet difficile, l'esclavage est ici montré dans toute sa réalité, et dans ses complexes intrications. Tourné sur place, avec des figurants et acteurs locaux – dont le souverain Nana Agyefi Kwame II –, le film est porté par la musique mystique et onirique de Popol Vuh et par les chants poignants de jeunes choristes africaines. Une terrible image hante la dernière séquence du film: sur une plage battue par les lames de l'Atlantique, un homme, le corps déformé par la poliomyélite, s'avance comme un spectre. Le corps brisé, fracassé, de l'Afrique.

Jeudi 22 mars, 18h Cinerama Empire



Concerning Violence

de Göran Hugo Olsson

SE; FI; DA; US, 2014, Coul., 85', vo st fr

Scénario: Göran Hugo Olsson, à partir du livre de Frantz Fanon **Avec:** Lauryn Hill, Gayatri Chakravorty Spivak

Au travers du célèbre texte de Frantz Fanon *Les damnés de la terre*, le Suédois Göran Hugo Olsson relate l'histoire des peuples africains et de leurs luttes pour obtenir l'indépendance et la liberté. Le réalisateur a fait recours à des archives inédites pour mettre en image le texte de Fanon.

Les neuf chapitres structurant le documentaire sont ponctués par des lectures d'extraits de Frantz Fanon par la chanteuse Lauryn Hill. Les mots de Fanon sont mis en images et appuient son argument: le processus de décolonisation est imprégné de violence – physique et symbolique – tant du côté des colons que des colonisés. Ainsi, les mouvements de libération nationale des années 1960 et 1970 ont dû user de contre-violence afin de s'émanciper de la domination des Européens et obtenir le droit d'être libres. Le documentaire offre un éclairage nouveau sur une œuvre fondamentale du post-colonialisme, plus d'un demi-siècle après sa publication.

Vendredi 23 mars, 18h Cinéma Empire



Un condamné à mort s'est échappé

de Robert Bresson

FR, 1956, NB, 100', vo fr

Scénario: Robert Bresson **Image:** Léonce-Henri Burel **Avec:** François Leterrier (Fontaine), Charles Le Clainche (Jost), Maurice Beerblock (Blanchette), Roland Monod (le pasteur), Jacques Ertaud (Orsini)

En 1943, le lieutenant Fontaine est conduit à la prison de Montluc à Lyon en vue de son exécution. Alors qu'il prépare patiemment son évasion, un jeune déserteur le rejoint dans sa cellule... Inspiré d'un fait de guerre, *Un condamné à mort s'est échappé* est un véritable éloge de la liberté spirituelle.

Découvert dans les colonnes du *Figaro littéraire*, le récit de l'évasion d'André Devigny donne immédiatement l'idée à Robert Bresson de l'adapter à l'écran. Il en fera une reconstitution historique méticuleuse et un film à suspense qui n'a rien à envier à Hitchcock et qui marquera autant le public que la critique. Bresson y fait un usage magistral de la fragmentation – la partie pour le tout – et de l'ellipse – l'essentiel est invisible – qui définissent son style inimitable et inimité. Il s'agit aussi et surtout d'une réflexion sur la grâce divine et sur la liberté de l'homme, ce qui ne va pas sans luttes, défaites et victoires. Car, comme le suggère le sous-titre, *Le vent souffle où il veut...*

Précédé de *Charlot s'évade* (Charlie Chaplin, 1917)

La projection est suivie d'un débat avec Mylène Bresson, Bertrand Bacqué et Antoine de Baecque

En partenariat avec Il est une foi (IEF)

Vendredi 23 mars, 20h Cinéma Empire



Les dix commandements

de Cecil B. DeMille

US, 1923, NB, 136', vo st fr

Scénario: Jeanie MacPherson **Avec:** Theodore Roberts, Charles de Rochefort, Estelle Taylor, Julia Faye, Pat Moore, James Neill, Edythe Chapman, Richard Dix, Rod La Rocque

La servitude des Hébreux en Égypte, leur exode mené par Moïse, la miraculeuse traversée de la mer Rouge, les Tables de la Loi, enfin, gravées par la main de Dieu, constituent cette histoire d'esclavage et de libération, couplée en seconde partie à une fable moralisatrice qui a pour cadre l'Amérique des années 20.

