



Cinémas libertaires

**Au service des forces de
transgression et de révolte**

Nicole Brenez • Isabelle Marinone (dir.)

Arts du spectacle – Images et sons

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

Nicole Brenez

Professeur en Esthétique du Cinéma à l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, membre de l'Institut Universitaire de France, programmatrice à la Cinémathèque française

Isabelle Marinone

Maître de conférences en Histoire du Cinéma à l'Université de Bourgogne, Chercheur au Centre Georges Chevrier (UMR CNRS uB 7366), Directrice de recherche à la Fémis (Exploitation/Distribution)

Contributeurs :

- Louise Anselme • Antoine Barraud • Jean-Pierre Bastid • Yannick Beauquis
- Benoît Bouthors • Jean-Pierre Bouyxou • Nicole Brenez • Erik Buelinckx • Johanna Cappi
- Josselin Carey • Pascale Cassagnau • Charlotte Cayeux • Michèle Coltery • Ronald Creagh
- David Creus Expósito • Théo Deliyannis • Jean-Michel Durafour • Margot Farenc
- Manuela Filippin • Yannick Gallepie • Boris Gobin • Bidhan Jacobs • Wonhee Jung
- Misato Kawazu-Sonoyama • Cho Kyoung-hee • Grégory Lacroix • Thomas Le Gouge
- Roland Lethem • Mélisande Leventopoulos • Jessica Macor • Yves-Marie Mahé
- Isabelle Marinone • Adrian Martin • Ulrike Meinhof • Adilson Inácio Mendes • Marc Mercier
- Quentin Périès • Jean-Gabriel Périot • Vladimir Perišić • Giusy Pisano • Félix Rehm
- Catherine Roudé • Pacôme Sadek • Paulo Emilio Sales Gomes • Louis-Georges Schwartz
- Charlotte Serrand • Frantz Succab • Jean-Marie Tixier • Lucile Valeri • Anne Voirin • Laure Weiss

Cinémas libertaires

Au service des forces de transgression et de révolte

« Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte. »

Jean Epstein, *Le Cinéma du Diable* (1947).

Les contributeurs, parmi lesquels de nombreux cinéastes et plasticiens, explorent le corpus méconnu des films issus des idéaux libertaires, depuis la lutte armée jusqu'aux pensées de la non-violence. Cet ouvrage décrit la diversité des pratiques inventées par les réalisateurs engagés ; les formes spécifiques nées de films revendiquant une action concrète, que celle-ci soit d'ordre révolutionnaire, pédagogique ou simplement émancipatrice ; les puissances de déplacement, de destruction et de proposition théorique dynamisées par l'esprit anarchiste. Il met en circulation des documents rares ou inédits concernant l'histoire des cinémas libertaires et la parole de certaines de ses figures parmi les plus créatrices, enthousiasmantes, libératrices.

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

collection
Arts du spectacle
série
Images et sons

28 €

1581P
ISBN
978-2-7574-1173-5
ISSN
en cours

Illustration de couverture :
Vladimir Perišić, *Our Shadows Will*
(km/short, 2014).

maquette Nicolas Delargillière.



La collection
Arts du spectacle - Images et sons
est dirigée par
Giusy Pisano

Cet ouvrage est publié après l'expertise éditoriale du comité

Lettres et Arts

composé de :







Carine Barbafieri, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
François Berquin, Université du Littoral - Côte d'Opale
Valérie Catelain, Université Catholique de Lille
Alain Deremetz, Université Lille 3 Sciences humaines et sociales
Bénédicte Gorrillot, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Frank Greiner, Université Lille 3 Sciences humaines et sociales
Laurent Guido, Université Lille 3 Sciences humaines et sociales
Giusy Pisano, École nationale supérieure Louis-Lumière
Sophie Proust, Université Lille 3 Sciences humaines et sociales
Dominique Viart, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense
Karl Zieger, Université Lille 3 Sciences humaines et sociales

Les Presses Universitaires du Septentrion

sont une association de six universités :

- Université de Lille 1 Sciences et Technologies,
- Université de Lille 2 Droit et Santé,
- Université de Lille 3 Sciences humaines et sociales,
- Université du Littoral Côte d'Opale,
- Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
- Université Catholique de Lille.

La politique éditoriale est conçue dans les comités éditoriaux.
Six comités et la collection « Les savoirs mieux de Septentrion »
couvrent les grands champs disciplinaires suivants :

-  • Acquisition et Transmission des Savoirs,
-  • Lettres et Arts,
-  • Lettres et Civilisations étrangères,
-  • Savoirs et Systèmes de Pensée,
-  • Temps, Espace et Société,
-  • Sciences Sociales.

Publié avec le soutien
de la Communauté d'universités et d'établissements Lille Nord de France
et de la Région Nord – Pas de Calais.

© Presses Universitaires du Septentrion, 2015
www.septentrion.com
Villeneuve d'Ascq – France

Toute reproduction ou représentation,
intégrale ou partielle, par quelque pro-
cédé que ce soit, de la présente publica-
tion, faite sans l'autorisation de l'éditeur
est illicite (article L. 122-4 du Code de la
propriété intellectuelle) et constitue une
contrefaçon. L'autorisation d'effectuer des
reproductions par reprographie doit être
obtenue auprès du Centre Français d'Ex-
ploitation du Droit de Copie (CFC) 20 rue
des Grands-Augustins à Paris.

Nicole Brenez
Isabelle Marinone
(dir.)

Cinémas libertaires

Au service des forces de transgression et de révolte

Publié avec le soutien
du Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA)
de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
et de l'Institut universitaire de France

Presses Universitaires du Septentrion

www.septentrion.com

2015

Politique de diffusion des livres numériques aux Presses Universitaires du Septentrion

Les Presses Universitaires du Septentrion mettent à la vente les livres numériques sur leur site internet sans appliquer de DRM (Digital Rights Management), ceci afin de ne pas réduire les usages de ses lecteurs. Leurs livres numériques n'en restent pas moins soumis au droit d'auteur.

En conséquence, les Presses universitaires du Septentrion demandent à leurs lecteurs de ne pas diffuser leurs livres numériques sur des plates-formes de partage ni de procéder à de multiples copies privées (> 5).

La violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon puni d'une peine de 300 000 euros d'amende et de 3 ans d'emprisonnement (CPI, art. L. 335-2 s.).

Le code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre.

La loi incrimine au titre du délit de contrefaçon :

- « toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi » (CPI, art. L. 335-3).
- « le débit [acte de diffusion, notamment par vente, de marchandises contrefaisantes], l'exportation et l'importation des ouvrages "contrefaisants" » (CPI, art. L. 335.2 al. 3).

Source : <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>.

Pour plus d'informations, consultez le site internet des Presses Universitaires du Septentrion www.septentrion.com.

Cet ouvrage collectif est dédié à Luce Vigo et Émile Breton.

En couverture :

Bogdan Ninkovic dans *Our Shadows Will*, de Vladimir Perišić, 2013.

Presses du Septentrion, 2014.

Ouvrage publié avec l'aide du Laboratoire International de Recherche sur les Arts (Université Paris 3 Sorbonne nouvelle) et de l'Institut Universitaire de France.

Nous remercions tous les auteurs et contributeurs,

ainsi que Tiffany Anton, Vincent Deville, Eleni Gioti, Ninette Glissant-Succab, Emmanuelle Koenig, la Parole Errante, Giorgio Passerone, Christine Scherrer, Laurent Segalini, Jacques Spohr, et la Norddeutscher Rundfunk-Fernsehen.

Table des matières

Lutter sur tous les fronts à la fois	13
<i>Nicole Brenez et Isabelle Marinone</i>	
Méthodes pour une histoire des rapports entre cinéma et anarchie	17
<i>Isabelle Marinone</i>	

I

FRONT DES LUTTES ARMÉES

<i>Our Shadows Will</i>	
Note d'intention	27
<i>Vladimir Perišić</i>	
Une terre d'anarchie, l'Ukraine de Nestor Makhno revisitée par Héléne Châtelain	33
<i>Isabelle Marinone</i>	
Entretien avec Héléne Châtelain	39
<i>Isabelle Marinone</i>	
Espagne 36 : les films de fiction de la CNT	49
<i>Yannick Gallepie</i>	
Une histoire visuelle : la Rote Armee Fraktion et ses images	
Note d'intention	61
<i>Jean-Gabriel Périot</i>	
Usine et Chronomètre	71
<i>Ulrike Meinhof</i>	
Retrait engagé. Alain Declercq	75
<i>Thomas Le Gouge, Félix Rehm, Charlotte Serrand</i>	

II

LA TRANCHÉE GATTI

Armand Gatti, un ciné-poète	81
<i>Isabelle Marinone</i>	
Figures de résistance : la constellation Gatti	89
<i>Johanna Cappi</i>	
Armand Gatti et l'« expression multiple » au cinéma : le cas du <i>Lion, sa cage et ses ailes</i>	99
<i>Charlotte Cayeux</i>	
Entretien avec Armand Gatti	109
<i>Isabelle Marinone</i>	

III

FRONT DES OPPRESSIONS SOCIALES

La mouvance provoc' du cinéma de Belgique (1963-1975)	117
<i>Grégory Lacroix</i>	
<i>La machette et le marteau</i> de Gabriel Glissant (1975)	129
<i>Frantz Succab</i>	
Jang Sun-woo, l'anarchisme du « Cinéma ouvert »	131
<i>Cho Kyoung-hee</i>	
<i>Les Lascars du LEP</i> (2009-1986) : trajectoire d'images rebelles à contretemps	137
<i>Mélanie Leventopoulos, Catherine Roudé</i>	
Les films de femmes sont dangereux. Sachi Hamano, Virginie Despentès & Coralie Trinh-Thi	145
<i>Misato Kawazu-Sonoyama</i>	

IV

FRONT DES PRINCIPES ET DES CONCEPTS

<i>Mauer – film préhistorique.</i> Gérard de Lacaze-Duthiers et l'esthétique libertaire	151
<i>Erik Buelinckx</i>	
Anarchie et utopie. Quelques réflexions hérétiques	163
<i>Ronald Creagh</i>	
Miguel Almeréyda critique du cinéma	171
<i>Isabelle Marinone</i>	
À l'ombre d'Almeréyda (Jean Vigo et Paulo Emilio Sales Gomes)	181
<i>Adilson Inácio Mendes</i>	
Anarchisme et cinéma	187
<i>Paulo Emilio Sales Gomes</i>	

John Flaus : distinguer entre anarchiste et libertaire	195
<i>Adrian Martin</i>	
Jean-François Lyotard et le cinéma anarchiste : notes pour une rencontre critique	197
<i>Jean-Michel Durafour</i>	

V

FRONT HÉDONISTE

Bouyxouterrain	211
<i>Louise Anselme, Benoît Bouthors, David Creus Expósito, Théo Deliyannis, Manuela Filippin, Boris Gobin, Wonbee Jung, Lucile Valeri</i>	
Entretien avec Jean-Pierre Bouyxou	219
<i>Louise Anselme, Benoît Bouthors, David Creus Expósito, Théo Deliyannis, Manuela Filippin, Boris Gobin, Wonbee Jung, Lucile Valeri</i>	
Philippe Bordier (1941-2013)	225
<i>Jean-Pierre Bouyxou</i>	
Le cinéma punk hardcore d'Yves-Marie Mahé	229
<i>Quentin Périès</i>	

VI

FRONT DES SYMBOLES,
DES IMAGES ET DES FORMES

Entretien avec Maurice Lemaître	237
<i>Isabelle Marinone</i>	
Rencontre avec Paul. Entretien avec Alain Tanner	253
<i>Yves-Marie Mahé</i>	
<i>Bande de Cons !</i>	257
<i>Roland Lethem</i>	
Entretien avec Roland Lethem	263
<i>Nicole Brenez, Isabelle Marinone</i>	
L'hypothèse poétique. Anarchie et cinéma japonais	271
<i>Antoine Barraud</i>	
Anarchie & Cinéma. Carte blanche à Jean-Pierre Bastid	277
<i>Jean-Pierre Bastid et Jean-Pierre Bouyxou</i>	
F.J. Ossang et le punk libertaire	289
<i>Michèle Collery</i>	
F. J. Ossang, Master-Class	303
<i>Yannick Beauquis, Michèle Collery, Pacôme Sadek, Anne Voirin</i>	
Du montage dissident dans l'œuvre de Jean-Gabriel Périot	311
<i>Josselin Carey, Margot Farenc, Jessica Macor, Laure Weiss</i>	
Entretien avec Jean-Gabriel Périot	317
<i>Josselin Carey, Margot Farenc, Jessica Macor, Laure Weiss</i>	

VII

FRONT DES AUTRES MONDES

« Poésie folle » : Jean Rollin, cinéaste parallèle	327
<i>Isabelle Marinone</i>	
Entretien avec Jean Rollin	337
<i>Isabelle Marinone</i>	
Jean Rollin (1938-2010)	347
<i>Jean-Pierre Bouyxou</i>	
Gianni Toti et la mathépoétique (avec quelques dérives transpoécontinentales du côté de Vélimir Khlebnikov et Fernando Pessoa)	349
<i>Marc Mercier</i>	

VIII

FRONT DE L'HISTOIRE,
DE LA DOCUMENTATION
ET DE L'INFORMATION

Un baroque libertaire. <i>Film d'amore e anarchia ovvero : stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza</i> de Lina Wertmüller (1973)	359
<i>Giusy Pisano</i>	
Entretien avec Bernard Baissat	367
<i>Isabelle Marinone</i>	
<i>Libertarias</i> de Vicente Aranda (1996) : film de fiction anarchiste pour grand public ?	379
<i>Jean-Marie Tixier</i>	
<i>Ordinary People</i> de Vladimir Perišić, le réel et sa mutinerie	389
<i>Nicole Brenez, Pascale Cassagnau</i>	
Remarques sur les médias anti-sociaux : les anarcho-communistes états-uniens et internet.	393
<i>Louis-Georges Schwartz</i>	
Index	399
<i>Par Bidhan Jacobs</i>	
<i>Index des noms</i>	
<i>Index des titres</i>	

Lutter sur tous les fronts à la fois

Nicole Brenez et Isabelle Marinone

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle / Université de Bourgogne Franche-Comté

En 1865, dans son ouvrage *Du principe de l'art et de sa destination sociale*¹, Pierre-Joseph Proudhon formule le principe d'une rupture avec l'art bourgeois. Alternance d'intégration et de désintégration, la rupture proudhonienne insiste sur la phase destructrice du processus, condition essentielle d'une renaissance ou d'un renouvellement. Mais, prise à la fois dans son acception générale de cassure, et dans son acception picturale de mélange, la rupture autorise surtout l'émergence d'une nouvelle conception de l'art. Le traité de Proudhon propose de mettre les artistes hors de tout gouvernement afin que l'œuvre ne devienne jamais une manifestation d'autorité, une entrave à la libre créativité de l'homme : l'art en effet ne peut se contenter de refléter les choses, il doit favoriser leur émancipation. D'autres conceptions des rapports et fonctions de l'image à l'égard du réel peuvent alors émerger. Désindexées des obligations de « représentation » – au sens simultanément esthétique (reproduction) et politique (délégation) –, les images peuvent par exemple nouer des liens directs avec l'acuité d'une action, la franchise d'une pulsion, les complexités d'un désir, la radicalité d'une forme, les excès d'une fantaisie, jusqu'aux plénitudes visionnaires, jusqu'à l'incongruité totale s'il le faut. Au combat contre les prescriptions idéologiques paupérisant l'appréhension d'une supposée réalité, de telles conceptions injectent les énergies de la critique rationnelle aussi bien que de l'onirisme critique dans les images pour, entre autres projets, mettre au jour des présupposés, abolir les diffamations figuratives, rétablir justice, affirmer courage dans leur présent et recréer du devenir. À cet égard, le préambule du séminal essai filmique *Rien que les heures* (1926) d'Alberto Cavalcanti offre le manifeste éclatant d'une telle entreprise de refondation visuelle.

1.– Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

Dans le champ du cinéma, la pensée libertaire intervint très tôt et beaucoup plus massivement que les histoires jusqu'à présent ont bien voulu nous l'enseigner. La fertilisation des arts filmiques par les pensées libertaires s'avère d'une richesse inouïe ; réciproquement, parfois l'anarchisme s'avive et se propage grâce aux flammes allumées sur les écrans, et désormais tout un pan de la création filmique vient enrichir les propositions libertaires par son inventivité visuelle et sonore. Issu des Actes réunis à la suite des Journées d'études « Anarchie et Cinéma – histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires »², empruntant son titre au texte de Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*³, l'ouvrage collectif *Cinémas libertaires : « Au service des forces de transgression et de révolte »* se fixe plusieurs tâches. Tout d'abord, il pose les questions méthodologiques préalables à l'établissement d'une histoire et d'un corpus cinématographique qui se réclame de l'anarchie, en évitant de présupposer une définition univoque de ce terme et de l'inféoder à une conception unique. Parmi les définitions fréquentes, on trouverait, à une extrémité, la réduction légaliste élaborée lors de la « Conférence internationale de Rome pour la défense sociale contre les anarchistes » en 1898, qui pointe l'anarchisme comme « tout acte de violence visant à détruire l'organisation sociale⁴ ». À l'autre extrémité, l'œcuménisme favorisé par la multiplicité et la porosité constitutives des conceptions anarchistes (anarchisme mutualiste de Pierre-Joseph Proudhon, anarchisme communiste de Mikhaïl Bakounine, anarcho-syndicalisme, syndicalisme révolutionnaire d'Émile Pouget ou Fernand Pelloutier, communisme libertaire de Pierre Kropotkine ou Emma Goldman, éco-anarchisme issu des réflexions d'Elisée Reclus, anarchismes individualistes de Max Stirner, Oscar Wilde ou Ulrike Meinhof, anarchisme « sans adjectif » de Fernando Tarrida del Mármol, Ricardo Mella Cea ou Voltairine de Cleyre, hédonismes libertaires, spontanéismes multiples apparus au cours des luttes à l'instar des « Spontex » de Mai 68, provo hollandais, Black Blocs des années 80, Anonymous électroniques...), caractérise par exemple la définition d'un Jean-Luc Godard alors marxiste-léniniste qui rendait pourtant hommage – sans le nommer – à Makhno, lorsqu'il répondait dans le premier numéro de *Cinéthique* en 1969 : « Le vrai sens du terme 'anarchie' c'est le conseil ouvrier, les communes, le partage des terres, le partage du travail⁵ ». Les contributions de cet ouvrage collectif s'inscrivent sur l'éventail ouvert des films liés aux différents idéaux et gestes libertaires : depuis la lutte armée jusqu'aux pensées de la non-violence, en passant par la concrétisation des utopies et la « propagande par le fait ». Il s'agit d'observer, documenter et mettre en perspective la diversité des pratiques inventées par les réalisateurs engagés ; les formes spécifiques nées de films revendiquant une action concrète,

2.- 2-3 avril 2010, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

3.- Jean Epstein, *Le Cinéma du diable* (1947), in *Écrits complets – Volume 5 (1945 – 1951)*, Paris, Independencia, 2014, p. 22.

4.- Richard Bach Jensen, « The International Anti-Anarchist. Conference of 1898 and the Origins of Interpol », in *Journal of Contemporary History*, Vol. 16, No. 2 (Apr., 1981), pp. 323-347.

5.- Jean-Luc Godard, « Un cinéaste comme les autres. Entretien », *Cinéthique. Nouvelle revue du cinéma nouveau*, n°1, 20 janvier 1969, p. 12.

que celle-ci soit d'ordre révolutionnaire, pédagogique, ou simplement émancipatrice ; les puissances de déplacement, de destruction et de proposition théorique dynamisées par l'esprit anarchiste. Enfin, cet ouvrage met en circulation plusieurs documents rares ou inédits concernant l'histoire des cinémas libertaires et, surtout, la parole de certaines de ses figures contemporaines parmi les plus créatrices, enthousiasmantes, libératrices. Que Bernard Baissat, Antoine Barraud, Jean-Pierre Bastid, Jean-Pierre Bouyxou, Hélène Châtelain, Michèle Collery, Alain Declercq, Armand Gatti, Maurice Lemaître, Roland Lethem, Yves-Marie Mahé, F.J. Ossang, Jean-Gabriel Périot, Vladimir Perišić, Frantz Succab, Alain Tanner trouvent ici l'expression de nos vifs remerciements pour leur généreuse participation à cet ouvrage.