Moins célèbre que la seconde mouture réalisée par DeMille en 1956, qui délaisse la fable moderne au profit de la seule histoire biblique, le film de 1923 explore un récit fondamental dans la pensée occidentale. Les moyens sont hollywoodiens: des milliers de figurants, des décors immenses, des scènes épiques, pour un budget grandiose (plus d'un million de dollars). Le traitement de l'épisode biblique prélude une seconde partie: mise en abyme de la première, elle présente l'histoire de deux frères d'une famille américaine contemporaine, l'un suivant pieusement les préceptes bibliques, l'autre s'en écartant, au malheur de sa famille. Moins grandiose que la première, dont les scènes bibliques sont saisissantes, cette seconde partie s'accroche aux convictions religieuses états-uniennes, voulant que le peuple américain soit en quelque sorte l'héritier de cette histoire fondamentale de la libération – qui est celle, d'abord, du peuple de Moïse.

Samedi 24 mars, 14h30 Auditorium Arditio



Electronic Labyrinth THX 1138 4EB

de George Lucas

US, 1967, Coul., 16', vo st fr

Scénario: George Lucas, Matthew Robbins
Avec: Dan Nachtsheim, Joy Carmichael, David Munson, Marvin Bennett, Ralph Sell

Dans une cité sous-terrainne d'un futur dystopique, THX 1138 4EB court pour échapper au contrôle qui l'enserme. Le pouvoir hégémonique – caméras de surveillance et ordinateurs – traque son évasion, mais échoue à l'arrêter. Acculé, THX force une porte pour s'enfuir, hors sol, dans le soleil couchant.

Matrice du long métrage *THX 1138* (1971), *Electronic Labyrinth* est un court métrage que George Lucas, alors étudiant à l'école de cinéma de l'USC, décrit comme la figuration cauchemardesque d'un monde dans lequel un homme tente d'échapper au contrôle informatisé qui surveille chacun de ses mouvements. Coupable du crime de «sexact», THX 1138 tente d'échapper à la peine à laquelle la société déshumanisée le condamne et s'enfuit le long des couloirs sans fin d'une cité claustrogène. Pour s'échapper enfin, seul mais libre. Seul parce que libre. Libre parce que seul.

Suivi de *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971)
La projection est suivie d'un débat avec Vincent Fontana

Samedi 24 mars, 20h Cinerama Empire



Folles de joie

La Pazza Gioia

de Paolo Virzì

IT; FR, 2016, Coul., 118', vo st fr

Scénario: Francesca Archibugi, Paolo Virzì **Avec:** Valeria Bruni Tedeschi, Micaela Ramazzotti, Bob Messini, Sergio Albelli, Tommaso Ragno, Valentina Carnelutti, Anna Galiena, Marisa Borini

Une institution pour femmes avec troubles mentaux. Une patiente, Beatrice, y règne en maître; mythomane, bavarde, excessive. Elle donne des ordres et s'attend à ce qu'on lui obéisse. Mais personne ne l'écoute. Arrive Donatella. Son exacte opposée. Timide, fragile, introvertie, issue de la rue. Elles se lient d'amitié. Et décident de s'enfuir ensemble...

Paolo Virzì signe depuis près de quinze ans des comédies douces amères, qui font rire avant de s'épanouir dans la mélancolie. Il raconte la vie, des vies... Et par là, il dresse le portrait d'une société italienne pervertie où prime la volonté du plus nanti. Mais une société aussi, dans laquelle la solidarité, la débrouillardise, l'entraide, permettent de garder la tête droite, tournée vers le soleil. Bref, un cinéma de la vie, de l'émotion... du plaisir. Dans *La Pazza Gioia*, les deux héroïnes fuient le confortable cocon de l'institut pour s'aventurer sur les routes sinueuses de la liberté... On songe à *Thelma et Louise* pour la cavale fantastique de deux femmes exceptionnelles, à *Vol au-dessus d'un nid de coucou* pour une certaine critique de la psychiatrie. Paolo Virzì raconte l'histoire de deux femmes libres. Totalelement.