Pour autant, beaucoup reste à faire : bien que ce travail collectif privilégie le plus possible les films, auteurs ou initiatives encore trop méconnus (plutôt que d'étudier à nouveau des cinéastes aussi considérables et passionnants que par exemple Georges Franju, Emile de Antonio, Peter Watkins, Rainer Werner Fassbinder, aux œuvres inépuisables mais désormais, et heureusement, bien documentées et analysées, ou en passe de le devenir comme celles de Lech Kowalski, Jacques Richard ou Lionel Soukaz), la liste de ceux qui restent à découvrir réclamerait plusieurs autres volumes. Mentionnons en particulier, pour appeler de nos vœux de nouvelles recherches, Alida Dimitriou et Kostas Zyrinis en Grèce, Jean-Pierre Lajournade en France, Óscar Enrique Menéndez Zavala au Mexique, Deborah Twiss aux États-Unis, Jean-Pierre Bekolo ou encore Bassek Ba Kobhio au Cameroun... et saluons l'émergence d'une nouvelle génération dont la virulence et l'efficacité critique défient les oppressions contemporaines, par exemple Franklin López depuis Puerto Rico, Travis Wilkerson aux États-Unis, Pedro Diógenes au Brésil, Agathe Dreyfus, Ivora Cusak, Christine Gabory du collectif « 360° et même plus » ou la coopérative de production les Mutins de Pangée en France, ainsi que tant d'autres groupes en pleine action de par le monde.

Méthodes pour une histoire des rapports entre cinéma et anarchie

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

« La méthode, c'est le chemin une fois qu'on l'a parcouru », disait le sinologue Marcel Granet¹. Un chemin ou, plus précisément, une voie (*hodos* en grec) que l'on traverse, comme nous y invite le préfixe *meta* de l'étymologie du mot *methodos*. Frayons cette voie de traverse pour explorer la richesse des relations historiques entre l'art cinématographique et l'anarchie politique.²

Rappelons que le terme « anarchie » vient du grec *anarkhia* : du préfixe privatif *an* qui veut dire « sans », et de *arckhè* symbolisant le commandement, le pouvoir, le principe premier. *Anarkhia*, qui signifie donc « sans commandement ou sans pouvoir », apparaît chez Homère dans *L'Iliade* puis chez Hérodote dans *L'Enquête*, et désigne une situation dans laquelle un groupe se retrouve sans chef. Or, « sans commandement » ne signifie aucunement « sans ordre ». Selon le théoricien de l'anarchisme historique, Pierre-Joseph Proudhon :

« L'anarchie marque le terme extrême du progrès politique. C'est une forme de gouvernement, ou constitution, dans laquelle la conscience publique et privée, formée par le développement de la science et du droit, suffit seule au maintien de l'ordre et de la garantie de toutes les libertés, et où par conséquent le principe d'autorité, les institutions de police, les moyens de prévention ou de répression se trouvent réduits à leur expression la plus simple ; à plus forte raison, lorsque les formes monarchiques, la haute centralisation disparaissent, remplacées par les institutions fédératives et les mœurs communales. Il est évident que toute contrainte

1.- Citation rapportée par Georges Dumézil, « Entretien », in *Georges Dumézil*, Cahiers pour un temps, Paris, Centre Pompidou/Pandora Editions, 1981, p. 25.

2.- Isabelle Marinone, *Cinema e Anarquia : uma história « obscura » do cinema na França (1895-1935)*, traduction Adilson Mendes, Rio de Janeiro, Azougue editorial / Cinemateca Brasileira, août 2009, 215 p. (Préface de Nicole Brenez)

ayant disparu, nous serons en pleine liberté ou anarchie. La loi sociale s'accomplira d'elle-même, sans surveillance ni commandement, par la spontanéité universelle. »³

Cette conception politique se pense et se réalise au présent et n'est pas, comme l'utopie, considérée comme une perspective idéale et inaccessible. Pour ses théoriciens, elle se construit à partir d'une diversité d'êtres capables de construire un environnement sans hiérarchie, sans domination, qui s'émancipe grâce à la libre association de forces indépendantes et autonomes. Comme le formule Proudhon, l'anarchie, c'est l'ordre moins le pouvoir. Après Proudhon, plusieurs principes sont définis notamment par Michel Bakounine et Pierre Kropotkine, dont parmi les plus importants : l'antiautoritarisme, l'antimilitarisme, l'anticléricalisme, la valorisation du concept de liberté, le renoncement aux pouvoirs de toutes sortes, et notamment à celui de l'État, l'abandon de la notion de propriété privée, le développement de l'éducation.

Les rapports entre anarchie et cinéma mettent en évidence plusieurs propositions concrètes, formelles et théoriques :

1. dans le cadre de la production, une pratique autogestionnaire ou indépendante ;
2. dans le cadre de la réalisation, une pratique diversifiée des formes et des moyens d'expression ;
3. dans le cadre des fonctions sociales, une double exigence au regard du passé et de la pédagogie, selon une conception de l'art nourrie par les théories de Proudhon exposées dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865).

Pour Proudhon en effet, « l'art, ainsi que la liberté, a pour matière l'homme et les choses, pour objet de les reproduire en les dépassant, pour fin dernière la justice ». ⁴ Qualifié d' « Humain », ⁵ un tel art se veut éducateur, porteur d'un idéal alliant intérêt pour le social et le collectif tout en respectant la part sensible et personnelle de l'individu. L'artiste doit travailler pour lui et pour la société, en révélant des formes de beauté hétéroclites et en suscitant l'émotion de chacun devant des expressions nouvelles. Gustave Courbet incarne pour Proudhon l'artiste par excellence. Mettant l'art au service d'un idéal social, Courbet oppose le réalisme au mouvement romantique et introduit une rupture avec l'académisme qui donne toute liberté notamment en matière de choix du sujet et du motif, comme dans *L'enterrement à Ornans* et *L'origine du monde*. Proudhon refuse toute restriction esthétique : « Tout sert la poésie et l'art, aucune limite, aucun type ne sont

3.- Pierre-Joseph Proudhon, Lettre du 20 août 1864 citée par Daniel Guérin, *L'anarchisme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

4.- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 75.

5.- Isabelle Marinone, « Qu'est-ce que le cinéma « Humain » ? Retour sur une conception du cinéma défendue par Henry Poulaille », in *1895* n°43, Paris, Plein Chant, juin 2004, pp. 5-14.

imposés à leurs créations. »⁶ L'Art Humain suppose l'autonomie de l'artiste, le droit inaliénable de tout homme à la création, la condamnation du rôle historique du « Génie », la mort du chef-d'œuvre, l'art en situation (selon l'expression de Proudhon), ainsi que la participation active du spectateur à l'œuvre. À la suite de Proudhon puis de Fernand Pelloutier,⁷ de Bernard Lazare⁸ et de Pierre Kropotkine, Gérard de Lacaze-Duthiers, inventeur de « l'Artistocratie », fait valoir en 1906 dans son *Esthétique anarchiste* ce que devrait être une conception libertaire de l'art.⁹

« L'envisageant comme ennemi de toute autorité, comme adversaire des lois et des morales, une conception anarchiste de l'art est seule possible, parce que seule, elle correspond à la réalité : une œuvre d'art à toujours, à toutes époques, gêné les habitudes du troupeau, contrarié les appétits de ceux qui le dirigent ou lui obéissent sénilement. L'art est l'expression par laquelle l'être manifeste son amour le plus intense de la liberté et de la vie, son besoin d'indépendance absolue, son désir d'une humanité meilleure. L'attitude de l'artiste, dans la société ne peut être qu'une attitude de révolte. Les satisfaits et les repus sont de faux artistes : la réclame et le bluff leur suffit. Leur vie est nulle et médiocre comme leur œuvre. Ils conçoivent l'art comme un coin de la politique, ils l'exploitent comme une 'mine', c'est pour eux une 'affaire', c'est aussi une façade et une attitude parmi ces êtres qui s'agitent et gesticulent à leurs côtés. Les œuvres originales ont contre elles l'esprit 'raisonéiste' du public, les usages et la routine. Le public éclate de rire devant une œuvre qu'il ne comprend pas. L'œuvre la plus vivante est toujours incomprise des imbéciles. Faire de « l'action directe » en art, c'est exprimer toute sa pensée, sans se soucier de l'opinion des imbéciles ou des 'canons' des pédants. L'art vit d'indépendance. Il hait les restrictions. L'œuvre et l'artiste sont inséparables. L'indépendance dans l'art exige l'indépendance dans la vie. »¹⁰

L'Idéal, la pédagogie, l'indépendance, la révolte et la sincérité, constituent les cinq critères que retient Lacaze-Duthiers pour définir sa conception libertaire de l'art, critères que l'on retrouvera formulés de manière différente chez chaque théoricien de l'anarchie.

Vaste champ d'étude, les rapports entre anarchie et cinéma n'ont été que peu abordés et presque exclusivement sous l'angle du motif : sous les traits de personnages d'anarchistes ou de la représentation de mouvements libertaires. Les quelques très courts travaux datant des années 1960 publiés sur ce thème furent initiés par des Anglo-Saxons¹¹ puis poursuivis dans les années 1980 par des brochures éditées par

6.- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, op. cit., p. 126.

7.- Fernand Pelloutier, *L'Art et la Révolte*, Paris, L'Art Social, 1898, réédition établie et annotée par Jean-Pierre Lecercle, Paris, éd. Place d'armes, 2002.

8.- Bernard Lazare, « L'Écrivain et l'art social », Paris, L'Art Social, 1896.

9.- Gérard de Lacaze Duthiers, *L'Idéal Humain de l'Art*, Essai d'esthétique libertaire, Reims, Bibliothèque de la *Revue littéraire de Paris* et de Champagne, 1906.

10.- Gérard de Lacaze Duthiers, « De l'Art », in *L'Action d'Art*, 15 mars 1913, p. 4.

11.- Alan Lovell, *Anarchist cinema*, Londres, Peace News, 1962. John Ellerby, *Anarchy in the film*, Londres, Anarchy, 1967.

le Centre International de Recherche sur l'Anarchisme (CIRA).¹² En termes de réalisation scientifique, on ne trouve guère que l'essai de l'italien Pietro Ferrua¹³ et surtout la thèse de l'américain Richard Porton, *Film and the Anarchist Imagination*¹⁴, réflexion sur les représentations de l'anarchisme et de l'anarcho-syndicalisme apparaissant dans des fictions variées. L'analyse se centre sur des problèmes de représentation : révoltes, révolutions, militants héros et martyrs. Aussi semble-t-il utile désormais de s'interroger aussi sur les propositions politiques libertaires mises en œuvre et en présence par le cinéma.

L'anarchie renvoie au multiple, au différent, à la composition potentiellement illimitée des êtres à partir d'une prolifération de forces et de subjectivités singulières. L'anarchie est « cette étrange unité qui ne se dit que du multiple »¹⁵, comme l'écrit Gilles Deleuze. En effet, cette philosophie politique n'a jamais représenté un tout homogène, du point de vue tant idéologique que de ses formes d'expression militante. Avant Deleuze, l'historien Jean Maitron avait souligné ce phénomène en documentant la diversité du courant libertaire. Il existe en effet plusieurs formes d'anarchisme, entre autres : collectiviste (Michel Bakounine, Pierre Kropotkine), individualiste (Max Stirner, Han Ryner, Émile Armand), réformiste (William Godwin, Pierre-Joseph Proudhon) ; ainsi que des pratiques variées allant de l'insurrection armée (Nestor Makhno, Louise Michel) au pacifisme intégral (Louis Lecoin, May Picqueray), en passant par le syndicalisme (Fernand Pelloutier, Émile Pouget). L'hétérogénéité des conceptions rassemblées sous la même bannière idéologique, la multiplicité des situations, des populations, des intérêts, des comportements, des valeurs ou des croyances, ouvre au chercheur un champ prolifique et complexe. Pour embrasser la diversité constitutive des mouvements anarchistes, il s'agit donc à la fois de penser des dynamiques, de documenter des comportements, d'observer les points communs revendiqués par les libertaires à partir des systèmes de référence ou des représentations partagés par l'ensemble de cette famille politique, de repérer aussi des singularités irréductibles. Une telle méthode permet d'accéder à une meilleure compréhension de l'histoire des représentations mais aussi des initiatives libertaires au cinéma, par opposition à la simple analyse d'un courant idéologique.

Sur un plan pratique, l'hétérogénéité de formes d'engagement caractérise d'autant plus le cinéma que, comme l'avait souligné après d'autres Edgar Morin¹⁶, celui-ci rassemble en son sein un grand nombre de disciplines artistiques.

Traiter des rapports entre anarchie et cinéma implique également de travailler sur une histoire sociale et artistique fragile, qu'il faut creuser afin de mettre au jour des éléments enfouis et épars. Pourquoi cela ?

12.- CIRA, *Cinéma et Anarchie*, Genève, CIRA / Éditions Noir, 1984. Marianne Enckell, Eric Jarry, Les anarchistes à l'écran 1901-2003, Lausanne, *Bulletin du CIRA* n° 60, printemps 2004.

13.- Pietro Ferrua, *Anarchists in Films*, Portland, First International Symposium on Anarchism, 1980.

14.- Richard Porton, *Film and the Anarchist Imagination*, Londres, Verso, 1999.

15.- Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 196.

16.- Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

1. Parce que les traces des libertaires ont été généralement effacées par l'histoire dominante ou « monumentale », selon le terme de Nietzsche (c'est-à-dire celle des grands hommes et des grands événements).
2. Parce que les libertaires accédèrent au cinéma le plus souvent de manière détournée, par la voie de productions longtemps considérées comme « mineures », la recherche plastique ou le témoignage brut (document et documentaire), bien plus que par la fiction commerciale de l'industrie cinématographique classique.

En France, depuis les débuts du cinéma et plus particulièrement depuis l'année 1913, les anarchistes ont investi le 7^e art. Il en naît, entre autres, les premiers films militants en France (Cinéma du Peuple), les films « éducateurs » ou pédagogiques (Offices du Cinéma Éducateur de Gustave Cauvin),¹⁷ les premières formes de productions collectives et autogestionnaires, la première histoire du cinéma (Emile Kress)¹⁸. L'esprit libertaire informe les avant-gardes Incohérentes, Dadaïstes, Surréalistes,¹⁹ Lettristes, Situationnistes. Composé de personnalités artistiques majeures dont Armand Gatti, Maurice Lemaître, Luis Buñuel, Emile Cohl, Georges Franju, Henri Jeanson, Man Ray, Jean Painlevé ou encore Jean Vigo, le cinéma libertaire est aussi et surtout composé d'artistes plus confidentiels mais tout aussi importants au regard de l'histoire, tels Jean-Pierre Bouyxou, Jean-Pierre Bastid ou encore le réalisateur de films surréalisto-fantastiques Jean Rollin. Leurs films souvent ne visent pas la visibilité publique ou s'introduisent dans les interstices de la production dominante, et c'est ici la tâche du chercheur que d'aiguiser son regard pour les repérer, afin de restituer à la société – comme le suggère Marc Ferro – l'histoire de ceux que l'on entend ou que l'on ne voit pas et que les appareils institutionnels le plus souvent dépossèdent.

Comme d'autres, un tel champ demande le croisement de sources diverses et multiples, film et non-film ; images, sources écrites et témoignages mettant en évidence les liens entre la mémoire anarchiste, la pédagogie militante et les créations filmiques libertaires. Idées politiques, références anarchistes, archives institutionnelles, films militant et d'avant-garde, critiques et théories cinématographiques : tout peut faire source, comme pour l'histoire culturelle qui relève elle aussi de l'histoire sociale. Pourtant, si l'histoire culturelle reste une méthodologie intéressante, touchant autant à l'histoire qu'à la sociologie, elle ne semble pas adaptée aux cinématographies libertaires en raison de son approche quantitative des films analysant le cinéma comme industrie culturelle, et s'appuyant sur une production massive et commerciale afin de mesurer la dimension collective des phénomènes de représentation.

17.- Isabelle Marinone, « Gustave Cauvin, the inventor of educational cinema », in *Cinema & Cie, International Film Studies Journal*, n° 11, 2008, pp. 79-90.

18.- Isabelle Marinone, « Educational cinema : a libertarian invention », in Richard Porton et Stuart Christie, *Arena*, n° 1 « On anarchist cinema », Oakland C.A, PM Press, janvier 2009, pp. 15-30.

19.- Isabelle Marinone, « L'âme anarchiste du cinéma surréaliste », in Henri Béhar (dir), « Le cinéma des surréalistes », *Mélusine* n° XXIV, Paris, L'Age d'Homme, février 2004, pp. 193-204.

Dès lors, comment penser spécifiquement l'histoire des cinémas libertaires ? Tout d'abord, le sujet demande de partir de l'objet « film » qui, dans la majorité des cas, se situe hors du cadre classique de production cinématographique. L'analyse historique doit donc s'adapter au sujet d'étude, en s'attachant aussi à la question esthétique, et ne peut se restreindre à une période étanche ou aux seuls faits considérés comme signifiants de l'histoire du cinéma. Celle-ci est très souvent circonscrite à des périodes prédéfinies et envisagée en termes de progrès, selon une répartition évolutionniste (allant du « cinéma des premiers temps » au « cinéma contemporain » en passant par le « cinéma classique » ou « moderne »). Pour faire apparaître ses formes déliées et discrètes, une histoire du ou des cinémas libertaires doit donc plutôt se penser sous forme d'entrecroisements et d'entrelacs. Considérée sous cet angle, celle-ci aura pour souci de ne pas se fonder sur une date ou sur un événement majeur reléguant tout le reste au rayon des faits anodins. Comme l'écrit Paul Veyne : « il est impossible de décider qu'un fait est historique et qu'un autre est une anecdote digne d'oubli, parce que tout fait entre dans une série et n'a d'importance relative que dans cette série ».²⁰ L'entrecroisement d'histoires apparemment disjointes (telles que les pratiques techniques du militant et mécanicien de précision Paul Delesalle travaillant l'entraînement de la pellicule du Cinématographe Lumière, les pratiques de production autogestionnaire de la coopérative du Cinéma du Peuple, les propositions formelles du lettriste Maurice Lemaître ou encore les textes théoriques d'un Elie Faure ou d'un Carl Einstein) constitue un ensemble construit sur un temps long, qui déhiérarchise les formes d'initiatives, ne considérant pas par exemple que l'invention d'un outil serait moins importante que la construction d'un concept.

L'étude du lien entre cinéma et anarchie doit donc s'intéresser à la notion de mémoire. Car au sein de l'histoire sociale fragile et souterraine du mouvement libertaire, le film fonctionne souvent comme une réserve de témoins fantômes, comme un conservatoire de figures disparues (c'est le cas par exemple des derniers plans du film *La Commune* d'Armand Guerra où apparaissent les derniers communards encore en vie en 1913, ou encore de manière évocatrice à travers la figure du père Jules, largement inspiré de Dieudonné, bagnard condamné pour avoir été proche de la Bande à Bonnot, que Jean Vigo évoque dans *L'Atalante* en 1934). Qu'entendent les libertaires par « mémoire » ? Celle-ci n'est pas comprise comme notre contemporain et dominant « devoir de mémoire », considéré par les partisans de l'anarchie comme réservoir de culpabilités infinies. La mémoire ne s'inscrit pas pour eux dans un passé inaltérable mais dans un présent « intempestif » où le passé peut être revécu au présent, modifié, réinventé, réapproprié. Comme l'envisage Daniel Colson dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*,²¹ il s'agit d'une forme d'Éternel Retour nietzschéen où l'instant présent serait synthèse du temps, à la fois « présent-passé » et « présent-avenir ». Le passé revenant au présent, avec

20. – Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1996, p. 37.

21. – Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, Paris, Livre de Poche, 2001.

la force de son engagement, peut alors modifier le sens et la réalité. Changer ce qui a été demandé à bouleverser ce qui est (dans le présent). Une telle conception de la mémoire et du temps s'oppose à un ordre définitif et statique, on la saisit à l'œuvre chez certains artistes comme Armand Gatti ou Hélène Châtelain, dont le film *Chant public devant deux chaises électriques* (2004) en offre une parfaite illustration. On trouve cette vision temporelle et mémorielle singulière de manière aussi très sensible dans le travail de Peter Watkins, en particulier pour *La Commune* (2000), film réalisé dans les locaux de la Parole Errante et dans l'esprit gattien.

Parmi les concepts utiles, celui de « mise en présence », proposé par Daniel Colson²², est sans doute l'un des plus pertinents. Opposée à la notion de « représentation », la « mise en présence » semble en effet plus appropriée pour saisir les relations entre anarchie et cinéma, car elle se réfère à une prise de position critique qui ne sépare pas les actes et les significations. La « représentation » est ici à prendre dans toute son ampleur, à la fois politique, scientifique et bien sûr symbolique. Littéralement, la représentation relève de ces signes ou institutions qui se proposent de traiter de la réalité des choses et des êtres à leur place. Or, la conception libertaire a toujours refusé, notamment, la représentation politique (citons Ernest Cœurderoy, « Quand chacun combattra pour sa propre cause, personne n'aura plus besoin d'être représenté »²³), envisagée comme potentiellement falsificatrice car séparée des forces réelles qu'elle s'approprie afin de parler en leurs noms. « La mise en présence » bien plus que la « représentation » exprime, dans le cadre des créations cinématographiques libertaires, comme ailleurs, l'autonomie des êtres en affirmant leurs actions.

« L'agencement » fait aussi partie des notions opératoires. Concept deleuzien, « l'agencement » s'oppose à « l'organisation » qui désigne (entre autres) les militants politiques comme un ensemble soumis à une hiérarchie dictant les fonctions ou les valeurs. Les mouvements libertaires optent pour une autre conception du politique : l'agencement fondé sur l'indépendance et l'affinité de ses membres, sans hiérarchie s'instituant comme supérieure. C'est « l'être collectif » comme l'aurait pensé Proudhon, une forme plurielle évoluant selon le libre jeu des subjectivités et des puissances de chacun de ses membres. Dans l'anarchisme ouvrier par exemple, il n'existe ni centre ni sommet, mais une concomitance d'expériences, d'éclats souvent brefs et à chaque fois singuliers. La coopérative du Cinéma du Peuple rassemblant socialistes, syndicalistes et libertaires de toutes tendances en fournit l'une des illustrations concrètes.

Enfin, la notion de « minorité agissante » permet de s'interroger sans doute plus précisément sur les rapports entre anarchie et cinéma que la notion d'« avant-garde ». Ce dernier terme, cher aux partis marxistes – dans leur version léniniste ou trotskiste – reste une notion militaire qui se pose comme modèle extérieur.

22.– Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, Idem.

23.– Ernest Cœurderoy, « Hourra !!! Ou la révolution par les cosaques », in *De la Révolution dans l'homme et dans la société* (1852), Paris, Champ libre, 1972, p. 257

L'avant-garde s'appuie sur la théorie pour voir plus loin et plus efficacement. La notion d'avant-garde sera initialement valorisée par Claude-Henri de Saint-Simon, théoricien socialiste et positiviste, comme définition artistique et révolutionnaire (1825).²⁴ Par opposition, la « minorité agissante » que l'on peut retrouver, par exemple, dans l'anarcho-syndicalisme, se situe sur le terrain de l'action et ne se considère pas comme modèle extérieur détenteur d'un savoir théorique. Elle se pose plutôt comme forme d'expression spontanée issue de l'intérieur d'un groupe. Nul désir de régenter ou d'organiser de l'extérieur le collectif. Dans le cadre cinématographique libertaire, on peut là encore en retrouver divers exemples notamment dans les collectifs de productions, comme la coopérative de production et de diffusion Les Mutins de Pangée.

24.– Claude-Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825.

I
FRONT DES LUTTES ARMÉES

Our Shadows Will
Note d'intention

Vladimir Perišić
Cinéaste

Une image dialectique est ce en quoi l'Autrefois
rencontre le Maintenant, dans un éclair,
pour former une constellation.
Walter Benjamin.

1.

Je voudrais prendre comme point de départ, trace qui nous reste d'eux, les minutes du procès de Gavrilo Princip et de ses camarades, auteurs de l'attentat du 28 juin 1914, à Sarajevo, contre Franz Ferdinand. Et, au travers du film, restituer quelques fragments choisis de ce procès.

Nombre de documents, ainsi que la transcription du procès, ont été gardés. Ils éclairent à la fois le comportement, la position et les idées des jeunes comploteurs face à leurs juges. Ils dessinent aussi les différences entre les membres du groupe et ce qui les sépare de la génération plus âgée d'intellectuels et de paysans bosniaques qui les ont aidés. Il me semble que ces retranscriptions sont le meilleur moyen d'aborder l'idéologie des membres de « Jeune Bosnie », leurs plans pour la libération du pays et le changement des conditions sociales en Bosnie-Herzégovine.

Il s'agit donc d'esquisser un portrait de Princip, mais aussi, et ce dans la mesure d'un court-métrage, celui de ses autres camarades (Nedeljko Čubrilović, Trifkun « Trifko » Grabež...), par la mise en scène de leur parole, des idées qu'ils défendaient et des motifs qui les ont animés.

2.

La Yougoslavie, la création d'un pays commun des Slaves du Sud, a été le but et l'idéal de « Jeune Bosnie ». Cette aventure collective des peuples yougoslaves est la seule qui, au XX^e siècle, ait fait sens pour moi.

Aujourd'hui ce pays n'existe plus. Il me semble important de questionner les idées et les motifs qui lui ont présidés et de voir si, et en quoi, ils nous interpellent encore.

Il y a cent ans, « Jeune Bosnie » a fait s'écrouler un vieux monde à un moment où celui-ci n'était pas encore prêt à mourir, et où le nouveau monde n'était pas encore prêt à naître. Et ce qu'a été « Jeune Bosnie » a commencé dans des revues littéraires.

Ce ne sont donc ni des esclaves, ni des paysans, ni des prolétaires qui ont fait vaciller ce monde. Mais bien des écoliers, des étudiants, fils de ces paysans et de ces prolétaires, qui soudainement se passionnent pour la littérature et lisent aussi bien Walt Whitman que Bakounine ou *Sherlock Holmes*.

Ce sera donc un portrait de cette jeunesse et de leurs idées folles, passionnelles, fanatiques, mais pas coupables, telle qu'elle s'exprime dans les minutes du procès, face à ses juges dans la petite salle d'une cour militaire.

Athéisme et filiation avec les mouvements anarchistes internationaux. Mixité nationale des membres de la « Jeune Bosnie », émergence d'une jeunesse yougoslave qui précède la naissance du peuple yougoslave, désir d'une union culturelle des Slovènes, des Croates et des Serbes. Anti-impérialisme, exigence du droit à l'éducation et d'un plus grand nombre d'écoles, attentat comme anticipation d'une révolution sociale, revendication du droit au meurtre du tyran. Mais aussi regret exprimé pour le meurtre de Sophie, et celui de Franz Ferdinand en tant qu'homme mais non pas en tant que représentant d'un pouvoir impérial.

Il me semble, à la lecture des minutes de ce procès, que les questionnements soulevés, les idées débattues, gardent une résonance contemporaine.

Lorsque par exemple, à l'un des accusés, le juge demande : « Le paysan doit s'occuper des travaux domestiques. Comment se fait-il que le paysan serbe s'occupe de politique ? », ne peut-on voir dans cette interruption, un acte politique au sens de Jacques Rancière (« Une lutte devient politique lorsque les individus et les groupes ne revendiquent plus leur place et leur identité »¹).

Et lorsque Gavrilo Princip se déclare « nationaliste yougoslave » – nationaliste donc d'un peuple qui n'existe pas mais qui est à venir – ne peut-on pas entendre dans « yougoslave », le nom d'un devenir-émancipation pour ces peuples ?

3.

On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours
à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. (...)

1.– Cf Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009.

Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle.

Walter Benjamin

Depuis 2000, aussi bien à Sarajevo qu'à Ljubljana, Zagreb ou Belgrade, surgit une nouvelle jeunesse, liée à des mouvements anarchistes et qui, même si elle est née après la mort de la Yougoslavie, choisit de revendiquer une identité yougoslave.

C'est parmi cette jeunesse que je voudrais chercher des non-acteurs qui donneront corps, ou plutôt, qui seront les corps qui porteront cette parole.

Le film sera le résultat de la rencontre singulière de ces corps présents avec cette parole passée.

Filmer au présent, dans les espaces et avec les corps de la jeunesse yougoslave d'aujourd'hui, permettra de gagner en force, autant cinématographiquement que politiquement.

MINUTES DU PROCÈS / TEXTE DU FILM.

PRINCIP GAVRILO :

J'ai 19 ans.

J'ai fini le lycée, la terminale.

Je ne suis pas un criminel, j'ai supprimé celui qui faisait le mal.

Mes intentions étaient bonnes.

Elle, je ne voulais pas la tuer, c'était un accident.

Je suis un nationaliste yougoslave.

J'aspire à rassembler tous les Yougoslaves et à les libérer de l'Autriche.

Ce qui m'a poussé à commettre ce geste, ma motivation principale, c'est de venger toutes les souffrances que mon peuple endure sous le régime autrichien.

En plus d'être accusé pour assassinat, je suis accusé de trahison. Mais la trahison n'est pas le plus grand crime.

J'ai fait tout ça parce que notre peuple souffre.

Il est complètement appauvri, traité comme du bétail. Le paysan est miséreux.

Ils l'ont complètement anéanti. Je suis fils de paysan et je sais comment c'est dans les campagnes. C'est pour ça que j'ai voulu me venger et je ne regrette pas.

J'ai lu des livres révolutionnaires, Kropotkine, la littérature socialiste russe.

Je ne connais pas d'officiers serbes.

Je suis athée.

NEDELJKO ČUBRILović:

Je suis âgé de 19 ans. Je suis typographe.

J'ai fini deux années d'école secondaire de commerce mais je n'ai pas continué mes études car mon père ne m'y a pas autorisé. J'ai essayé d'apprendre un métier. J'étais livré à moi-même. J'avais 14 ans.

Si c'est possible, j'aimerais qu'il n'y ait pas de guerre, parce que je suis cosmopolite et que je ne souhaite pas de bain de sang.

Mon souhait : une république yougoslave.

Je ne suis pas un partisan de la monarchie, ça m'offense de voir qu'à la tête de cette monarchie, trône un homme auquel on verse 60 000 couronnes par jour.

L'Autriche est pourrie. Un État qui opprime les autres ne peut se considérer comme étant unifié. Les peuples n'y sont pas soudés par des liens mais uniquement par la discipline. Sa force réside dans ses baïonnettes.

Ce qui m'a le plus incité, c'était l'idée de venger toutes les injustices que le peuple subit en Bosnie-Herzégovine, qu'on lui fait endurer, en lui imposant des mesures exceptionnelles.

J'ai commencé à penser à l'attentat quand j'ai été expulsé de Sarajevo.

Je trouvais ça injuste que l'étranger qui s'était installé dans ce pays me chasse de ma ville natale. Quand j'ai été expulsé, on m'a ordonné d'aller voir le lieutenant-gouverneur Rohony. Moi je pensais qu'il allait m'acquitter et me pardonner les incidents pour lesquels j'avais été condamné, mais il n'en fut rien. Au lieu de ça, son secrétaire m'a tenu des leçons de morale sur sa vision de la vie et a ordonné qu'on m'emmenât. Je regrette de ne pas avoir eu d'arme ce jour-là, je l'aurais perforé avec six balles.

Quand les mesures exceptionnelles ont été instaurées, je pensais encore plus à l'attentat.

J'étais révolté par cette manière de faire. J'estimais que la vengeance était le devoir moral de l'homme et je pensais me sacrifier.

Un anarchiste ne souffre aucune loi mais estime avoir le droit de se venger.

Depuis que je lis les journaux, toutes les injustices que j'ai lues dans les journaux, tout s'est amoncelé en moi. Je n'ai reçu aucun ordre.

Avant l'attentat, j'ai donné 20 couronnes à ma grand-mère et 5 à ma sœur. J'ai donné à ma grand-mère parce que je l'aime et je lui avais promis que je l'aiderai. Elle me donnait de l'argent quand je n'en avais pas. Elle a dit « 5 florins ça me suffit », mais je lui ai donné 20 couronnes.

J'ai dit à ma sœur que je partais en voyage, qu'on ne se reverrait jamais, je suis allé changer 5 florins et je lui ai donné 5 couronnes et puis elle est partie.

Je suis resté là, à pleurer.

On disait qu'elle, il fallait l'épargner à tout prix. Nous on condamnait l'attentat de Lucheni² et on estimait que c'était un crime.

Un tel attentat est précurseur d'une révolution, et l'Autriche, il suffira d'une révolution pour la détruire. C'est comme en Pologne, avant la révolution, il y a eu des attentats.

Je suis athée.

2.- Luigi Lucheni, anarchiste italien qui assassina Elisabeth d'Autriche en 1898. [NdE]

TRIFKO GRABEŽ :

18 ans. J'étais au lycée.

J'ai été renvoyé à cause d'une gifle au professeur Truhelka à Tuzla. C'était en cinquième année.

Je me suis décidé à commettre l'attentat parce que les Slaves sont persécutés dans la monarchie austro-hongroise.

J'estime qu'en tant que peuple égal aux autres dans la Monarchie, les Slaves doivent se voir accorder leurs droits politiques élémentaires.

Tels que la liberté politique.

Un essor culturel et affranchi de toute pression.

Des écoles, des universités, des lycées.

Pourquoi niez-vous ce que tous les hommes honnêtes pensent !

En quoi avons-nous mérité les mesures exceptionnelles ?

Nous avons besoin d'alphabétiser, d'éveiller le peuple, d'éveiller sa conscience qui est encore peu développée. Chez nous, les cours d'alphabétisation ne faisaient que commencer.

Je ne savais pas que son épouse l'accompagnerait. Je n'avais pas cette information et je n'ai jamais eu l'intention de la tuer. J'aurais aimé que le général Potiorek³ ait été tué.

Quand je suis arrivé devant le juge d'instruction, j'ai vu qu'ils ne disposaient d'aucun fait qui pouvait m'incriminer, parce qu'ils m'ont torturé et s'ils avaient eu des preuves, ils n'auraient pas fait ça.

C'est le plus grand acte révolutionnaire qui ait été commis dans l'histoire. Si l'on en juge par ses conséquences, c'est le plus grand. Je ne pensais pas qu'il aurait de telles conséquences.

Je savais qu'il y aurait aussi des Musulmans. Je n'étais pas étonné. J'étais heureux. Que ce soit la parole de toute la Bosnie, que ce ne soit pas uniquement celle du peuple serbe.

DANILO ILIĆ :

24 ans. Instituteur.

Mon père est mort il y a 20 ans de cela.

Ma mère gagnait sa vie en lavant le linge des gens.

On était d'accord pour consentir à l'attentat comme moyen de protester contre une administration rouillée.

Au début, j'étais pour l'attentat et j'ai œuvré à sa mise en place, mais plus tard, je m'y suis opposé et j'ai essayé de l'empêcher.

VASO ČUBRILOVIĆ :

Je suis âgé de 17 ans.

Je voulais assassiner le prince héritier. Pas son épouse, lui seulement.

3.- Oskar Potiorek, général autrichien d'origine slovène, se trouvait dans le véhicule de François-Ferdinand le jour de l'attentat. [NdE]

J'ai pitié de la duchesse, et de lui je n'ai pas pitié,
parce que j'avais déjà pris la décision de commettre l'attentat seul.

Je conçois l'unité politique et culturelle des Serbes et des Croates. Je suis Serbo-Croate.

Cela veut dire que je ne me considère pas uniquement comme étant Serbe et que je ne dois pas œuvrer uniquement pour la Serbie, mais aussi pour la Croatie. Cela veut dire que l'on doit se battre pour amener son peuple au même niveau que les autres peuples.

On croyait à l'unité politique de tous les Yougoslaves, on croyait qu'elle devait voir le jour, mais on savait que c'était une question d'avenir et qu'on ne la verrait pas naître. On savait qu'on devait œuvrer au maximum pour le rapprochement des Serbes et des Croates et pour l'essor culturel, car la culture et l'éducation sont nos points faibles.

Et pourquoi sont-ils des millions à mourir sur les champs de bataille européens ?

Je peux avoir pitié du prince héritier en tant qu'homme, mais en tant qu'héritier du trône, je ne peux pas. Je peux avoir pitié de nos millions de paysans.

Oui, je pense qu'il y a des cas où un attentat est nécessaire.

Si l'homme est un tyran.

NEDELJKO ČUBRILOVIĆ :

On ne haïssait pas l'Autriche, mais après 33 ans d'occupation, l'Autriche n'a pas créé d'évolution en Bosnie, elle n'a pas réglé la question agraire.

Ce sont les raisons qui nous poussés à commettre l'attentat.

Avant qu'on se sépare, j'aimerais que vous nous compreniez, que vous ne nous considériez pas comme des criminels.

Nous aimions notre peuple. Les neuf dixièmes de notre peuple sont des paysans.

Notre peuple gémit, subit, il n'a pas d'école, pas de culture. Ça nous faisait mal. On ressentait la douleur de notre peuple, mais on ne haïssait pas la maison Habsbourgeoise.

Nous sommes tout ce que vous voudrez, mais nous ne sommes pas des criminels.

Nous sommes des gens honnêtes, nobles, des idéalistes, nous voulions faire le bien, nous aimions notre peuple, nous sommes morts pour nos idéaux.

PRINCIP GAVRILO :

Quiconque prétend que l'idée de commettre un attentat est née en dehors de ce groupe arrange la vérité. Nous en sommes les inventeurs et les auteurs.

Nous aimions le peuple.

Je n'ai rien à dire pour ma défense.

Une terre d'anarchie, l'Ukraine de Nestor Makhno revisitée par Hélène Châtelain

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

Le documentaire d'Hélène Châtelain, *Nestor Makhno paysan d'Ukraine* (tourné en 1993 et sorti en 1996), constitue un essai visuel unique travaillant à restituer l'histoire de Makhno, figure populaire emblématique de l'anarchisme et de la révolution russe. Outre le personnage de Makhno, Hélène Châtelain revient sur le mouvement insurrectionnel qui conduisit plus de vingt mille combattants à libérer l'Ukraine du régime de l'hetman Skoropadsky et de l'occupation austro-allemande. Entre 1917 et 1921, le mouvement makhnoviste, avec les paysans ukrainiens devenus indépendants, fonde plus de trois cents communes libres et autogérées sur une grande partie du pays.