La projection est suivie d'un débat avec François Ansermet et Alfio Di Guardo

En partenariat avec Les Cinémas du Grütli

Mercredi 21 mars, 17h Cinerama Empire



Le fond de l'air est rouge

de Chris Marker

FR, 1977, NB/Coul., 180', vo fr

Montage: Chris Marker **Avec les voix de:** Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, Laurence Cuvillier, François Perrier, Yves Montand, Jean-Claude Dauphin

Chris Marker, indéfectible compagnon des révolutions qui ont secoué la seconde moitié du 20^e siècle, revient sur la décennie 1967-1977, qui ébranla le monde d'Est en Ouest et du Nord au Sud. Dans un film au montage virtuose, il fait le bilan des utopies de 1968 et des traces qu'elles ont laissées dans la mémoire collective.

Dans «un essai documenté par le film», pour reprendre la formule d'André Bazin, Chris Marker explore, du point de vue du futur, les images d'un passé proche, qui témoignent d'un présent fragile mais résolu. Il suit pas à pas tous les élans révolutionnaires qui ont précédé, entouré et suivi mai 68, les tenants et les aboutissants de ces événements, les retournements inattendus, et les répressions, de droite comme de gauche. Le montage est polyphonique et «dialectique», mais il laisse le temps à la parole des acteurs, inconnus ou reconnus, comme lors de ce discours d'Allende aux ouvriers qui, aujourd'hui encore, nous bouleverse. Et le film de nous conduire de l'utopie à la mélancolie.

La projection est suivie d'un débat avec Dork Zabunyan et Bertrand Bacqué

En partenariat avec la HEAD Genève

Samedi 24 mars, 9h30 Auditorium Arditi



Grève générale 1918

La Suisse au bord de la guerre civile

de Hansjürg Zumstein

CH, 2018, NB/Coul., 92', vo st fr

Montage: Brigitte Eschenmoser Musique: Martin Villiger

À la fin de la Première Guerre mondiale, une grève générale nationale ébranle la Suisse. Les travailleurs exigent de meilleures conditions de vie, tandis que le Conseil fédéral mobilise l'armée, craignant une révolution sanglante à l'image de celle qui secoue la Russie. La Suisse se retrouve ainsi au bord de la guerre civile. Les ouvriers capitulent au bout de trois jours.

Ce documentaire-fiction met en lumière les causes et les conséquences du conflit à l'aide de matériel cinématographique historique et de scènes reconstituées. Il démontre pourquoi la grève générale est considérée comme la naissance même de l'État social moderne.

La projection est suivie d'un débat avec Frédéric Pfyffer, Carole Villiger et Hansjürg Zumstein
En partenariat avec Histoire Vivante (RTS)

Samedi 24 mars, 17h Cinérama Empire



Holy Field Holy War

de Lech Kowalski

FR; PL, 2013, Coul., 105', vo st fr

Partout dans le monde, les petits agriculteurs sont menacés. Leur lutte pour survivre se fait loin des caméras et des médias. En Pologne, un pays où plus de 60% de la surface est occupée par l'agriculture, de nouveaux acteurs sont en compétition pour s'accaparer les terres. Ce qui s'y passe est un avertissement à prendre au sérieux.

«Je ne filme pas les paysans comme des objets de réflexion qui alimenteraient une démonstration, mais bien comme des êtres en révolte qui, comme les punks, tentent de vivre comme ils veulent et non selon ce qu'on veut leur imposer.» En contrepoint de sa filmographie consacrée à l'underground (*The Boot Factory*, *D.O.A.*, ...), Lech Kowalski consacre *Holy Field Holy War* aux mutations sociales et environnementales à l'œuvre dans la nouvelle économie globale. Leurs effets destructurants sont ressentis localement: le cas de la Pologne où les paysans voient leur monde se transformer sous l'effet de l'industrialisation intensive de leur agriculture, est à cet égard exemplaire. Kowalski adopte leur point de vue, et filme sans commentaire un sourd affrontement local, incarnation de la guerre économique qui affecte toute la planète.

La projection est suivie d'un débat avec Lech Kowalski, hôte d'honneur du festival, et Georges Gorin

Samedi 24 mars, 20h Auditorium Arditi



Collection Cinéma Histoire Suisse. Tous droits réservés.

The Look of Silence

de **Joshua Oppenheimer**

DA; ID; FI; NO; UK, 2014, Coul., 103', vo st fr

Adi Rukun est ophtalmologue et enquête sur la mort de son frère, accusé de «communisme» et tué lors des massacres de 1965-66 en Indonésie. La caméra du réalisateur accompagne Adi dans sa confrontation avec les bourreaux. Patiemment, ils s'emploient ensemble à vaincre le tabou du silence et de la peur.