Le Manifeste de l'armée insurrectionnelle d'Ukraine datant du 1^{er} janvier 1920 synthétise les intentions du mouvement :

« Frères travailleurs ! L'armée insurrectionnelle de l'Ukraine a été créée pour s'élever contre l'oppression des ouvriers et paysans par la bourgeoisie et par la dictature bolchévique-communiste. Elle s'est donnée pour but la lutte pour la libération totale des travailleurs ukrainiens du joug de telle ou telle autre tyrannie et pour la création d'une véritable constitution socialiste. L'armée insurrectionnelle des partisans *makhnovitsi* a combattu avec ferveur sur de nombreux fronts pour atteindre ce but. Elle termine actuellement victorieusement la lutte contre l'armée de Denikine, libérant une région après l'autre, partout là où existaient la tyrannie et l'oppression. (...) Comme pour la Terre, les usines, les entreprises, les mines de charbon et autres moyens de production deviennent la propriété de la classe ouvrière entière, qui en assume la responsabilité de direction et d'administration. Tous les paysans et tous les ouvriers sont invités à constituer des conseils libres de paysans et d'ouvriers. Seront élus dans ces conseils seulement les ouvriers et paysans qui prennent une part

active à une branche utile de l'économie populaire. Les représentants des organisations politiques ne pourront point participer aux conseils ouvriers et paysans, parce que cela pourrait nuire aux intérêts des travailleurs eux-mêmes. Ne sera pas admise l'existence d'organisations tyranniques, militarisées qui vont à l'encontre de l'esprit des travailleurs libres. »¹

Le film d'Hélène Châtelain s'ouvre sur l'immigré Makhno, arrivé à Paris en 1925. Lui qui finira ses jours treize ans plus tard dans le plus grand dénuement passe du statut de paysan révolutionnaire légendaire à celui d'ouvrier d'usine, étranger et anonyme. Ses heures nocturnes sont occupées à consigner sans relâche ses mémoires et réflexions politiques. Le film décrit ensuite les lieux de l'insurrection libertaire. La réalisatrice interroge : l'Ukraine contemporaine connaît-elle encore le nom de Makhno ? Prenant départ de Gouliaïpole, – village du révolutionnaire –, un ensemble rythmé d'images d'archives traite de l'adolescence révoltée de Makhno, condamné en 1910 aux travaux forcés à perpétuité. Après février 1917 et sa libération des geôles, Makhno travaille à faire triompher la justice sociale dans sa région. Hélène Châtelain met en lumière la cession de l'Ukraine par les bolchéviques aux troupes allemandes dont le pillage économique du pays – on emporte tout : bêtes, blé, matières premières – et la maltraitance faite au peuple suite au traité de Paix de Brest-Litovsk consolident l'esprit de révolte des paysans. Elle explique comment les Rouges envoient les paysans révoltés makhnovistes en première ligne contre le général tsariste Denikine, avant de massacrer les survivants quand ils reviennent victorieux.

Nestor Makhno paysan d'Ukraine se présente donc comme une enquête sur un mouvement révolutionnaire mythique ; mais par conséquent aussi comme une étude approfondie et pionnière sur la remise en forme de l'histoire par les autorités soviétiques. Hélène Châtelain pose les fondements d'une réflexion sur la conscience des images et l'importance du langage dans l'analyse de l'occultation officielle du mouvement makhnoviste.

Une révolution sans images

Le film explore la longue épopée chaotique, semée d'exploits et de tragédies, des paysans d'Ukraine qui tentent alors de renverser l'ancien système de servage afin de créer une nouvelle forme d'organisation sociale fondée sur le principe de l'exploitation de la terre par les travailleurs eux-mêmes. Nestor Makhno, défenseur de l'autonomie des paysans, se bat plusieurs fois contre les Blancs (Denikine, Wrangel), d'abord avec les bolchéviques (accord du 15 octobre 1920)² ; puis, contre le pouvoir centralisé des Soviets lorsque celui-ci se retourne contre ses alliés, déclare le mouvement de Makhno « contre-révolutionnaire et hors la loi » et déploie ses troupes armées. En mai 1919, Trotski déclare : « Il vaut mieux céder l'Ukraine entière à Denikine que de permettre une expansion du mouvement makhnoviste.

1.– Voline, *La révolution inconnue*, 1917-1921, Paris, Belfond, 1947, p. 337.

2.– Pierre Archinoff, *Le Mouvement Makhnoviste*, (22^e édition), Paris Béliabaste, 1969, p. 157.

Le mouvement de Denikine pourra aisément être compromis plus tard par la voie de la propagande de classe, tandis que la Makhnovtchina se développe au fond des masses contre nous. »³ Dès la parution de l'article « Makhnovtchina » dans le n° 51 de son journal *En chemin*, Trotski et l'ensemble du régime soviétique mèneront une campagne de presse acharnée contre l'Ukraine et ses « anarcho-bandits », auxquels sont imputés nombre de crimes et exactions.⁴ L'antisémitisme fera partie de l'une des accusations les plus malhonnêtes portées contre Makhno et l'insurrection libertaire, qui sera analysée et dénoncée par Victor Serge et l'un des proches de Makhno, le juif Vsévolod Eichenbaum, dit Voline. Après l'écrasement du mouvement en 1921, la révolution makhnoviste continue à être discréditée et reste durant des décennies ensevelie sous une représentation mythifiée entretenue par le régime soviétique, à travers textes et images propagandistes.

Le document contre la représentation

En 1998, Hélène Châtelain explique sa démarche : d'abord réticente à aller filmer un constat d'absence (le silence, l'effacement, le détournement du mouvement insurrectionnel libertaire), elle s'engage pourtant vers Gouliaïpole, poussée par quelques jeunes Ukrainiens rencontrés à Moscou.

« Je m'étais attachée à 'Comment les gens se souviennent de Makhno' (...). C'est vraiment étonnant, car les gens ont une mémoire sélective. Ils savent exactement ce qui s'est passé chez eux, mais n'ont aucune vue d'ensemble. C'étaient des fragments de vie avec lesquels il fallait recréer une cartographie subjective des événements. Ça demandait du temps de les écouter, de s'arrêter. Voir comment d'une version qui était la leur, ils passaient à la version officielle. Heureusement que j'étais avec Iossif Pasternak qui pouvait me traduire l'ukrainien. Ma mère était ukrainienne, mais ne m'a jamais appris à le parler. Les anars locaux (à cette époque cela existait, à Zaporogue, chez les cosaques d'Apollinaire...) m'ont emmené chez la grand-mère de Makhno, et là j'ai compris que Makhno n'était pas un loup solitaire, mais qu'il avait une famille, des tantes, etc. Qu'il y avait des tombes Makhno. Et aussi que « Makhno » n'était pas un pseudonyme, comme Trotski, mais réellement son nom. C'était très simple là-bas, il suffisait de prononcer le nom de Makhno – ou plutôt de Nestor Ivanitch comme on le nomme là-bas avec un respect très tendre –, et tu filmais. Pour tous ces gens, c'était évident qu'il était un grand révolutionnaire, un vrai. Anarchie ? Ils ne savaient pas trop, mais que l'aventure avait été au départ enracinée du côté de la vie – cela ils le savaient tous. Comment se fait-il que personne n'ait pensé à le faire avant moi, prendre le train et aller voir sur place, dans son village natal s'il restait encore de la famille, et recueillir tous les témoignages. J'aurai dû écrire l'ensemble du tournage. Il aurait presque fallu qu'on ait des scribes qui nous

3.– Victor Serge, *Trotsky* (1951), Lisbonne, Aster, 1977, p. 73.

4.– Pierre Archinoff, *Le Mouvement Makhnoviste*, *op. cit.*, p. 157.

suivent. Comme on passait d'un projet à l'autre, il y a plein d'éléments que l'on n'a pas montés, et c'est dommage. »⁵

À partir de trois régimes d'images :

1) les images d'archives tirées d'Actualités cinématographiques ;

2) les images des productions soviétiques tel *Le Chemin de souffrance* (Dmitri Poznansky & Aleksandr Shtrizhak, Sovkino, 1929)

(pour ces deux cas de figure, trouvées au sein des archives du studio Ukrtelefilm, des Archives nationales russes du cinéma documentaire et celles de Radiofond, Fonds d'état de programmes de télévision et de radio russe) ;

3) les images de 1993 du village de Makhno, présentant la famille et les habitants de Gouliaïpole, ainsi que les historiens locaux,

Hélène Châtelain confronte les représentations en mouvement avec les rares photographies, les coupures de presse et les textes rédigés par Makhno dans ses mémoires. Les textes qui ponctuent le film sont lus tantôt par les ouvriers de Gouliaïpole filmés par Hélène Châtelain, tantôt par une voix off masculine, celle d'un Makhno imaginaire revenu pour témoigner hors cadre. S'y ajoute le récit d'Hélène en voix off qui entrecoupe les séquences alternées d'archives et d'images contemporaines. L'écriture ciselée de Châtelain décrit cet étonnant moment où l'espace historique vient coïncider avec l'espace géographique, libre et ouvert, des plaines qui entourent Gouliaïpole.

« Déposer sur la table de la pause d'usine entre les mains des ouvriers de la fonderie Kerner, où rien ou presque n'a changé, les textes écrits en langue étrangère qui leur étaient adressés, remettre en mouvement avec précaution les récits de chacun, croiser les images des villages et de la steppe d'aujourd'hui avec l'unique image 'vraie' qui subsiste de Nestor Ivanitch, cette image d'archives tournée par les caméras du front entre 1919 au temps de la première alliance où drapeaux rouges et noirs flottaient côte à côte, et où, brusquement, la caméra se détournant cadre un petit homme, coiffé de la haute chapka ukrainienne, qui avance et sourit à l'objectif. Mêler aux images du vice et à celles de la vertu les mots ignorés de tous et que personne n'attend, faire sonner ensemble les images d'archives et celles des fictions pour les remettre en jeu – peut-être est-ce, au-delà de tout récit, la tentative de sortir d'une 'remémorisation' nourrie de l'extérieur, si dangereuse disait le vieux Socrate car elle n'instruit pas l'homme. Et commencer, avec lenteur et précaution à dégager la possibilité d'un nouvel Art de la mémoire qui ne soit pas pour tous, une capitulation (baisser la tête). »⁶

Hélène Châtelain questionne la « représentation » prise dans toute son extension, à la fois symbolique – celle de l'image de l'insurrection – et politique. Makhno, promoteur de la démocratie directe par la voie des communes et soviets libres, se bat contre le Régime soviétique, qu'il considère comme une nouvelle

5.– Hélène Châtelain, « Les images et les mots », in *L'Homme et la société*, n° 127-128, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 137.

6.– Hélène Châtelain, « Les images et les mots », *op. cit.*, p. 143.

forme de l'autocratie. Lui et son mouvement expriment une critique radicale de la représentation, à entendre comme celle des « représentants » bolchéviques (les « commissaires du peuple ») prétendant parler au nom des autres, au nom des paysans et des ouvriers.

L'Ukraine de Makhno : une utopie ?

Le documentaire d'Hélène Châtelain décrit une insurrection makhnoviste vécue comme un exemple d'efficacité pour l'action directe : Makhno et ses partisans sont de redoutables combattants et cavaliers, ils passent d'une région à l'autre de l'Ukraine, accomplissant des centaines de kilomètres par jour, apparaissant partout où on ne les attend pas. Et quand ils ne sont pas présents, d'autres paysans relaient leur mouvement en organisant collectivement la vie dans les communes libres. Cette « incomparable plasticité » dont parlait déjà Proudhon au sujet de l'anarchie⁷, emplit chaque heure de toute la combativité possible ; elle ne sacrifie ni le présent à l'avenir, ni l'avenir au présent. Ce moment ainsi vécu « à chaud » ne doit pas être confondu avec la notion léniniste de « conjoncture » (« donnez-moi un levier, le parti, et un point d'appui, la conjoncture, et je soulèverai le monde », disait Lénine)⁸, vision mécaniste de l'action des forces maniées par un agent extérieur utilisant leur résultante à son profit.

Dans l'incessant changement des situations et des agencements de forces, le « moment donné » focalise et répète, dans ce qui le constitue, des « possibles » chaque fois différents qui tiennent à l'être même du moment ou de la « situation », comme « expression » et comme « point de vue singulier » de la totalité de ce qui est, et que l'action des forces libertaires s'efforce de mettre à jour, développer et prolonger.

Peut-on considérer l'insurrection makhnoviste et ses réalisations comme relevant de l'Utopie : cet « idéal politique ou social séduisant, irréalisable, dans lequel on ne tient pas compte des faits réels, de la nature de l'homme et des conditions de la vie »,⁹ selon l'acception idéologique de ce terme ? Comme l'explique Ronald Creagh, depuis les années 1840, le terme d'utopie¹⁰ a subi un éclatement de sens en perdant une grande partie de sa détermination politique, en se transformant en un simple rêve impossible, un synonyme de chimère. Ronald Creagh considère qu'il est devenu difficile de conduire une réflexion consistante sur l'utopie depuis le *Manifeste du parti communiste* de Marx et Engels (1848). Les auteurs en effet y évoquent l'utopie à travers le socialisme « utopique » qu'ils dénoncent comme « passéiste », incapable de percevoir le caractère essentiel de la lutte des classes et des conditions matérielles de l'émancipation prolétarienne et qui, par idéalisme,

7.- Pierre-Joseph Proudhon, *De la création de l'ordre dans l'humanité* (1844), Paris, Rivière, 1921, p. 421.

8.- Citation de Lénine reprise dans Carl Schmitt, *Théologie politique* (1922), tr. Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988, p. 120.

9.- André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1993.

10.- Ronald Creagh, *Utopies américaines*, Paris, Agone, 2009.

tente de plaquer sur la réalité mouvante « une organisation fabriquée de toutes pièces ». ¹¹ L'adjectif « utopique » caractériserait ainsi une prédominance de l'imagination et du sentiment, le mépris de réalités objectives et l'oubli de l'histoire. Fourier, Owen, Cabet, Proudhon, ignorant le « matérialisme historique », « continuent à rêver la réalisation expérimentale de leurs utopies sociales, établissement de phalanstères isolés, création de colonies de l'intérieur, fondation de la petite Icarie ; et pour la construction de tous ces châteaux, ils se voient forcés de faire appel au cœur et à la caisse des philanthropes bourgeois. ¹² Peu à peu, ils tombent dans la catégorie des socialistes réactionnaires ou conservateurs. » ¹³ L'ironie amusée fait place à une accusation plus précise, et plus grave – où se marque le sens polémique de la qualification du « socialisme utopique ». Par ce terme, Marx n'entend pas tant caractériser une certaine philosophie politique – d'où naîtra l'anarchisme –, que discréditer ses adversaires au sein de la « Ligue des Justes », afin d'y assurer la prépondérance de son propre courant, le « socialisme scientifique ». ¹⁴

Loin de cette conception, la révolution makhnoviste réalise bien dans le présent une expérience politique concrète qui n'a rien d'utopique. Comme l'explique Hélène Châtelain :

« Des personnages comme Makhno ou Vanzetti restent peut-être ceux qui ont sauvé le siècle, un siècle de désespérance qui a assassiné les mots – avant peut-être que d'assassiner les espoirs et les hommes... Ce sont les seuls à avoir prôné l'intelligence, à avoir mis en avant la revendication de penser par soi-même, avant tout autre chose, à faire comprendre aux paysans et aux ouvriers crédules qu'il ne fallait jamais déléguer leur pensée à des professionnels de la science. » ¹⁵

Hélène Châtelain crée pour ne pas subir la soumission au temps et aux événements confisqués par l'Histoire dominante. *Nestor Makhno paysan d'Ukraine*, plus qu'un conservatoire de fantômes, ouvre un maquis concret, précis, où la vérité des faits s'accompagne de l'analyse de leur recouvrement.

11.– Karl Marx, Friedrich Engels, « Manifeste du Parti Communiste » (1848), in *Œuvres*, Vol 1, Paris, Flammarion, 2008, p. 419.

12.– Frédéric Rouvillos, « Utopie et totalitarisme », in L. Tower Sargent et R. Schaer (dir.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF / Fayard, 2000, p. 316.

13.– Frédéric Rouvillos, « Utopie et totalitarisme », *op. cit.*, p. 316.

14.– Karl Mannheim, *Ideology and utopia*, Londres, Routledge, 1997, p. 218.

15.– Hélène Châtelain, « Les images et les mots », *op. cit.*, p. 145.

Entretien avec Hélène Châtelain

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

Née à Bruxelles en 1935, Hélène Châtelain vient d'une famille d'émigrés, son père est russe et sa mère ukrainienne. Après ses années d'études de Lettres et sa formation de comédienne, elle décide de partir pour la France en 1956, où elle rencontre le metteur en scène Jean-Marie Serreau. Elle aborde les textes de Dürrenmatt, Yacine et Ionesco. Puis, elle se lance dans le théâtre forain et sillonne les provinces. Cette expérience terminée, elle entre au TNP où elle joue de nombreuses pièces de Brecht, Euripide et Gatti. En 1962, Châtelain tourne dans *La Jetée* de Chris Marker. À la même période, elle se liera à Armand Gatti, avec qui elle travaille depuis. Elle l'assiste dans la mise en scène de *Chant public devant deux chaises électriques* en 1966, aide à la mise en place de *L'homme seul* à Saint Etienne en 1967, puis, la même année, de *V comme Vietnam* à Toulouse. Avec Jean Hurstel, Châtelain travaille sur *La Cigogne* et monte en 1969 *La journée d'une infirmière*. Dans le même temps, elle réalise ses premiers documentaires. S'ajoute à toutes ces activités celle de traductrice du russe (elle a traduit Tchekov, Andreïev, Almarik, Pasternak...) et de directrice d'une collection de littérature russe chez Verdier (elle édite Krzizanowski, Khazanov, Dombrovsky, Chalamov, Kharms, Gueffier...). Son parcours l'amène à s'intéresser tout particulièrement à la « dissidence soviétique ». Hélène Châtelain croise Michel Foucault avec qui elle se lie d'amitié. En 1978, avec le philosophe, elle organise « La rencontre Récamier » où, pour la première fois, des intellectuels « dissidents » rencontrent des intellectuels français de gauche. L'un de ses personnages favoris reste l'anarchiste Nestor Makhno, auquel elle consacre un film en 1996. Parallèlement, Hélène Châtelain continue d'assister Gatti dans son travail, s'intéresse de plus en plus à la réalisation de documentaires et poursuit aujourd'hui cette recherche. (I.M.)

Comment es-tu arrivée au cinéma ?

Je suis passée par le théâtre d'abord. Je suis une vraie petite fille de Vilar. À l'époque, on entrait au théâtre comme on entrait en religion. J'étais en Belgique avec mes parents qui s'étaient retrouvés là-bas. Je ne voulais pas devenir adulte en Belgique, ce pays est trop doux, trop enveloppant... J'adorais mes parents, et il fallait que je trouve quelque chose pour partir sans les blesser. J'avais commencé la fac à Bruxelles où je participais au théâtre universitaire. Le prétexte fut de partir terminer une licence dans des matières qui n'existaient pas en Belgique. Je suis entrée au Musée de l'Homme à Paris y faire un certificat d'ethnologie plus un Certificat d'histoires des religions, et j'ai poursuivi mes recherches théâtrales. J'ai fait du théâtre de campagne, chez les ruraux, de village en village. L'été, l'hiver..., une merveilleuse aventure. Et puis j'ai rencontré Dante (Armand Gatti). À cette époque, les théâtres de la décentralisation montaient un Gatti par an. C'était pour eux le Brecht du pauvre. L'écriture de Gatti a toujours été le rendez-vous de tous les malentendus sémantiques. Théâtre ? Production ? Personnages ? Poésie, Politique ? Les 3 P d'un texte majeur écrit dans le Berlin de la contestation : « Les personnages de théâtre meurent dans la rue ».

68 est arrivé. N'étant plus à la fac, j'étais un peu décalée par rapport aux étudiants, j'avais déjà deux enfants. J'étais plus proche des comités ouvriers, mao et autres, mais je ne venais pas de la même histoire, je ne parlais pas le même langage. Je me souviens des discours des gens de théâtre et de cinéma en mai. C'était hallucinant ! D'un radicalisme qui dépassait tout ce qui pouvait s'entendre, se débattre, l'avant-garde de la culture, à bas les compromis et les compromissions... En juillet 68, c'était fini. J'avais déjà pris mes distances par rapport au théâtre, et en automne 68 arriva comme un coup de tonnerre l'interdiction au TNP de la pièce de Gatti que Wilson avait décidé de monter – ne sachant pas trop quoi faire après tous ces « événements » : *La Passion du général Franco*, qui était en pleine répétition. Une première absolue, cette interdiction. D'où le départ de Gatti à Berlin, accompagné du silence sidéral de la profession, qu'elle soit de théâtre ou de cinéma. Après les déclarations enflammées de mai, c'était impressionnant. La seule protestation vraie, profonde, indignée a été celle du public de Vilar qui s'est mobilisé partout, en province, en banlieue. Le public de Vilar, celui qui à Avignon avait été conspué « Vilar – Salazar » par les « purs et durs » de la contestation. Une honte – et un assassinat.