The Look of Silence montre comment l'aveu et la parole libérée dans le présent contribuent à panser les blessures d'un passé violent. Hors du champ du procès pénal, malgré les menaces, des bourreaux parlent à leurs victimes: pour leur dire quoi? Comment? Dans quel cadre? Et pourquoi? Comment se fait cette confrontation, toujours cathartique, jamais anodine, entre la victime et son bourreau? Peut-on se libérer d'un passé qui continue de hanter le présent?

En pré-programme du Festival Histoire et cité, cette projection est la première d'un cycle de trois séances filmiques avec débats, organisé par l'UNIGE et l'IHEID, intitulé «Paroles de bourreau».

La projection est suivie d'un débat avec John Austin, Riccardo Bocco et Patricia Spyer

Mardi 20 mars, 18h30 Maison de la Paix | Auditorium Ivan Pictet

Lucía

de **Humberto Solás**

CU, 1968, NB, 160', vo st fr

Image: Jorge Herrero **Montage:** Nelson Rodríguez

Avec: Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá, Eduardo Moure, Ramón Brito, Adolfo Llauradó

Trois femmes, à trois époques différentes, de classes sociales distinctes, avec un même prénom et une aspiration commune: s'émanciper des préjugés. Trois styles aussi pour ces trois parties: épopée romantique en 1895, mélodrame méditatif en 1932, chronique anti-machiste en 1960. Et en toile de fond, une même conscience révolutionnaire naissante.

Au panthéon du cinéma cubain, Humberto Solás occupe une place singulière. Tout en exaltant l'identité collective, le cinéaste met aussi l'accent sur la quête de libération individuelle. Avec *Lucía*, il s'affranchit de l'esthétisme révolutionnaire classique et explore avec une sensibilité particulière les conflits entre les désirs de l'individu et l'engagement social. Expressive, lyrique ou réflexive, sa mise en scène audacieuse est emblématique des années 1960. Une œuvre virtuose.

Précédé de *Now* (Santiago Álvarez, 1965)

Jeudi 22 mars, 20h30 Auditorium Ardit



L'une chante, l'autre pas

d'Agnès Varda

FR; BE; 1977, Coul., 120', vo fr

Scénario: Agnès Varda **Avec:** Thérèse Liotard, Valérie Mairesse, Robert Dadiès, Mona Mairesse, Francis Lemaire

Deux jeunes femmes vivent à Paris en 1962. Pauline, lycéenne, rêve de quitter sa famille et de devenir chanteuse. Suzanne est mère de deux enfants. Dix ans plus tard, elles se retrouvent au cours d'une manifestation féministe. Pauline, alias Pomme, est devenue chanteuse. Suzanne travaille au planning familial et ne chante pas.

«S'il y a une lutte racontée dans ce film c'est celle pour la contraception, pour la liberté sexuelle ou corporelle des femmes.» À travers la chronique individuelle de deux femmes, Agnès Varda retrace quinze années de lutte des femmes. Sous le couvert d'une comédie musicale, sans discours ni théorie, le film parle d'un combat fait de défaites et de victoires, celui de tout un monde de femmes qui souffrent, qui chantent, qui aiment, qui changent. Le récit mélange éléments fictionnels et faits réels, pour dire l'étroite imbrication entre trajectoires individuelles et histoire collective, entre construction de l'identité féminine et émergence du féminisme.

Samedi 24 mars, 11h Cinérama Empire

Now

de Santiago Álvarez

CU, 1965, NB, 5', vo st fr

Image: Pepin Rodriguez, Adalberto Hernandez

Montage: Norma Torrado, Idalberto Galvez

Ce puissant clip musical souligne l'antinomie entre les faits (les violences racistes aux USA dans les années 1960) et les beaux discours, entre les scènes inouïes de brutalité policière et l'appel à la révolte pour l'égalité et la liberté, que scande *Now*, une chanson de Lena Horne.

Dès 1960, Santiago Álvarez (1919-1998, 90 films) excelle dans le collage filmique. Son esthétique de l'antinomie entre les plans, entre l'image et le son, pour railler ou dénoncer, crée une véritable poésie politique. Pour *Now*, le blocus états-unien l'oblige à assembler des photos tirées de plusieurs publications et des bouts de films piratés ici et là. Sans commentaires ni dialogues, son montage est synchronisé avec les paroles galvanisantes de l'Afro-américaine Lena Horne sur la version jazz d'une mélodie hébraïque. *Now* fera d'Álvarez le précurseur du vidéo-clip de création.

Suivi de *Lucía* (Humberto Solás, 1968)

Jeudi 22 mars, 20h30 Auditorium Arditi



Punishment Park

de **Peter Watkins**

US, 1971, Coul., 91', vo st fr

Scénario: Peter Watkins

Avec: Patrick Boland, Kent Foreman, Carmen Argenziano

1970: la Guerre du Viêt Nam connaît une escalade sans précédent, des protestations massives secouent les États-Unis. Le président américain instaure des tribunaux d'exception pour réprimer toute dissidence. Des contestataires sont bientôt envoyés au *Bear Mountain National Punishment Park*, dont ils tentent de s'échapper sous les caméras de journalistes.

Achronie radicale et désenchantée, le film du réalisateur britannique Peter Watkins évoque avec hyperréalisme la brutalité de la politique américaine et la fragilité des libertés individuelles dans un contexte de crise. Critique acerbe dirigée à la fois contre le gouvernement de Robert Nixon et la complaisance des *mass medias*, *Punishment Park* reste d'une brûlante actualité. Il se heurte dès sa sortie à une hostilité féroce des autorités américaines et européennes, qui en limitent drastiquement la diffusion pour « incitation à la violence ».

Précédé de *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (Georges Lucas, 1967)

La projection est suivie d'un débat avec Vincent Fontana

Samedi 24 mars, 20h Cinerama Empire



Tahrir, place de la libération

de **Stefano Savona**

FR; IT, 2011, Coul., 91', vo st fr

Scénario et image: Stefano Savona

Montage: Penelope Bortoluzzi

Le film de Stefano Savona épouse dans son élan fondamental et ses expressions les plus complexes la révolution égyptienne qui, le 11 février 2011, voit le peuple de la place Tahrir avoir raison du président Moubarak. Une œuvre de corps à corps au cœur des événements.

Tahrir, la place de l'*être libre*. Prendre le pouls d'un mouvement animé par des dizaines de milliers de personnes, saisir l'intensification progressive des battements des corps et des esprits et prendre la mesure d'une apothéose, la chute du tyran, comme de la fragilité de l'espoir au regard des forces en jeu, l'armée aux abois, c'est là l'engagement entier du cinéaste italien Stefano Savona. Le film est d'une passionnante complexité et érige la foule – ce jeune homme, cette jeune femme, et tant d'autres – en personnages à nuls autres pareils, inoubliables. D'une remarquable modestie (aucune question ni commentaire) et d'une intelligence esthétique rare, par son sens du plan, du montage, *Tahrir* partage une vision du cinéma et du monde spectaculaire, intime, citoyenne.

Film d'ouverture

La projection est suivie d'un débat avec Stefano Savona, hôte d'honneur du festival, Penelope Bortoluzzi et Jean Perret
En partenariat avec la HEAD Genève

Mercredi 21 mars, 20h30 Cinerama Empire



Territoire de la liberté

d'**Alexander Kuznetsov**

FR; CH; RU; 2014, Coul., 67', vo st fr

«Loin de la grisaille et de l'agitation de la ville existe un autre territoire. Un territoire où l'on vit, où l'on respire ce qui en Russie n'a jamais existé: la liberté.» *Territoire de la liberté* filme une micro-société libertaire qui vit ses loisirs dans une réserve naturelle: escalade, vie collective, musique folk... et rejet de l'autorité.

Une communauté d'alpinistes expérimente la possibilité de vivre libre, de le faire ensemble, bien mieux que chacun pour soi. Qu'est-ce qu'être libre? Sous quelles formes cette liberté s'exprime-t-elle? Comment est-on libre dans la Russie d'aujourd'hui? En Sibérie, dans les Stolbys, Alexander Kuznetsov filme des hommes et des femmes qui se rassemblent en fin de semaine pour chanter, pour faire la fête et gravir les montagnes environnantes. La vitalité de cet élan laisse résonner comme son contrepoint la fragilité inhérente au principe de liberté, sans cesse menacée de disparition.