C'est donc dans cette cassure avec ce milieu que je me suis tournée vers l'image. J'ai débuté avec des loulous d'Aubervilliers avec lesquels j'avais monté un laboratoire roulant dans un superbe camion, et on développait la pellicule là-dedans. Je montais le son au mètre. C'était au fond stupide puisque les labos professionnels marchent très bien, et que l'on se serait moins fatigué, on aurait moins perdu de temps, mais j'avais le sentiment qu'il fallait tout reprendre à zéro, repasser par tous les sentiers oubliés. L'expérience était intéressante. Une utopie concrète, sur roues. Le premier film que j'ai réalisé était en langue arabe, que je ne parlais pas. En inversible, une

copie unique perdue entre les chambres d'hôtels du 14^e arrondissement qui à l'époque était quartier arabe – la Goutte d'or du Paris du sud.

Au départ, nous travaillions avec de la pellicule, j'avais peur de la vidéo à cette époque. Le premier film pour moi important s'est fait avec Foucault, autour du Groupe de Réflexion sur les Prisons. Le problème des prisons me touchait depuis longtemps. La réalisation de *Les Prisons aussi* (1973) a duré pas mal de temps parce que l'on n'avait pas d'argent. C'était aussi tourné en 16 mm inversible mais cette copie-là existe encore quelque part. Et puis la vidéo est arrivée, beaucoup plus maniable. Je suis allée m'acheter une caméra en Suisse. Je l'ai passée en France et j'ai commencé à tourner, je voulais apprendre. Je suis allée voir tous les opérateurs que je connaissais, pour une femme ce n'était pas chose facile que de faire de la réalisation. Aujourd'hui cela paraît banal, mais ça ne l'était pas du tout à l'époque. Il fallait tout inventer. J'ai commencé à tourner en vidéo et à monter dans la première salle de montage vidéo de Paris. Durant cette période, Gatti était à Berlin. Le Berlin des grèves de la faim, de la prison des femmes de la Lehrter Straße¹. Il y a rencontré des gens qui faisaient du théâtre, mais avec un niveau d'engagement personnel qui était de loin plus profond qu'ici. Gatti cherchait une radicalité, qu'il a trouvée là-bas, à la mesure de son écriture. « Les Personnages de théâtre meurent dans la rue » vient de là – des spectacles montés autour des prisons par 2CV interposées, une mouvance anarchiste (le mot « libertaire » n'existe pas en allemand). Il continuait à écrire des scénarii, tous refusés. Alors que s'il y avait un cinéaste vraiment novateur, un Fellini libertaire, avec une force et d'invention, formelle, poétique – c'était lui... On a alors décidé Armand Gatti, son fils Stéphane et moi, profitant d'une résidence d'écriture que Jean Hurstel avait proposée à Gatti à Montbéliard, le royaume de Peugeot et la plus grande place d'émigration de France, de mener une expérience de tournage. Nous sommes partis chercher l'identité ouvrière, qui avait tellement été convoquée en Mai, nous avons y trouvé les identités émigrées. Nous tournions avec rien, les toutes premières caméras vidéo, des appareils de montage qui ressemblaient à des tanks. Au lieu d'en faire un film, nous en avons fait huit ! C'était pour moi, la première grande expérience de cinéma, avec un texte, des personnages, une recherche, une écriture incroyablement exigeante, celle de Gatti. C'est sans doute une des expériences les plus pures à laquelle j'ai participé. Le montage a été extrêmement long, deux ans, à huit heures par jour ou presque.

Après j'ai continué à tourner. À cette période, j'étais entourée de féministes très militantes. Même si ce que le féminisme pouvait avoir de meilleur, dans la réflexion, dans la lecture du monde, ce n'était pas derrière des caméras que je l'ai trouvé, mais parmi des livres, et du silence. Je voudrais juste que le nom de Françoise Pasquier, éditrice de tant de textes importants, de Hannah Arendt et d'autres – cibles toujours privilégiées des dogmatismes militants... existe ici, entre ces lignes.

1.- Prison transformée en « arène politique » par la grève de militantes de la Fraction Armée Rouge en 1973. [NdE]

J'ai tourné pour ces groupes, à LIP, et ailleurs. Puis, avec Gatti et Stéphane, on a eu d'autres projets. Celui de l'Isle d'Abeau, l'aventure de *La Première Lettre* : une lettre qui était en fait la dernière d'un môme de 18 ans à peine, Roger Rouxel, arrêté et condamné et exécuté avec les résistants de l'Affiche Rouge. « Voulez-vous donner quelques moments de plus à vivre à Roger Rouxel, fusillé le jour de ses 18 ans ? » : telle était la question que Gatti – c'était son histoire à lui, maquisard de 18 ans condamné à mort en Corrèze en 42 et qui lui en a réchappé – avait posé à toute une région. Les réponses ont donné six films, où s'expérimentaient des formes d'écriture cinématographique, des relations entre ceux qui entraient dans l'image, ceux qui la faisaient à mille années lumière de toute démagogie (« faites votre cinéma... »), et le texte – un long poème proposé à toute une région – qui était la colonne vertébrale de cette aventure. Un cinéma d'écriture, commandité par l'INA donc bénéficiant d'un soutien reconnu avec des paris (le chant choral, les réponses que les gens devenant personnages donnaient au texte mis en musique...), qui aujourd'hui paraît totalement impossible. Est-ce du « cinéma & anarchie ? », je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que c'était du cinéma en fusion.

Puis il y a eu l'expérience déterminante du film en Irlande (*Nous sommes tous des noms d'arbres*) puis les Ateliers de création à Toulouse. Makhno encore, et le poète Khlebnikov, et Jacques Stephen Alexis... L'anarchie ?... À Toulouse les « zanars » ont mis le feu chez nous, aux Ateliers parce que Bobby Sands, le poète et môme grandi dans les ghettos catholiques, le plus lumineux peut-être de sa génération, le plus généreux – était un catholique... Contradictions au sein du peuple ? Le peuple ?

Par la suite, pour moi il y a eu la Russie, qui s'est ouverte, et je suis partie à la rencontre d'une langue d'enfance, d'un pays qui à travers cette langue, était curieusement le mien, moi la fille d'une émigration donc fille de nulle part si ce n'était de cette langue ce qui pour moi, a toujours été vécu comme un privilège, une formidable richesse : la Russie – où s'était aussi joué en vraie grandeur tous les espoirs historiques de ce siècle. Un rendez-vous qui m'a quelque peu avalée, je suis partie presque dix ans là-bas, de tournage en tournage. Dix, en dix ans... Et puis depuis quelques années, c'est le retour ici avec quelques projets de film comme *Sacco et Vanzetti*, tourné à Los Angeles.

Qu'est-ce qui t'a conduit à l'anarchisme ?

Si Gatti est porté par l'Espagne, moi je suis portée par la Russie. Ceux qui ont écrit l'aventure libertaire là-bas sont les héritiers d'une histoire différente de notre histoire européenne puissante, radicale, démesurée, et ils m'ont beaucoup appris. Il faut savoir qu'il y a eu là-bas un XIX^e siècle prophétique, qu'il y a eu Kropotkine, et aussi Netchaïev, qu'il y a eu tous les débats non résolus qui vont engrosser le XX^e. Il faut aussi savoir que l'histoire Makhnoviste est fondamentale. Makhno était de la même génération que Vanzetti. C'était une période où la pensée libertaire ne consistait pas à « entrer » dans la culture des autres. Elle ne s'inventait pas une culture prolétarienne, et autres rêveries d'organisations diverses qui essayent de

formater des gens à leur mesure. L'anarchisme, pour moi, c'est la seule pensée vraiment raisonnable. Des personnages comme Makhno ou Vanzetti restent peut-être ceux qui ont sauvé le siècle, un siècle de désespérance qui a assassiné les mots – avant peut-être que d'assassiner les espoirs et les hommes. Ce sont les seuls à avoir prôné l'intelligence, à avoir mis en avant la revendication de penser par soi-même, avant tout autre chose, à faire comprendre aux paysans et aux ouvriers crédules qu'il ne fallait jamais déléguer leur pensée à des professionnels de la science. Makhno, ayant une aventure collective à mener, pensait beaucoup à la notion du « je » et du « nous ». Pour résumer, toute la pensée libertaire du XIX^e avait beaucoup réfléchi sur le « je », mais dès que la révolution est arrivée, cette réflexion a disparu. Durruti, tout extraordinaire qu'ait été son action révolutionnaire, était déjà le dos au mur, il ne pouvait plus avancer. Durruti subit l'histoire et tente de la retourner, alors que Makhno la crée. Et quand on réfléchit au lien entre Archinov et Makhno, et leur conscience de se sentir orphelin d'une histoire qui s'est faite, c'est intransmissible aux autres. Si Archinov est rentré en Russie, c'est parce qu'il ne supportait pas de ne pas entrer dans l'Histoire.

Pour le film sur Vanzetti, je vais convoquer les textes, les mots de *La Divine Comédie*. Vanzetti lisait beaucoup Reclus et Kropotkine – surtout Reclus, à cause de la place de l'homme par rapport à l'univers. Cette position est totalement opposée à l'idéologie communiste. Pour ces derniers, la cause est de construire à partir de l'usine (en simplifiant terriblement bien sûr), à servir l'usine. Vanzetti, qui était devenu marchand ambulant de poissons pour échapper aux horaires de l'usine, pouvoir lire et militer, a lu sept fois *La Divine Comédie*, pour comprendre combien c'était un texte majeur, génial. Et au bout de la dernière fois, il a compris. Vanzetti est en prison au début des années 20, et il voit la catastrophe arriver, fascisme en Russie, fascisme en Italie... Il se dit qu'il n'y a qu'un seul moyen pour s'en tirer, c'est de faire en sorte que l'homme vive de peu, et n'ait qu'un seul objectif, apprendre ! Le reste n'est rien. Pour illustrer cette position dans le film, Los Angeles va devenir la ville métaphorique qu'elle est, d'ailleurs... L'Amérique complètement sécuritaire, et qui fait la guerre, une vraie guerre préventive non pas contre la pauvreté mais contre le pauvre, en le psychiatisant. C'est la capitale des sans-abri, Los Angeles. Et au centre, où traditionnellement s'élèvent les cathédrales, les palais de justice, où les palais du roi, on construit un immeuble Disneyland, gigantesque, alors qu'il y a déjà Hollywood à côté ! Tu ne peux pas faire plus ! Le centre de la ville, qui est un centre d'affaires, est collé aux quartiers des sans-abri. Tu en sors par un tunnel pour ne pas voir les pauvres à côté. Si tu veux, tu peux vivre dans cette ville sans jamais en voir la misère.

Pour en revenir à Vanzetti, cet homme avec ses connaissances, sa force de pensée, son courage intellectuel, sa détermination – s'il avait vécu dans un autre milieu, aurait pu être enseignant à Harvard. Sa revendication de base, lui, l'anarchiste, c'est de trouver un langage qui puisse répondre à l'univers dans lequel les hommes vivent. La responsabilité de notre propre intelligence, c'est ça l'anarchie ! Le reste n'est rien !

C'est du « comment » qu'on aménage. Quand on voit la presse libertaire actuelle, c'est assez triste. Elle n'a de libertaire que le titre. Une telle pureté de langage, une telle absence de pensée. Il n'y a que du « comment », de la stratégie, comment faire ci, comment faire ça...

Mais ne crois-tu pas plutôt que c'est lié au mouvement anarcho-syndicaliste ?

Sûrement, sûrement... C'est vrai que l'anarcho-syndicalisme c'est aussi « trouver sa place dans l'usine », de manière un peu moins dure que chez les communistes. Mais qui, dans ce siècle, avait la force de sortir du projet industriel comme fondement social ? Quand tu regardes la structure du PC, elle s'applique exactement sur l'atelier d'usine. Parce que Marx a réfléchi sur le monde industriel. Aucun autre moyen pour faire progresser l'humanité n'était envisageable en dehors de ça. C'est le drame de la Russie, les communistes ont tout fondé sur l'idée de l'ouvrier, avant-garde absolue, sur les ouvriers, alors que plus de 80 % de la population était paysanne. Pour tenir un régime pareil avec une minorité, il fallait que tout cela marche à la cravache ! Les communistes mouraient de peur face au peuple de Makhno. Tu vois le début de *La Ligne générale* d'Eisenstein, c'est exactement ça. Makhno c'est le seul à dire, « attendez, doucement..., écoutez. Un soviétique, ce n'est pas si simple, vous-mêmes vous ne savez ce que c'est. Vous en faites une espèce de caricature ». Si Rosa Luxemburg avait été là, elle se serait assise à côté de lui, et ils auraient discuté très bien ensemble. Quand je suis arrivée à Moscou, en 89, 90, certains anarchistes avaient prévu de faire des livres sur Makhno. Les archives devenaient accessibles, les interdits s'effaçaient, toute une génération s'est saoulée à l'Histoire pendant deux ans... Pas un n'a pensé aller voir dans le village de Makhno. Ils auraient pu le faire avant moi, il y avait encore plein de gens, il fallait aller ramasser les données. Pour les textes de Makhno, il y en a plein que je n'arrive pas à faire sortir, et puis il faudrait que je prenne deux ans de ma vie pour en faire la traduction, puisque cela n'intéresse plus personne aujourd'hui. Malheureusement le projet a été arrêté par les dissensions à l'intérieur du mouvement, que ce soit avec Guérin, Skirda...

Mais il faut savoir à quel point nombre d'anarchistes – les anciens – avaient des bibliothèques impressionnantes. Le mythe de l'imprimerie toujours détruite et toujours reconstituée, que tous ont transporté en pièces détachées à travers les frontières... Ils avaient tous lu Nietzsche, Mallarmé, Bachelard, les poètes... C'étaient des bibliothèques d'autodidactes. Et je n'ai jamais vu des gens qui avaient un rapport à la violence à ce point sans ambiguïté, sans aucune fascination. Ils venaient tous d'un siècle de violence, et la violence contre les anarchistes avait été particulièrement féroce. Une violence toute proche, celle des communistes, qui utilisaient les mêmes mots – et au nom de ces mêmes mots, les exterminaient comme on extermine des porteurs de maladie... L'anarchie, une maladie... Et ces gens-là – ceux que j'ai connus étaient des Espagnols venant d'une génération qui n'avait pas accepté que Franco, dans l'Europe de l'après-guerre, reste à son poste en pleine quiétude – avaient participé à des actions violentes... Mais aucun ne disait que c'était bien. Si la situation devenait telle qu'il fallait le faire – ils le faisaient –

mais que personne ne s'avise de leur dire qu'une vie, quelle qu'elle soit, est dérisoire. Ils étaient d'une génération profondément éthique.

Comme tu le soulignes, il y a de moins en moins de penseurs de l'idée anarchiste. Tu as eu la chance de rencontrer Michel Foucault. Comment s'est fait cette rencontre ?

Il me manque beaucoup, Foucault ! Quand je l'ai rencontré, je ne faisais pas partie du monde universitaire, mais il a toujours été là à chaque fois que j'avais besoin de lui. Quand j'ai appris qu'il était mort, que je me suis rendue compte que je ne pourrai plus passer le voir, cela a été étrange, très étrange. Pour lui, j'étais une venue d'ailleurs, une Martienne, nos discussions étaient très libres, très ludiques, et très importantes – pour moi en tous les cas. Ses livres, je les ai lus et relus, et encore maintenant, travaillant autour de la question du goulag, c'est vers ses textes que je me tourne – *Surveiller et punir, Les mots et les choses, Histoire de la folie...* C'est vrai qu'aujourd'hui, cela manque cruellement, quelqu'un comme lui, Gatti mis à part – qui ?

Comment je l'ai rencontré ? À la faveur du projet du film *Les prisons aussi* que voulait impulser le GIP (groupe Information Prisons) qu'il avait contribué à fonder.

Quant au cinéma, quelles étaient tes références ?

J'ai rencontré Gatti à travers Marker. Voilà. Qui encore ? Vigo ? Sans aucun doute... Cassavetes ? Sans doute... les premiers soviétiques, Dovjenko, Ermler, Barnet... sans aucun doute également... mais je te l'ai dit, je suis une autodidacte, j'ai pris la caméra non pour « faire des films » mais parce que cela m'a semblé à un certain moment le moyen le plus fertile d'avancer, de rencontrer des gens que je ne connaissais pas, d'apprendre... J'ai énormément aimé jouer, j'aime énormément tourner – et encore plus peut être monter – une écriture... – mais je sais que si tout s'arrête, il reste la page blanche et la voix nue, et les silences à remplir. La caméra était une protection pour moi, au départ. Et une possibilité de se taire en regardant. Personne ne vient te demander ce que tu penses, puisque tu tournes, tu es tranquille, tu fais un métier de sabotier.

Pour la Russie, j'ai eu des aides à l'écriture de scénario et au développement, ce qui m'a permis de beaucoup bouger, découvrir. En ce moment, le dernier film russe que l'on fait à Marseille, c'est une production Arte. C'est d'ailleurs eux qui nous ont demandé de réaliser *Goulag*, qui fut une expérience pour moi initiatique. La chaîne nous a laissé une paix royale. Le sujet les dépassait tout autant qu'il nous écrasait tous. Je dis « nous » parce que les films russes, nous les avons tourné à deux : Iossif Pasternak, qui vient d'Ukraine, et moi. Trois ans, pour le goulag... Pour continuer à travailler en Russie, j'ai créé une petite association et puis j'ai réaménagé une petite salle de montage dans le 14^e que nous avons depuis fort longtemps, avec La parole errante. Nous avons ouvert une librairie, nous y lisons des textes, nous y projetons

des films... Une caverne... Je suis retournée en Russie en Sibérie à Tomsk, une grande ville universitaire du Nord, il y a un an au mois de mars, avec plein de films et j'y ai réuni des gens, dont Jean-Marie Barbe de Lussas. C'est un être exquis, et on a décidé de créer là-bas « Sibérie images », et de mettre en place des ateliers. Lui travaille beaucoup sur l'idée de production indépendante, qui ne soit pas liée aux télévisions. Avec lui, peut-être que je pourrai enfin tourner sans avoir besoin de passer par des chaînes. Il y a en ce moment une espèce de négation de l'auteur, c'est dramatique.

Dans *Makhno*, ce qui touche beaucoup, sont justement les séquences « poétiques » où tu places ta caméra derrière des gens, dans les marchés, avec ton commentaire ludique.

Pour la première version réalisée, je m'étais attachée à « comment les gens se souviennent de Makhno ». C'est vraiment étonnant, car les gens ont une mémoire sélective. Ils savent exactement ce qui s'est passé chez eux, mais ils n'ont aucune vue d'ensemble. C'étaient des fragments de vie avec lesquels il fallait recréer une cartographie subjective des événements. Ça demandait du temps, de les écouter, de s'arrêter, de voir comment, d'une version qui était la leur, ils passaient à la version officielle. Heureusement que j'étais avec Iossif qui pouvait me traduire. Ma mère était ukrainienne, mais ne m'a jamais appris à le parler. Les anars locaux (à cette époque cela existait, à Zaporogue, chez les cosaques d'Apollinaire) m'ont emmené chez la grand-mère de Makhno, et là j'ai compris que Makhno n'était pas un loup solitaire, mais qu'il avait une famille, des tantes... Qu'il y avait des tombes Makhno. Mais aussi que « Makhno » n'était pas un pseudonyme, comme Trotski, c'était vraiment son nom. C'était très simple là-bas, il suffisait de prononcer le nom de Makhno – ou plutôt de Nestor Ivanitch comme on l'appelle là-bas avec un respect très tendre, et tu filmais. Pour tous ces gens, c'était évident qu'il était un grand bonhomme, un révolutionnaire, un vrai. Anarchie ? Ils ne savaient pas trop, mais que l'aventure avait été au départ enracinée du côté de la vie – cela ils le savaient tous. Comment se fait-il que personne n'ait pensé à le faire avant moi, prendre le train et aller voir sur place, dans son village natal s'il restait encore de la famille, et recueillir tous les témoignages. J'aurai dû écrire l'ensemble du tournage. Il aurait presque fallu qu'on ait des scribes qui nous suivent. Comme on passait d'un projet à l'autre, il y a plein d'éléments que l'on n'a pas montés, et c'est dommage.