La projection est suivie d'un débat avec Anaïs Kien et Andreas Fontana

Vendredi 23 mars, 20h45 Auditorium Arditi



The Harder They Come

de **Perry Henzell**

JM; 1974, Coul., 105', vo st fr

Musique: Jimmy Cliff, Desmond Dekker, The Slikers

Avec: Jimmy Cliff, Carl Bradshaw, Basil Keane, Janet Bartley, Winston Stona, Bob Charlton, Ras Daniel Hartman, Lucia White

Ivan Martin, jeune paysan, part à Kingston pour réaliser son rêve: devenir chanteur de reggae à succès. Largué dans la jungle urbaine des mendiants, des caïds et des petits malfrats, Ivan se rebelle contre toutes les institutions (Église, showbiz, police, mafia). Il devient le héros d'une nation opprimée tandis que le reggae incarne le cri du peuple jamaïcain pour sa liberté.

Vendredi 23 mars, 18h30 Auditorium Arditi



W.R.: Les mystères de l'organisme

de **Dušan Makavejev**

DE; YU, 1971, NB/Coul., 85', vo st an

Scénario: Dušan Makavejev **Avec:** Milena Dravic, Ivica Vidovic, Jagoda Kaloper, Tuli Kupferberg, Zoran Radmilovic, Jackie Curtis

À la frontière entre documentaire et fiction, Makavejev met en scène les théories controversées du psychanalyste du plaisir sexuel Wilhelm Reich, en suivant les tribulations de deux militantes de l'amour libre.

Provocateur, Makavejev ne pouvait être que séduit par le caractère sulfureux du matériau qu'il décida d'adapter. Libre dans sa forme autant que dans son propos, ce film, interdit en Yougoslavie, est devenu l'un des représentants les plus connus de ce qui a été appelé la «Vague noire yougoslave». Consacré par le prix Luis Buñuel à Cannes en 1971, *Les mystères de l'organisme* donnera à son réalisateur une audience internationale et lui permettra de poursuivre une œuvre controversée qui culminera avec *Sweet Movie* en 1974.

Jeudi 22 mars, 18h30 Auditorium Arditi



Collection Cinéma du Musée suisse. Tous droits réservés.

Zabriskie Point

de **Michelangelo Antonioni**

US, 1970, Coul., 95', vo st fr

Scénario: Michelangelo Antonioni, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe, Franco Rossetti
Photographie: Alfio Contini **Avec:** Mark Frechette, Daria Halprin, Paul Fix, G. D. Spradlin, Bill Garaway, Kathleen Cleaver, Rod Taylor, Harry Hutchinson

Mark, alias Karl Marx, ne craint pas la mort. Il préférerait cependant s'y risquer plutôt par goût de liberté que par ennui. Les années 1970 et les vastes déserts de la Californie offrent à son esprit contestataire des possibilités aussi variées que raffinées, qui toutes convergent vers Daria Halprin. Zabriskie Point, temple de poussière entre les dunes, sera le lieu de leur rencontre.

Zabriskie Point est le deuxième des trois films qu'Antonioni a tournés en anglais, après le très célèbre *Blow-Up* (1967). C'est précisément lors ce tournage que le réalisateur italien lit un fait divers dont il fera le fil conducteur de *Zabriskie Point*: un jeune homme meurt, tué par la police de Phoenix, au moment de ramener à son propriétaire l'avion qu'il lui avait dérobé. Cette histoire n'est somme toute qu'un prétexte pour rassembler les pièces du portrait de cette partie de l'Amérique qui chante la liberté sexuelle et conteste les directives du Système. Sur les notes de Pink Floyd et des Rolling Stones, les jeunes, avides d'aventures, volent par-delà les déserts infinis, s'embrassent avec passion et liquident les symboles de l'establishment et de la société de consommation.