As-tu participé aux mouvements des femmes ?

Oui, bien sûr. L'action de la femme au soldat inconnu, c'était une amie qui l'avait réalisée. En 1970, un groupe de femmes était allé porter en plein défilé du 14 juillet aux Champs-Élysées une gerbe de fleurs pour la femme du soldat inconnu. J'ai eu de très bonnes amies dans ces mouvements. C'était joyeux ! Mais ces femmes sont toujours présentes, elles travaillent, écrivent, sont maintenant dans les quartiers. Je ne parle pas des dogmatiques – je parle des vivantes. Ce n'est pas la place ici pour parler de l'importance de ce mouvement, de nos limites et aussi de ce qui s'est ouvert, des questions posées, qui se retrouvent aujourd'hui de ce que nous avons compris

et pas compris... C'est vrai que le « mouvement » a abandonné les quartiers... Cela a aussi permis l'émergence d'une nouvelle génération de filles, passionnantes. Dans ces zones, ce qui se déroule actuellement est en deçà de ce que pouvait subir les femmes de la génération de ma mère ! Obscurantisme total ! Il faut que l'on reparte sur ce terrain-là. Les femmes et les filles qui se battent aujourd'hui sur un terrain incroyablement miné sont plus libres, plus responsables que ce que nous étions – planning familial excepté. Les discours se sont vidés, restent les questions, elles sont acculées à trouver des chemins de traverse, des formulations. Nous, nous étions les filles d'une histoire qui avait mis des siècles à se formuler, elles, elles se retrouvent face à des situations durcies, minéralisées qui obéissent à des paramètres beaucoup plus contradictoires. Anarchie ? Sans cinéma en tous les cas...

Tu as comme projet de monter des ciné-clubs en Russie, avec quel argent peux-tu les réaliser ?

Ce n'est pas en Russie mais en Sibérie, et avec des gens très précis. Mais l'arrivée ou plutôt la réélection de Poutine complique tout. Je cherche à échapper au nœud coulant. Par le biais de l'Europe, peut-être.

À la Parole Errante, on voulait créer une école, pas de cinéma, mais une vraie école à la mesure de la démesure du projet de Gatti, qui serait fondée sur le savoir, la gourmandise du savoir (savoir saveur... comment ne pas l'oublier ?), la création, où l'on apprendrait aussi le chinois parce qu'aujourd'hui réfléchir sur l'idéogramme, c'est important, essentiel – une pensée analogique et multiple... la traversée des langages comme proclame Gatti chaque jour arc-bouté sur la page blanche, je pense que malheureusement on n'arrivera jamais à la réaliser. La vraie utopie anarchiste, libertaire, l'école ! Le savoir ! le mot pour être, pas pour avoir, on en est parti si loin...

Cinéma – une entreprise qui brasse des millions – et anarchie ? C'est quoi ? Traiter des « thèmes » anarchistes ? Est-ce que mon film sur Vanzetti et Sacco est un film anarchiste ? Je n'en sais strictement rien. Parler de ? Avec qui ? Pour qui ? Peut-être faut-il enlever le « et » ? Peut-être que le mot « anarchie » s'est tellement usé à force de rouler sur tous les chemins du monde. Et si l'anarchie, ce levain, essentiel, le battant de la cloche disait Voline, c'était en-dehors de ce mot qu'il fallait la chercher ? Et si... ?

Entretien réalisé à Montreuil, le 15 mai 2003.

A TRAVÉS DE LA METRALLA

Escenas Vividas en Los Frentes y en La Retaguardia



por **Armand Guerra**



Couverture de l'édition originale de *À travers la mitraille*, de Armand Guerra, 1936.
Collection privée.

Espagne 36 : les films de fiction de la CNT

Yannick Gallepie
Université Lumière Lyon 2

Associer la Guerre d'Espagne et le cinéma, c'est penser d'abord à ces images prises sur le vif par des cadres, professionnels ou non, témoignant de la dureté des combats ou de l'ordre nouveau qui s'installait dans certaines villes. On peut également penser aux fictions tournées depuis (de *Libertarias* au *Labyrinthe de Pan* en passant par *Land and Freedom*) qui viennent nourrir l'imaginaire collectif. Pourtant, un autre type de corpus se cache derrière ces évidences, celui des fictions produites par la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) durant le conflit. Oubliés sans doute parce qu'ils ne témoignaient pas directement des faits de guerre, seuls cinq de ces films restent aujourd'hui visibles : *Carne de fieras* d'Armand Guerra (1936), *Aurora de esperanza* d'Antonio Sau (1936), *Nosotros somos así* de Valentin R. Gonzalez (1936), *Barrios Bajos* de Pedro Puche, (1937) et *Nuestro Culpable* de Fernando Mignoni (1938). Les archives – articles de journaux, photographies... – témoignent de l'existence d'une douzaine d'autres projets inaboutis, inachevés ou ayant disparu depuis.

***Carne de Fieras* et la relance mécanique de l'industrie cinématographique**

Dès le 19 juillet 1936, se lient le futur de certains membres de la CNT et celui du cinéma espagnol. Alors que les Barcelonais ont repoussé l'assaut des franquistes, le cinéaste Mateo Santos, critique et directeur de la revue anarchiste *Film Popular*, descend dans la rue filmer ce qui devient *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (22 minutes) et initie le mouvement de production de documentaires par la CNT. Dans les deux capitales du cinéma, Barcelone et Madrid, les syndicats de la CNT, le Sindicato Unico de la Industria de Espectaculos Publicos – SUIEP, mettent en œuvre la collectivisation de tous les pans de l'industrie cinématographique, hormis le secteur de la distribution, afin de garder un contact normalisé avec

les producteurs étrangers. Si ce processus est appliqué de manière unilatérale à Barcelone où la CNT se trouve en position de force, l'industrie madrilène est en proie aux luttes de pouvoir entre la CNT, l'UGT et la municipalité. En plus de ses fonctions économiques et sociales d'information et de divertissement en temps de guerre, l'exploitation des salles prend alors une dimension de lutte pour la visibilité entre ces différentes parties.

La dimension économique s'avère déterminante dans l'histoire, épique, de *Carne de fieras*. Le projet naît avant le conflit sous la direction d'Armand Guerra, réalisateur anarchiste, désormais reconnu pour avoir été la figure majeure de l'expérience coopérative le Cinéma du Peuple en 1913 à Paris¹. Après deux jours de tournage à Madrid, le conflit éclate, ce qui provoque l'arrêt du film. Pourtant, dès la situation militaire stabilisée, la FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematografía y Espectáculos Públicos, nouveau nom de la SUIEP) demande à Guerra, adhérent de longue date du syndicat, de reprendre le tournage sous la bannière rouge et noire afin d'assurer l'emploi de ses techniciens². Le réalisateur décide de finir le tournage au plus vite pour s'engager dans le projet de fresque *Épopée prolétaire*, qui devient la revue d'actualités filmées *Estampas guerreras*. Fait prisonnier, il parvient à s'échapper pour rejoindre sa femme et sa fille à Paris où il meurt d'une attaque le 10 mars 1939. *Carne de fieras*, dont Guerra confie les rushes à son assistant Daniel Parilla, n'est pas monté pendant la Guerre d'Espagne. La seule version existante en sera montée par Ferran Alberich grâce à la Filmoteca Española en 1992.

Quelle est l'influence de la collectivisation de la production sur *Carne de fieras* ? Cela reste difficile à établir. Ce tableau de mœurs dans le monde du spectacle, qui se concentre sur la relation naissante et compliquée entre un boxeur et une artiste de cabaret, porte surtout la griffe d'Arturo Carballo, le producteur du film, qui disparaît du générique suite à la collectivisation. Réalisateur du similaire *Frivolinas* en 1927, Arturo Carballo apporte au film l'idée d'y représenter de nombreux arts de la scène (danse, numéro de domptage...) afin de promouvoir sa propre activité d'exploitant de salles de cabaret et notamment sa nouvelle artiste française, Marlène Grey, qui tient le rôle féminin principal. Tourné à la hâte par Armand Guerra pressé de filmer le cœur de la guerre, *Carne de fieras* ne nous apprend donc malheureusement pas grand-chose sur une éventuelle orientation esthétique des productions de la CNT, contrairement aux quatre autres films, riches de multiples réflexions et propositions pratiques sur ce que peut être un cinéma libertaire et un cinéma en temps de guerre.

Les évidences *Barrios Bajos* et *Aurora de esperanza*

Après cette première réalisation madrilène motivée par des raisons économiques, la CNT barcelonaise porte le projet d'un nouveau cinéma espagnol post-

1.- Isabelle Marinone, « 'Il n'y en a pas cent mais ils existent'. Les films militants anarchistes français : un cinéma invisible mais effectif », in Christian Biet et Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Barcelone, les éditions L'Entretiens, octobre 2007, pp. 31-46.

2.- Armand Guerra, *À travers la mitraille*, Magnac-sur-Touvre, Fédérop, 1966, p. 18.

révolutionnaire, attendu par toutes les composantes du mouvement républicain³. Culturellement, durant la période de la Seconde République (1931-1939), l'Espagne est un pays qui cherche son identité au moment de construire son projet républicain, marqué par la chute de son Empire et la dictature de Primo de Rivera⁴. Le cinéma se montre incapable de répondre à ces interrogations identitaires et républicaines, voire les aggrave, cherchant en vain un genre apte à représenter l'Espagne républicaine, comme le western représenterait les États-Unis. En raison du passage au parlant, la production espagnole tarde à se relancer et les écrans diffusent principalement des films étrangers (en 1934-1935, 460 films étasuniens, 230 allemands, 125 français, 55 anglais, 21 italiens, 14 mexicains et seulement 4 russes⁵). Les productions étasuniennes sont alors soit produites en version multiple à Hollywood, où s'exilent beaucoup de réalisateurs et acteurs espagnols, soit doublées dans les studios nationaux. La compagnie dominante devient la CIFESA (Compañía Industrial de Film Español), fondée en 1932 à Valence, studio « profondément espagnol, valencien à l'occasion, catholique fervent, et antimarxiste convaincu »⁶. Les trois réalisateurs les plus populaires de l'époque en sont issus : José Buchs, le plus traditionnel et qui a fixé tous les codes du cinéma de la CIFESA, Florian Rey, qui tente d'actualiser cette tradition et enfin Benito Perojo, qui tranche par son progressisme et ne les rejoint qu'en 1935. Les deux premiers cristallisent le populisme et les valeurs réactionnaires portés par la CIFESA. À vouloir définir un modèle national, ils se saisissent, comme tout un pan du cinéma espagnol depuis les années 20, de la caricature que les films étrangers font de l'Espagne, telle la tradition française de l'espagnolade, alliée à la tradition théâtrale populaire de la *zarzuela*. Le cinéma espagnol se voit donc dominé par un folklorisme caricatural et superficiel, duquel ne se distinguent que quelques réalisateurs d'avant-garde comme Luis Buñuel ou le basque Nemesio M. Sobrevilla.

Face à ce constat, les productions de la branche cinéma de la CNT barcelonaise, rebaptisée SIE Films, vont se tourner vers des modèles étrangers, en les croisant aux réflexions issues de la longue tradition anarchiste de théorie et de critiques d'art, notamment en Espagne. La volonté de s'ancrer dans la société contemporaine et de ne pas convoquer ses mythes fondateurs répond parfaitement aux pensées de Proudhon sur l'art⁷. La production va trancher aussi bien avec le folklorisme traditionaliste de la CIFESA qu'avec la démarche de certaines productions du Front Populaire français (La Marseillaise) ou des soviétiques. Ces deux modèles influencent toutefois beaucoup les deux premières productions du SIE : *Barrios Bajos*, libre adaptation

3.- Pour la CNT, « La película española vista con sinceridad », *Mi Revista*, Barcelone. 15 octobre 1936, p. 21, ainsi que E.R., « Pantalla nacional », *Mi Revista*, 1er novembre 1936, p. 10 ou, pour les socialistes, A.B., « La futura producción nacional », *ABC*, Madrid, 23 janvier 1937, p. 11.

4.- José María Caparros Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelone, Edicions Universitat Barcelona, 1981.

5.- José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero : el cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Ediciones RIALP SA, 2005, p. 108.

6.- Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 25 à 27.

7.- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères, 1865.

des *Bas-Fonds* de Gorki, adapté au même moment en France par Jean Renoir, et *Aurora de esperanza*. Ces deux films, du point de vue de la théorie anarchiste de l'art porté par des auteurs comme Gérard Lacaze-Duthiers⁸, peuvent être considérés comme des œuvres pré-révolutionnaires, dans le sens où ils convoquent les valeurs critiques et pédagogiques accordées à l'art mais ne mettent pas en cause le statut de l'artiste professionnel. La valeur pédagogique de l'art a d'ailleurs été la valeur fondamentale portée par la revue anarchiste de critique d'art et de sociologie *La revista blanca*, et ses collections de nouvelles *La Novela Ideal* et *La Novela libre*, fondée en 1898 par les parents de la célèbre militante anarchiste Federica Montseny⁹.

Aurora de esperanza d'Antonio Sau apparaît comme la proposition la plus attendue, la plus convenue pour cette période. Le film aborde de manière frontale un problème qui touche tous les travailleurs, le chômage, et livre un récit en forme d'apologie de l'action directe : le scénario traite de la façon dont des chômeurs lancent une manifestation massive qui aboutit à une insurrection. Même si le nom de la CNT n'est pas cité, on se retrouve donc face à un récit clairement anarcho-sindicaliste. Le film est conçu pour susciter l'adhésion auprès du public déjà militant, ou potentiellement militant, ciblé par la première vague de films cénétistes.

Du point de vue de la mise en image de son récit, Antonio Sau semble avoir les yeux rivés sur le cinéma soviétique, auquel il emprunte certains effets de son montage. Il fait de son personnage principal, Juan, un héros prolétaire capable de soulever les masses vers la révolution grâce à de très fortes contre-plongées et à des cadres rendant toute la puissance de ce corps d'ouvrier. De fait, il crée ainsi un personnage dominateur trahissant le principe anarchiste de l'absence de hiérarchie pyramidale au sein d'un groupe. Toutefois, c'est bien par le traitement du corps ouvrier qu'*Aurora de esperanza* brille réellement. Sau lie de manière essentielle cette masse de muscles à la notion d'activisme. À partir du moment où il perd son emploi, le personnage de Juan devient inerte, n'est plus que l'ombre de lui-même, ce qu'Antonio Sau traduit graphiquement. Le père de famille se retrouve ainsi à plusieurs reprises dans des situations d'impuissance, systématiquement associée à l'immobilité : attendre dans une queue pour un travail, pour la soupe populaire... Cet homme d'action ne le supporte pas et ne retrouve sa constance que dans une physique du mouvement, en essayant de mettre en branle la masse immobile des chômeurs jusqu'à la Marche de la Faim finale. La prédominance du corps ouvrier masculin, virant volontiers vers l'ouvriérisme et le virilisme, exclut totalement Marta, la femme de Juan, constamment réassignée, y compris de manière graphique¹⁰, à son rôle soit de mère, soit d'épouse. Le point de non-retour pour Juan est d'ailleurs une scène où celui-ci se retrouve dans une posture de mère, portant son fils comme s'il l'allaitait, tandis que Marta cherche du travail. Les femmes, exclues du monde du travail, le

8.- Gérard De Lacaze-Duthiers, *L'idéal humain de l'art : essai d'esthétique libertaire*, Reims, Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1906.

9.- La revue publiera de juillet 1898 à 1905 à Madrid puis de 1923 à 1936 à Barcelone.

10.- Antonio Sau, *Aurora de esperanza*. Barcelone, SIE Films, 1937. 13e minute.

sont même de la manifestation finale et donc du processus révolutionnaire, contrairement à la réalité de ce qui se passe sur les fronts espagnols.

Là où *Aurora de esperanza* se contente d'un récit appelant à la lutte syndicale, *Barrios Bajos* apparaît comme le film cinématographique le plus intéressant du point de vue de l'utilisation pédagogique d'une chronique sociale. Rappelons que *Les Bas fonds* de Gorki, pièce de 1902, se déroule dans une époque passée (comme son adaptation par Akira Kurosawa en 1957), alors que le film espagnol, tout comme la version de Renoir sortie six mois plus tôt en France, n'est pas situé temporellement mais paraît contemporain. La chronique sociale anarchiste évite la reconstitution d'un temps passé d'où il faudrait que le spectateur transpose les enseignements vers sa propre situation. Un tel soin apporté à la description de la société civile à travers un prisme libertaire pédagogique fait de ces films des œuvres proudhoniennes.

Barrios Bajos revêt sa chronique sociale d'une intrigue policière : Ricardo, avocat qui vient de commettre un crime, se cache chez son client le Valencia, brigand au grand cœur habitant l'arrière-salle d'une taverne. Au même moment, celui-ci s'éprend de Rosa, jeune femme fragile qui devient aussi la proie du proxénète Floréal. Annoncé comme une adaptation de la pièce de théâtre barcelonaise éponyme de Luis Elias, qui ne trouve que peu de lien avec son œuvre¹¹, le scénario serait écrit par Pedro Puche, le réalisateur Antonio Sau et Francisco Elias, alors au comité de lecture du SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo)¹². Les deux premiers se connaissaient grâce à leur expérience commune dans le doublage, ce qui explique l'orientation très internationale des films de la CNT, ici plutôt marqué par le réalisme poétique français. Les trois scénaristes construisent une chronique sociale axée sur deux des grandes campagnes menées depuis le début du siècle par les anarchistes et *a fortiori* pendant la Guerre d'Espagne. Le film critique tout d'abord la prostitution, cheval de bataille des militantes anarchistes pour qui cette pratique représente l'un des fondements du capitalisme et de la domination masculine. Les militants sollicitant les services de prostituées sont accusés de reproduire un rapport d'exploitation et de domination proche de celui qui règne entre patron et employé¹³. Pedro Puche emblématise cette critique en reproduisant la composition du tableau *Le radeau de la Méduse* de Géricault avec des femmes sur le point d'être prostituées¹⁴. Le second travers du milieu prolétaire critiqué dans le film concerne les conduites addictives, aussi bien à l'alcool qu'aux drogues plus « dures » comme la cocaïne, consommation filmée de façon explicite, selon le principe que l'art doit aussi montrer le mal s'il veut y faire réfléchir voire y remédier. *Barrios Bajos* est ainsi

11.- Augusto M. Torres, *El cine español en 119 películas*, Fernández ciudad, Alianza Editorial, 1997, pp. 52-53.

12.- José María Caparros Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, op. cit., p. 185.

13.- Mary Nash, *Mujer, familia y trabajo en España*, Anthropos Editorial, 1983, pp. 30-39.

14.- Pedro Puche, *Barrios Bajos*, Barcelone, SIE Films, 1937. 67ème puis 72ème minutes.

le premier film à parler de cocaïne en Espagne¹⁵. Ces deux critiques s'adressent non seulement au grand public, dans le but propagandiste d'expliquer les principes de vie anarchiste, mais s'inscrivent aussi dans une vaste campagne pédagogique sur deux thèmes précis destinés aux militants de la CNT. En effet, le rejet des combattants antifascistes alcooliques est très fort du côté républicain et peut aller jusqu'à un certain « puritanisme anarchiste »¹⁶. De victime de l'exploitation capitaliste, l'image de l'ouvrier alcoolique passe à traître à la révolution. Le valeureux Valencia représente alors l'antithèse du cliché de l'ouvrier qui oublie à cause de l'alcool ses devoirs, aussi biens révolutionnaires que familiaux, raison pour laquelle la propagande est axée sur les hommes¹⁷.