Mercredi 21 mars, 20h30 Auditorium Arditi

Être libre

Programme [cinéma]

Festival Histoire et Cité
20 – 24 mars 2018, Genève

Mardi 20 mars 2018

18:30	The Look of Silence	Joshua Oppenheimer	suivi d'un débat	Maison de la Paix
-------	---------------------	--------------------	------------------	-------------------

Mercredi 21 mars 2018

17:00	Folles de joie	Paolo Virzì	suivi d'un débat	Cinerama Empire
20:30	Tahrir, place de la libération	Stefano Savona	suivi d'un débat	Cinerama Empire
20:30	Zabriskie Point	Michelangelo Antonioni		Auditorium Arditi

Jeudi 22 mars 2018

18:00	Cobra Verde	Werner Herzog		Cinerama Empire
18:30	W.R.: les mystères de l'organisme	Dušan Makavejev		Auditorium Arditi
20:30	The Boot Factory	Lech Kowalski	suivi d'un débat	Cinerama Empire
20:30	Lucía	Humberto Solás		
	précédé de Now	Santiago Álvarez		Auditorium Arditi

Vendredi 23 mars 2018

18:00	Concerning Violence	Göran Hugo Olsson		Cinerama Empire
18:30	The Harder They Come	Perry Henzell		Auditorium Arditi
20:00	Un condamné à mort s'est échappé	Robert Bresson		
	précédé de Charlot s'évade	Charlie Chaplin	suivi d'un débat	Cinerama Empire
20:45	Territoire de la liberté	Alexander Kuznetsov	suivi d'un débat	Auditorium Arditi

Samedi 24 mars 2018

09:30	Le fond de l'air est rouge	Chris Marker	suivi d'un débat	Auditorium Arditi
11:00	L'une chante, l'autre pas	Agnès Varda		Cinerama Empire
14:30	Projection surprise			Cinerama Empire
14:30	Les dix commandements (1923)	Cecil B. DeMille		Auditorium Arditi
17:00	Grève générale 1918	Hansjürg Zumstein	suivi d'un débat	Cinerama Empire
17:30	À nous la liberté!	René Clair		Auditorium Arditi
20:00	Holy Field Holy War	Lech Kowalski	suivi d'un débat	Auditorium Arditi
20:00	Punishment Park	Peter Watkins		
	précédé d'Electronic Labyrinth THX 1138 4EB	George Lucas	suivi d'un débat	Cinerama Empire

Tarif

CHF 5.-/séance, prix unique

Séance à la Maison de la Paix gratuite

Billetterie

Sur place et en ligne:

histoire-cite.ch ou cinerama-empire.ch**Information**histoire-cite.chcinema@histoire-cite.ch

+41 22 379 77 05

LieuxAuditorium Arditi
pl. du Cirque 1
GenèveCinerama Empire
rue de Carouge 72
GenèveMaison de la Paix
Auditorium Pictet
ch. Eugène-Rigot 2
Genève

Coordination:

Ambroise Barras, Fanen Sisbane, Marie Zesiger

Partenariat:

Cinerama Empire, Cinémas du Grütli, Ciné-club universitaire, HEAD Genève, Il est une fois



*Ciné-club
Universitaire*

—HEAD
Genève

IL EST UNE FOIS
les rendez-vous cinéma

Programmation:

Nicolas Appelt, Bertrand Bacqué, Diana Barbosa, Sumiko Chablaix, Floriane Chassaigne, Alfio Di Guardo, Julien Dumoulin, Sébastien Farré, Vincent Fontana, Pietro Guarato, Marc Houvet, Morena La Barba, Wiktoria Muszynska, Jean Perret, Michel Porret, Melina Tipticoglou, Manuel Vielma, Youri Volokhine

Remerciements:

Lech Kowalski et Stefano Savona, hôtes d'honneur du Festival, ainsi que François Ansermet, John Austin, Charles Beer, Riccardo Bocco, Penelope Bortoluzzi, Mylène Bresson, Christophe Campergue, Irène Challand, Antoine de Baecque, Andreas Fontana, Georges Gorin, Aurélien Haslebacher, Marc Ismail, Alexandre Keese, Anaïs Kien, Anaïs Mansouri, Frédéric Pfyffer, Patricia Spyer, Carole Villiger, Dork Zabunyan, Didier Zuchuat, Hansjürg Zumstein

La revue «Être libre» du Festival Histoire et Cité (2018) est une publication hors-série de la *Revue du Ciné-club universitaire*.

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université de Genève

Édition:

Ambroise Barras

Couverture:

Zabriskie Point (graphisme: SO2DESIGN)

Graphisme et composition:

Julien Jespersen

La Revue du Ciné-club universitaire, 2018, hors-série «Être libre»
Festival Histoire et Cité
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activité culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, mars 2018