Aurora de esperanza et *Barrios Bajos* s'inscrivent dans une première démarche de pure propagande pédagogique de la CNT. Le second fait même partie d'une série éducative sur l'« assainissement des coutumes », entouré qu'il est de courts-métrages d'une vingtaine de minutes : *Prostitución* de Feliciano Catalán (1936), fondé sur un mélodrame de Luis Fernández Ardavín, *Como fieras* du même Catalán sur l'alcoolisme (1937) et enfin *La última*, à nouveau de Pedro Puche, sur l'alcoolisme (1937). Les deux derniers ne sortent pas en salles car ils sont jugés trop « lamentables » et d'un « prétexte idéologique discutable »¹⁸.

Comme le montre l'annulation de la sortie de ces deux courts-métrages, l'ère du drame pédagogique proudhonien ne dure pas longtemps au SIE Films, la production madrilène restant pour le moment muette. Si *Barrios Bajos* est un succès populaire¹⁹, il est accueilli extrêmement froidement par les critiques. Dans son bilan de l'année, *Mi Revista* ira même jusqu'à le présenter comme « un véritable désastre »²⁰. Dans le même numéro, le critique XIP commente la sortie d'*Aurora de esperanza* et signale qu'il s'agit d'une bonne première tentative de film de propagande révolutionnaire malgré beaucoup de défauts de production²¹. L'accueil du public a pourtant été plutôt froid, sans doute dû au fait, avance le journaliste, que le film remplace à l'affiche le succès de la RKO *The Dancing Pirate* (Lloyd Corrigan, 1936). Projet dont la sortie a longtemps été repoussée à cause de désaccords entre le SIE et son réalisateur²², le film d'Antonio Sau semble toutefois décevoir par rapport à l'attente qu'avait suscité « le premier de thème social qui soit tourné dans notre pays », ce « ce film

15.- Mariano Lazaro Arbues et Manuel Cortes Blanco, « Anarquismo y lucha anticohólica en la Guerra Civil Española (1936-1939) », *Proyecto Hombre, revista de la Asociación Proyecto Hombre*, n°56, 2005, pp. 17-21.

16.- François Godicheau, « Militer pour survivre », *Sociétés & Représentations* 1/2002 (n° 13), p. 144.

17.- Mariano Lazaro Arbues et Manuel Cortes Blanco, « Anarquismo y lucha anticohólica en la Guerra Civil Española (1936-1939) », *op. cit.*, p. 17.

18.- José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero : el cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, *op. cit.*, p. 20.

19.- *Ibid.*, p. 166.

20.- « Resumen de la temporada 1936-1937 », *Mi Revista*, Barcelone, 1er septembre 1937, p. 107-108.

21.- « Estreno de *Aurora de esperanza* », *ibid.*, p. 107.

22.- José María Caparros Lera, *Arte y política en el cine de la Republica (1931-1939)*, *op. cit.*, p. 176.

de masse »²³. Le quotidien madrilène *ABC* n'est pas tendre non plus avec les deux fictions cénétistes²⁴. Plus que des œuvres purement réalistes, *Aurora de esperanza* et *Barrios Bajos* semblent vouloir réaliser la rencontre entre le réalisme et l'Idéal selon un objectif pédagogique prôné par Kropotkine²⁵. Cette démarche, qui les rapproche du réalisme poétique français, vaut de nombreuses critiques à *Barrios Bajos*. XIP le décrit comme « tout absurde, négatif, incompréhensible »²⁶. De fait, si les premiers réalisateurs cénétistes ont appliqué les consignes pédagogiques proudhoniennes, ils ne semblent pas avoir pris en compte la situation du moment, ce qui entraîne un changement progressif au sein de la production.

La revue *Mi Revista* et les changements d'orientation de la CNT

Le rôle de la revue *Mi Revista*, généraliste mais laissant une grande place au cinéma, semble déterminant. Chacune de ses critiques, du 15 octobre 1936 au 15 juillet 1938, sonne comme un manifeste de ce que devrait être le cinéma espagnol. Fondé par le cénétiste Eduardo Rubio Fernández, le bi-hebdomadaire se réclame clairement de l'anarchisme malgré la présence dans la rédaction de républicains, de communistes, d'UGTistes...²⁷ Il a toutefois l'intérêt de ne pas être lié directement à la CNT, contrairement à *Espectáculos*, ce qui lui permet sûrement d'être plus critique. Si la question de la pédagogie semble être un point d'accord, la dimension de « drame » n'emporte pas l'adhésion de *Mi Revista*. C. Cámara, pour parler du film avec Ginger Rogers et Fred Astaire *En suivant la flotte* (*Follow the Fleet*, Mark Sandrich, 1936), utilise cette phrase qui plaide pour l'impossibilité de produire un drame en un tel moment : « le moment que nous traversons a besoin de ce contraste joyeux, ce torrent d'enthousiasme »²⁸. À travers toutes ses critiques, la revue défend principalement le cinéma de divertissement américain, comédies ou comédies musicales, la seule cinématographie capable d'aérer l'esprit tout en l'élevant. Un article affirme la supériorité de la comédie comme genre cinématographique grâce à sa diversité (Chaplin, Sennett, Laurel et Hardy et surtout les Marx Brothers)²⁹ alors qu'un autre nous offre la formule secrète du cinéma de Franck Capra : « Analyser la vie à partir du petit et du quotidien et l'offrir au public avec la plus grande simplicité. Le secret est la formule »³⁰. Symétriquement, la revue signe un article assassin sur le cinéma stalinien.

23.- Alfredo Alfaro, « Pantalla española », *Mi Revista*, Barcelone, 15 février 1937, p. 12-13, voir aussi les articles promotionnels : Eduardo Rubio, « *Aurora de esperanza* », *Mi Revista*, Barcelone, 1er janvier 1937, p. 9 et 15 janvier 1937, p. 5 et p. 8.

24.- X. et Z., « Cinematografía », *ABC*, Madrid, 13 janvier 1938, p. 6.

25.- André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 49.

26.- XIP, « Pantalla Barcelonesa. Critica y comentarios », *Mi Revista*, Barcelone, 1er juin 1937, p. 18.

27.- Si son appartenance au mouvement anarchiste ne fait pas de doute au début, il est à noter un revirement assez brutal vers le stalinisme à partir de juin 1938.

28.- C. Cámara, « Sigamos la flota », *Mi Revista*, Barcelone, 1er décembre 1937, p. 38.

29.- Mary Light, « Los hermanos Marx y su 'Sopa de Ganso' », *Mi Revista*, 15 mars 1937, p. 6-9.

30.- « Franck Capra », *Mi Revista*, 19 juillet 1937, p. 28.

À parcourir les critiques de *Mi Revista* ou encore de *Popular Film*, revue barcelonaise anarchiste spécialisée, on se rend rapidement compte de l'importance de Benito Perojo, le progressiste de la CIFESA qui réussit à allier le traditionalisme espagnol avec des idées plus actuelles et le style des comédies américaines³¹, en s'inspirant du cinéma international plutôt que de le subir. Madrid et Barcelone aux mains des républicains, les franquistes ont besoin de leurs alliés pour utiliser eux aussi le cinéma comme outil de propagande. C'est ainsi que Florian Rey mais aussi Benito Perojo vont filmer dans les studios de la UFA à Berlin. L'annonce de ce départ pour l'ennemi fait l'effet d'un véritable crève-cœur pour les critiques républicains, qui voyaient en Perojo l'espoir d'un nouveau cinéma espagnol³². Son dernier film, *Nuestra Natacha* (1936), sort après cette annonce et est toujours décrit comme un modèle du genre par les critiques anarchistes, comme un film qui élève « l'optimisme comme matière pédagogique »³³, « profond en contenu social et très vaste en souffle humain »³⁴. Toutefois, le nom de son réalisateur n'est plus mentionné dans les articles.

Le cinéma de Perojo, l'analyse qu'en font les critiques anarchistes et la ligne éditoriale de *Mi Revista* semblent hanter les productions suivantes de la CNT au titre de figures tutélaires. Alors qu'*Aurora de esperanza* n'est toujours pas sorti, englué dans le conflit entre Antonio Sau et la SIE, les productions lancées par le syndicat dans la première moitié de l'année 1937 ne sont plus que des comédies, exprimant la diversité de ce genre. Les anarcho-syndicalistes barcelonais oublient donc le drame pédagogique pour le « divertissement libertaire ». Cette nouvelle vision se fonde, un peu de la même façon que *Barrios Bajos* avec le genre policier, sur la réappropriation de formes et genres habituellement utilisés par l'industrie capitaliste du cinéma. Cette réappropriation sonne comme le pendant artistique des théories politiques de l'expropriation.

Le temps de la réappropriation des formes populaires : le divertissement libertaire

Dans cette vague, nous pouvons inscrire le seul court-métrage subsistant du SIE, *Nosotros somos así*, comédie musicale réalisée et scénarisée par Valentín R. González (1936). Porté par une histoire de révolte enfantine sur fond de guerre civile et de pédagogie du militantisme, le film démontre surtout la volonté de se réapproprier deux types de films commerciaux parmi les plus populaires : l'un typiquement espagnol, la *zarzuela*, et l'autre hérité de l'influence américaine, les films musicaux

31.- Tom Conley, « Foreword: A Land Bred on Movies », in Tom Conley, Jenaro Talens et Santos Zunzunegui (dir.), *Modes of representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota Press, 1998.

32.- Manuel P. De Somacarrera, « Figuras, figurines y figurones del cine Fascislandia », *Mi Revista*, Barcelone, 1er décembre 1937, pp. 25-26.

33.- « Fotogramas y escenas de *Nuestra Natacha* », *Mi Revista*, Barcelone, 1er décembre 1937, pp. 32-35.

34.- « *Nuestra Natacha* », *Mi Revista*, Barcelone, 1er janvier 1938, p. 93.

de Shirley Temple³⁵. Une réflexion s'exerce toutefois sur les modèles originaux : Gonzalez soustrait les aspects les plus traditionalistes de la *zarzuela* et démonte, par sa réalisation prônant le collectif, le *star-system* qui engendre les films de Temple. La volonté de se réapproprié une culture populaire de masse, fondée sur la comédie internationale, se retrouve aussi dans l'utilisation de l'image de Chaplin et son personnage de Charlot, maître-étalon d'un cinéma à la fois divertissant et militant dans le camp républicain³⁶.

La recherche d'une assise populaire en matière de cinéma continue avec les autres projets de la CNT dont il ne reste plus de copie aujourd'hui. Le synopsis et les quelques images disponibles de *Paquete, el fotografo publico n° 1* d'Ignacio F Iquino (1938)³⁷, par exemple, laissent penser qu'il s'agirait d'une comédie burlesque dans la tradition du slapstick muet et notamment d'Harold Lloyd.

Une crise explose durant l'été 1937 dans le secteur cinématographique, révélée notamment par *Mi Revista*. Suite à un changement dans la législation, le Comité Económico de Cines de la SIEP-CNT ne peut plus payer les producteurs de films étrangers. Le risque de pénurie de films dans les salles est réel, la production nationale étant incapable de renouveler la programmation. À Barcelone, les projets en cours ne donnant pas satisfaction, toutes les productions sont suspendues à l'été 1937³⁸ et un changement de direction a lieu dans les deux capitales cinématographiques. Le 2 août 1937 est créé le Consejo Superior de Industria³⁹ avec pour directeur technique Adolfo de la Riva, plutôt associé à la gauche républicaine. Celui-ci demande à un ami de longue date, Francisco Elías Riquelme, d'assurer la direction artistique. Réalisateur expérimenté et globe-trotter, il est aussi connu pour ses positions nationalistes⁴⁰ et fait même partie des rangs de la Phalange. L'histoire l'amène toutefois au comité de lecture du SIE, où il se montre critique envers la propagande⁴¹.

De cette seconde gouvernance du SIE, on ne connaît qu'un seul projet, auquel il faut rajouter *Paquete, el fotografo publico n° 1* qui semble avoir convaincu la nouvelle direction pour que le tournage puisse s'achever. Il s'agit de *¡No quiero, No quiero !* par Francisco Elías lui-même, qui se tourne d'octobre 1937 à début 1938. La fin du projet arrive malheureusement trop tard dans l'évolution du conflit. Après une projection privée dans les studios Orpheo le 17 mars 1938, la copie finale ne peut

35.- XIP, « Shirley Temple », *Mi Revista*. Barcelone, 15 mai 1937, p. 21-22 ou Teresa Santiago Oppenheimer, « Hablando con Shirley Temple », *Mi Revista*. Barcelone, 1er juin 1936, p. 19-20.

36.- « Charlot va hacer Hitler », *ABC*, Madrid, 23 décembre 1938, p. 5 ; Anibal Tejada, « La caricatura del día », *ABC*, Madrid, 2 février 1937, p. 2 et Anibal Tejada, « La caricatura del día », *ABC*, Madrid, 10 mars 1937, p. 2.

37.- Ramon Sala Noguier, *El cine en la Espana republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, p. 91.

38.- Elías Riquelme, « El cine español y yo » in José María Caparros Lera, Francisco Elías Riquelme et Fructuós Gelabert, *Memorias de dos pioneros : Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 46-47

39.- Ramon Sala Noguier, *El cine en la Espana republicana durante la Guerra Civil*, op. cit., p. 58.

40.- Elías Riquelme, « El cine español y yo », op. cit., p. 46-47.

41.- *Id.*, p. 50.

pas être tirée car le matériel nécessaire est réquisitionné par le PCE afin qu'André Malraux puisse tourner *L'Espoir* dans les mêmes studios⁴², film qui lui aussi arrivera après la fin du conflit. Ces mésaventures montrent qu'à cause des difficultés de production, les fictions de propagande ont toujours un temps de retard par rapport à l'évolution rapide du conflit espagnol. De ce que l'on sait de *No quiero, No quiero !*, le film semble conforme à la vision du cinéma défendue aussi bien par Elías et Perojo que par les libertaires. Il s'appuie en effet sur une comédie en trois actes écrite en 1928 par Jacinto Benavente pour livrer une critique de l'éducation bourgeoise⁴³.

À Madrid, zone à la fois de front et d'arrière, et où la collectivisation n'a pas été appliquée de manière uniforme, la situation est floue. À la demande de Manuel Lara, secrétaire du syndicat, Antonio Polo arrive à la tête de la SUICEP-CNT⁴⁴. L'expérience de l'organisation syndicale est donc préférée à celle du cinéma puisque Polo vient de la CNT Construction. Sa rigueur est appréciée car, si l'on en croit son récit, tous les projets se rapprochant de fictions à Madrid se tournent depuis des mois sans scénario et sans plan de travail. Polo, après plusieurs mises en garde, fait annuler ces projets dont il est difficile de tirer de quelconques implications esthétiques ou idéologiques. Antonio Polo met en place un système proche du système barcelonais (avec un comité de lecture...) ⁴⁵ et décide alors de fournir à Madrid un projet d'envergure. Son objectif est clair : donner du travail à l'industrie et distraire des gens saturés de propagande⁴⁶. En moins d'un an, le ton a donc bien changé alors qu'*Aurora de esperanza* n'est toujours pas sorti. Le 9 juillet 1937, se constitue la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España, qui a pour objectif de centraliser les initiatives cénétistes concernant les spectacles publics afin de mieux les défendre face aux autres forces politiques, mais aussi face aux autres secteurs d'activité au sein de la confédération anarcho-syndicaliste. On retrouve au secrétariat national Marcos Alcón, leader emblématique du syndicat barcelonais depuis sa création, et au secrétariat extérieur Manuel Lara⁴⁷. Une circulaire de ce nouvel échelon national fixe la ligne de conduite des productions anarchistes. Celles-ci se répartissent en trois directions : éducatives, récréatives (peu de traces de projet purement récréatifs pourtant) et mixtes, cette dernière valeur étant la plus importante et déjà accordée aux films hollywoodiens mais avec des idéaux parfois opposés.

« Les mixtes, en plus d'être instructifs et récréatifs pour le public, vont l'émouvoir et créer des problèmes de dépassement de l'individu sans qu'il s'en rende compte, cette classe de productions étant celle à laquelle nous devons accorder la plus

42.- *Id.*, p. 51-52.

43.- José María Caparros Lera, *Arte y política en el cine de la Republica (1931-1939)*, *op. cit.*, p. 289.

44.- Ramon Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, *op. cit.*, p. 101.

45.- J.B. Heinik, « *Nuestro Culpable* », in Julio Perez Perucha (dir.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra, 1997, p. 114.

46.- Ramon Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, *op. cit.*, p. 110.

47.- Emeterio. Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine 1931-1999*, Valencia, RTW/IVAC, Ediciones de la filmoteca, 2001, p. 51.

grande importance, puisque nous désirons nous situer au niveau révolutionnaire des idées que nous soutenons. »⁴⁸

Dans ce contexte, Antonio Polo cherche à livrer un film cénétiste d'ampleur et divertissant à Madrid. Sur les conseils de Mendez Cuest, Polo va voir Rodino, propriétaire du studio madrilène C.E.A. Passée sous contrôle de son Conseil Ouvrier, la compagnie est au point mort car deux équipes de tournage avec tout le matériel du studio ont été surpris et bloqués en zone franquiste au début du conflit. Rodino accepte l'accord qui consiste à tourner dans les studios C.E.A avec le matériel de la compagnie collectivisée Ballesteros. C'est lui qui propose alors le scénario de *Nuestro Culpable*, écrit par le décorateur (passé par Hollywood) Fernando Mignoni, qu'il avait reçu avant le conflit⁴⁹. On ne sait s'il y eut une réécriture du scénario due à l'implication des cénétistes mais cette fois, le choix du genre paraît totalement pertinent pour un film à la fois divertissant et engagé. En effet, le récit s'inscrit dans la vague récente des *sophisticated* ou *screwball comedy*, lancée en 1934 par le *New-York Miami* de Frank Capra, qui fit l'objet de nombreuses ressorties à Madrid entre octobre 1934 et janvier 1936. Les règles de ce style se prêtent au jeu de la réappropriation libertaire : une comédie haletante où le comique de situation et les quiproquos se fondent sur un jeu d'inversion entre les classes et les genres. Mignoni s'attaque avec un humour grinçant au monde de la justice, des banquiers, des usuriers et des religieux, en envoyant en prison un voleur pour un coup qu'il n'a pas fait, ou qu'à moitié, alors qu'un banquier est obligé de lui offrir la belle vie afin de sauver son couple. Le tout alors que la maîtresse du banquier se paie des vacances et un tour en bourse avec le magot dudit vol.

Par ses références, *Nuestro Culpable* choisit de rester fidèle aux codes du genre pour atteindre son objectif : un propos critique libertaire agencé en divertissement efficace. J.B. Heinik l'analyse comme une réelle charge envers une classe dominante bloquée dans ses conventions et obsédée par sa protection. Tourné en même temps que *No quiero, No quiero !* en octobre 1937, le film sort simultanément à Valence et à Madrid le 21 mars 1938⁵⁰, trop tard dans le conflit pour recevoir un accueil public digne de ce nom. Il est toutefois le film cénétiste le mieux accueilli par les républicains et par la critique anarchiste⁵¹, qui salue un scénario et des dialogues intéressants et adéquats malgré un léger manque de rythme. Le film marque toutefois une nouvelle rupture idéologique et esthétique avec les communistes, dont la revue *Nuevo cinema* déclare que le film est inadmissible pour l'Espagne d'après le 18 juillet 1936⁵². Si on accorde à *Nuestro Culpable* énormément d'influence venant de l'étranger (et principalement celle de René Clair⁵³), en plus de celle primordiale de

48.- José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero : el cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, op. cit., p. 141.

49.- Ramon Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, op. cit., p. 109.

50.- J.B. Heinik, « *Nuestro Culpable* », op. cit., p. 114-115.

51.- A.V., « Los estrenos », *Mi Revista*, Barcelone, 1^{er} juin 1938, p. 29.

52.- Ramon Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, op. cit., p. 110

53.- A.V., « Los estrenos », op. cit., p. 29.

la *screwball comedy*, c'est bien la figure de Benito Perojo qui se dégage. Outre le fait que Perojo est le premier à conjoindre toutes ces influences pour créer un cinéma divertissant et progressiste⁵⁴, l'équipe du film *Nuestro Culpable* est marquée par son expérience passée avec le néo-franquiste : Mignoni a commencé en tant que décorateur sur ses deux derniers films, Charito Leonis jouait dans *La verbena de la Paloma* (comédie musicale de Perojo, 1935) et Ricardo Nuñez était une figure récurrent du cinéma de Perojo avant d'en devenir le producteur. *Nuestro Culpable* sonne comme l'aboutissement de la démarche de réappropriation des précédents films cénétistes. Il fait appel à une mémoire populaire ancrée dans l'esprit des prolétaires espagnols et dans laquelle il va constamment puiser, celle des comédies musicales américaines et du cinéma de Perojo. Les idéaux n'y sont plus représentés que par petites touches, formant un réseau de propositions libertaires au sein d'une histoire divertissante.

Une telle volonté de se tourner vers le « divertissement libertaire » peut recevoir deux explications, qui ne sont pas forcément antinomiques. La première, pragmatique et économique, consiste à dire que, devant assurer la pérennité de l'industrie du cinéma, les cénétistes ont visé le grand public pour rapporter de l'argent. Il s'agirait donc d'une démarche intéressée et populiste. Une seconde explication relève du politique. En effet, les idéaux anarchistes sont fondés sur la destruction de toute hiérarchie au sein de nos sociétés. Une destruction des hiérarchies entre les genres artistiques, proposée par Proudhon, paraît donc inévitable pour un art anarchiste qui se doit d'être populaire car il ne saurait s'adresser seulement à une élite. Un film social ou une comédie musicale se valent donc tout autant pour porter des idées libertaires et valent mieux qu'une fresque historique déconnectée de la réalité quotidienne. Une telle prise de position en faveur d'un cinéma populaire avait déjà émergé à la fin des années 20, chez les surréalistes, qui rejetèrent en bloc le cinéma d'avant-garde pour ne plus soutenir que la « production culturelle de grande diffusion » qu'ils considéraient comme un « objet brut », sans intellectualisation et grosse encore de tout son caractère subversif⁵⁵.

Traduction des citations de l'espagnol par Mathilde Chaize.

54.- José María Caparros Lera, *Arte y política en el cine de la Republica (1931-1939)*, op. cit., pp. 317-321.

55.- Norbert Bandier, « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20 » in « Les avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 56.

Une histoire visuelle : la Rote Armee Fraktion et ses images

Note d'intention

Jean-Gabriel Périot
Cinéaste

La confrontation de la Rote Armee Fraktion et de l'État allemand a d'abord eu lieu dans un espace politique et symbolique. L'erreur tragique de la RAF et de l'État dans leur combat jusqu'au-boutiste, pour nous qui n'en sommes pas contemporains, aura été de ne pas prendre en compte un seul instant le champ de ruines qu'ils laissaient derrière eux. Si nous ne pouvons mettre sur un pied d'égalité la RAF et l'État allemand, en raison de leurs motivations politiques radicalement différentes, sur ce point précis de l'indifférence au réel, de la destruction et du sang versé, s'avère une convergence funeste.

La RAF, d'obédience marxiste-léniniste et maoïste, s'est donnée pour but la destruction du capitalisme et l'émancipation du prolétariat. Les actions violentes que ses membres ont entreprises étaient fondées sur le concept anarchiste de « propagande par le fait ». Il s'agit non plus de s'adresser à la sphère publique par les moyens d'agitation politiques habituels mais d'amener le « public » à se poser la question du monde dans lequel il vit par l'irruption d'actes spectaculaires. Pour que cette « propagande par le fait » puisse être efficace, il faut avant tout qu'elle devienne visible. Il faut donc que la presse et surtout la télévision la relaient. Les destructions, les morts, les victimes réelles ne sont pas la fin des actions de la RAF mais les moyens qu'ils utilisent dans une guerre idéologique. Une action n'est réussie, au-delà des dégâts eux-mêmes, que si la population constate ces dégâts. Ces images sont censées être métaphoriques de la faiblesse de celui qui est attaqué (ici l'État allemand) malgré sa force policière ou militaire, et réciproquement de la force des combattants (ici révolutionnaires). Mais par naïveté ou inconscience, les membres de la RAF n'ont pas prévu que toute image de sang versé appelle à la solidarité avec les victimes, qu'un policier ou un militaire n'est pas juste un symbole du pouvoir

que l'on peut détruire, mais qu'un policier ou un militaire abattu redevient un être humain abattu.

Dans un double mouvement de déshumanisation, la RAF transformait ses ennemis en symboles à abattre, tandis que l'État transformait les membres de la RFA, et avec eux tout critique ou contestataire, en criminels patentés sans motivation politique : ce processus a abouti à une situation pathogène qui a conduit à la mort réelle de dizaines d'individus dont, cyniquement, une moitié appartenait au côté révolutionnaire et l'autre au côté de l'État, dans une égalité presque parfaite.

Mon travail, fondé sur l'utilisation d'images d'archives, interroge de manière évidente l'histoire, évidente dans ce sens où l'archive est elle-même porteuse de l'histoire. Depuis plus de cent ans, presque tous les événements importants ont été filmés, et l'histoire du vingtième siècle se confond en grande partie avec l'histoire de sa propre représentation. Parmi les grands événements historiques du siècle dernier, rares sont ceux qui comme l'histoire de la RAF peuvent être interrogés visuellement avec autant de richesse. En effet, si la masse des archives directement liées à l'histoire de la RAF est impressionnante, il est ici surtout singulier que, certains membres de la RAF étant des gens d'images ou proches des milieux artistiques et, pour certains, des figures connues de la gauche allemande, il existe de nombreuses images d'eux ou fabriquées par eux avant la RAF. Une dimension cruciale du film concernera donc le besoin d'images qu'ont éprouvé les futurs membres de la RAF : images qu'ils ont réalisées ; images qui ne leur ont pas suffi en tant qu'instruments de combat ; images qu'ils ont voulu provoquer dans l'espace public ; images que la collectivité a gardé d'eux.

A. Les images réalisées par les militants

Cette histoire est avant tout exceptionnelle par les images que l'on peut retrouver des membres de la RAF avant la fondation du groupe. Certains d'entre eux ont produit en tant que réalisateurs leurs propres films, films permettant de saisir leur engagement politique et leur espoir en la possibilité d'un cinéma militant qui interviendrait sur le réel. D'autres sont de vraies figures de l'opposition extra-parlementaire souvent interviewés par la télévision ou pour des documentaires militants. Utiliser ces images permet de dresser un portrait du contexte politique de la fin des années 60, de saisir le point de vue des futurs membres de la RAF, de comprendre leur trajectoire militante jusqu'au choix de l'action violente.

Ulrike Meinhof

Ulrike Meinhof est ici la figure la plus riche et la plus complexe. Brillante étudiante, elle s'engage très tôt dans la lutte politique, notamment dans les grands mouvements antiatomiques et contre le réarmement de la RFA des années 50. À la fin des années 50, elle rejoint la rédaction de *Konkret* (à Hambourg), un magazine d'extrême-gauche influent en Allemagne. Elle considère son métier de journaliste comme un outil lui permettant de toucher et informer le public, et de diffuser son point de

vue politique. Au début des années 60, elle devient rédactrice en chef de la revue et en signe les éditoriaux. Elle devra répondre de plusieurs plaintes venant d'hommes politiques visés par ces éditos, ces procès lui apporteront une publicité certaine et l'assoient comme figure importante et légitime de la gauche allemande.

Ulrike Meinhof commence à apparaître à la télévision lors de débats télévisés sur des sujets de société. Elle y représente une extrême-gauche engagée mais « sérieuse », « responsable ». Ainsi qu'elle le déclare, la télévision lui permet d'atteindre une audience beaucoup plus large que des textes publiés dans *Konkret* ou dans les journaux nationaux pour lesquels elle écrit parfois. Elle considère ce médium comme un espace d'expression politique à investir pour toucher le grand public.

À partir de 1962, Ulrike Meinhof réalise plusieurs documentaires radiophoniques et en 1965, elle signe plusieurs documentaires télévisuels pour la NDR (Norddeutscher Rundfunk, Radio de l'Allemagne du Nord), service public audiovisuel basé à Hambourg. Ces films, qui décrivent les côtés négatifs et refoulés du miracle économique allemand, permettent à la fois de dresser un portrait social de la RFA, mais aussi de saisir les opinions politiques d'Ulrike Meinhof. Elle est communiste et ses documentaires épousent un ouvriérisme orthodoxe. Les conditions de travail, les travailleurs immigrés, les mécanisations des usines sont les thèmes de ses documentaires, longtemps oubliés dans les archives.

En 1967, Ulrike Meinhof quitte Hambourg pour Berlin et continue d'intervenir à la radio et à la télévision. À la fin de cette année, elle réalise un film pour la télévision berlinoise, *2 Juni 1967* (2 juin 1967), qui revient sur les événements de ce jour particulier à Berlin (lors de manifestations contre la visite du Shah d'Iran, un manifestant est abattu par un policier). Le film, d'une grande qualité, permet de saisir un changement politique chez Ulrike Meinhof. Elle s'est rapprochée de l'opposition extra-parlementaire et son marxisme se teinte de maoïsme. Ce qui est aussi singulier dans ce film, c'est qu'elle commence par utiliser une troisième personne très neutre pour conclure par un « nous » étonnant, elle se déclare ainsi donc partie prenante de la contestation en cours. De plus, et avec finesse, *2 Juni 1967* propose une analyse de la manière dont les événements ont été montrés. Ulrike Meinhof utilise plusieurs sources d'archives, principalement un documentaire plutôt engagé et des actualités télévisées, qu'elle entrelace et compare en un exercice d'analyse filmique étonnant et précurseur.

Au cours de ces années, les interviews d'Ulrike Meinhof ou ses interventions télévisées dressent d'elle-même un portrait contrasté. Si Ulrike Meinhof reste très radicale dans son opposition à la politique allemande ou internationale et exprime cette opposition avec fermeté, on peut aussi saisir certaines contradictions qu'elle n'arrive plus à gérer. Ainsi, son désir révolutionnaire est contraint à la fois par sa situation sociale (deux enfants, une vie relativement bourgeoise) et par une inaptitude à l'action (elle reste une intellectuelle). Cependant, elle se déclare toujours communiste et prône une révolution ouvrière.

En 1969, elle travaille sur son dernier film, *Bambule (Mutinerie)*, une fiction décrivant la vie dans un foyer de jeunes femmes à Berlin. Le scénario est co-écrit avec les jeunes filles du foyer qui joueront leur propre rôle. Ulrike Meinhof pense alors que ce film peut permettre de rendre compte au public de l'archaïsme de ces institutions, mais surtout de mener un travail politique avec ces jeunes femmes pour changer leur situation. Il s'agit, pour elle, de les amener à s'exprimer sur leur situation et de les amener à s'organiser pour demander des changements. Si les jeunes filles acceptent de participer au film, elles refusent de poursuivre le travail politique que leur propose Meinhof. Le film, fini juste avant la fondation de la RAF et dont la diffusion est alors annulée (il restera invisible pendant 35 ans), marque une étape importante pour Ulrike Meinhof : avec *Bambule*, ses derniers espoirs qu'on puisse changer le réel grâce aux médias s'effondrent. Quelques semaines plus tard, elle décide de participer à la libération d'Andreas Baader.

Si Andreas Baader est devenu aujourd'hui la figure centrale de la RAF, il faut rappeler qu'au cours des premiers mois de l'existence du groupe, c'est Ulrike Meinhof qui en est identifiée comme leader. Que Meinhof soit alors surexposée par rapport aux autres membres de la RAF ne doit pas étonner car elle est, avant la fondation de la RAF, la plus intégrée dans les milieux journalistiques, intellectuels et politiques. Il me semble que les gouvernants ne pouvaient tolérer que quelqu'un comme elle, connue et reconnue pour sa probité, son sérieux, sa force intellectuelle... puisse participer à un groupe armé. Malgré l'acharnement des gouvernants à vouloir transformer Ulrike Meinhof en « terroriste », en monstre sans sentiment, celle-ci conservera toujours la sympathie d'une partie de la gauche allemande et internationale, au point de la transformer en victime ou en sainte, contresens qu'elle-même, qui se voulait alors combattante, n'aurait pas accepté.

Holger Meins

Après des études aux Beaux-arts de Hambourg, puis une formation d'assistant caméraman, Holger Meins réussit le concours d'entrée de la toute nouvelle école de cinéma de Berlin (la DFFB, Deutsch Film und Fernsehenakademie Berlin/Académie du film et de la télévision de Berlin). Dans cette première promotion de l'école se côtoient plusieurs réalisateurs qui marqueront le cinéma allemand (pour des raisons parfois différentes), tels Harun Farocki, Wolfgang Petersen, Helke Sander ou Harmut Bitomski.

Ce qui se passera dans cette école entre 1967 et 1968 reste l'un des moments forts de la révolte étudiante allemande. Les étudiants cinéastes sont, en tant que militants individuels et en tant que groupe, parties prenantes du mouvement. Comme cinéastes, ils documentent la révolte, lui fournissent les films-tracts ou manifestes, et transforment leur école en laboratoire du cinéma militant.

Réalisé en 1966, le premier film d'Holger Meins s'intitule *Oskar Langensfeld. 12 Mal (Oskar Langensfeld. 12 fois)*. Ce court-métrage dresse le portrait d'un vieil homme marginal, pauvre et exclu, avec une grâce documentaire très rare pour un

premier film. Après ce film naturaliste et formaliste inspiré par le *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard (1962), Holger Meins ne réalise plus que des films directement militants.

Il participe alors à toutes les actions de l'opposition parlementaire et crée des films-tracts, malheureusement aujourd'hui souvent disparus. Grâce à une reconstitution, existe aujourd'hui une version de son film le plus emblématique : *Herstellung eines Molotow-Cocktails* (*Comment fabriquer un cocktail Molotov ?*, 1967). Conçu comme un mode d'emploi, le ciné-tract se termine par deux plans fixes : l'un sur le livre de Régis Debray, *Révolution dans la révolution*, l'autre sur la façade des éditions Springer à Berlin. Appel très clair à l'usage de la violence, le film fut détruit par un militant après que la police eut vent de son existence.

Après de longues recherches, j'ai pu mettre à jours plusieurs films considérés comme perdus d'Holger Meins. Étonnement, aucun d'eux n'a été achevé. Meins, bouillonnant comme l'époque dans laquelle il vivait, n'avait jamais le temps de finir ses films, appelé par le prochain film à faire. Ces films fragmentaires sont tous des films-tracts, muets, impertinents et souvent joyeux. Par exemple, le film *BZ im Klosett* (*Aux chiottes le Journal de Berlin*, 1967), montre une couverture du journal berlinois *BZ*, puis une main se saisit du journal et celui-ci sert de papier toilette à un comédien qui se torche littéralement avec avant de le jeter dans des toilettes. C'est simple, drôle et très provocateur.

Au-delà de son travail propre, Holger Meins a participé à de très nombreux films collectifs. En effet, quelques mois seulement après l'ouverture de l'école, certains élèves décident de former des groupes de travail et tentent d'inventer de nouvelles façons de faire du cinéma. Ces films hybrides (mêlant documentaire, fiction et expérimental) documentent le mouvement en cours (des manifestations, des congrès, des entretiens avec les leaders du mouvement etc.), affirment les opinions politiques des cinéastes et essayent de proposer des solutions concrètes.

La question « Comment agir ? » revient de façon récurrente dans ces travaux, et la possibilité de l'utilisation de la violence n'est pas esquivée. Pour ces élèves, il s'agit toujours d'interroger leurs rôles de cinéastes et de révolutionnaires en même temps, et d'expérimenter leurs films comme outils servant la révolution. Dans les films qu'ils réaliseront, cela se traduira par des discussions entre eux sur ces sujets, par des captations d'actions menées à diverses occasions, par des mises en scène d'actions révolutionnaires. À voir aujourd'hui ces films où Holger Meins apparaît un fusil à la main, lorsque celui-ci dans un autre film déclare que l'action est première, ou que l'on voit des mises en scène d'actions violentes allant jusqu'à figurer des assassinats, on ne peut qu'être frappé par l'aspect prémonitoire de ces séquences.

Les élèves non seulement réalisent des films politiques, mais cherchent aussi à changer l'école elle-même pour la mettre au service de la révolution (ils demandent l'autogestion, l'ouverture de l'école à tous, etc). Au printemps 1968, le paroxysme du conflit entre les étudiants contestataires et la direction est atteint. À la suite de manifestations des étudiants contre les lois d'urgence et l'arrestation de certains

d'entre eux, la direction ferme l'école et décide l'expulsion des élèves arrêtés. Les élèves occupent l'école et la renomment « Académie Dziga Vertov ». La police déloge les occupants. Dix-neuf d'entre eux, parmi lesquels Holger Meins, sont exclus définitivement.

Il leur faut alors trouver de nouvelles modalités de fonctionnement. Holger Meins et Thomas Giefer réalisent, avec l'aide de quelques autres anciens élèves, deux films sous le nom du Groupe Rosta (Groupe Communiste des Étudiants et des Ouvriers du Cinéma). Le premier est un film-tract appelant à manifester pour soutenir Horst Mahler (avocat du mouvement étudiant et futur cofondateur de la RAF). Ce film décrit comment se préparer à une manifestation violente. On y voit notamment Holger Meins, face à l'objectif, avec un casque et un bâton avec lequel il frappe la caméra. Le deuxième film est un compte-rendu de cette manifestation, qui sera la plus violente du mouvement étudiant allemand.

En 1969, Meins part à Francfort pour tenter une nouvelle expérience. Il s'agit de donner les moyens à des groupes de jeunes de réaliser eux-mêmes des films sur leurs situations. Ils doivent les écrire et les tourner, les réalisateurs ne devant être présents que pour leur apprendre à se servir du matériel. Cette expérience est un échec. Les jeunes ne se montrent pas assez sérieux dans le travail à fournir et, selon les cinéastes, ne sont pas assez politiquement conscients. Des films seront tournés malgré tout, Meins et Peter Straschek en commenceront le montage, mais ne le finiront jamais. Après cet échec, qui résonne avec celui d'Ulrike Meinhof et son film *Bambule*, Holger Meins abandonne le cinéma avant de rejoindre la RAF.

Les autres membres de la RAF

- Après une année aux États-Unis, Gudrun Ensslin poursuit une formation universitaire en philosophie et en sociologie jusqu'à son doctorat. Avec son compagnon, elle fonde une maison d'édition, publie avec lui un livre contre la bombe nucléaire et traduit des textes politiques jusque-là inaccessibles en allemand, comme ceux des Black Panthers. À Berlin, elle fréquente à la fois les cercles de l'opposition extra-parlementaire et le milieu underground artistique. Si elle n'est pas créatrice d'images elle-même, le cinéma la fascine. Elle participera en 1967 à un film expérimental, *Das Abonnement* d'Ali Limonadi, film politique contre le Vietnam et la presse réactionnaire du groupe Springer.

- La vie d'Andreas Baader trace un parcours différent. Sa mère fréquente des artistes et son oncle, dont il est très proche, est un acteur reconnu du théâtre allemand. Au sortir du cocon familial, Andreas Baader mènera une vie assez bohème. Il fréquente les milieux underground (artistiques, politiques et homosexuels) de Munich puis de Berlin, commence plusieurs formations artistiques qu'il ne finira pas, et vit de divers métiers ainsi que de petite délinquance. À Berlin, il se rapproche de la Kommune 1 (regroupement communautaire de jeunes étudiants très politisés) dont les modes de revendications, proches du happening, lui sont familières. Il apparaît souvent dans les photographies ou dans des films documentant ces actions.

Lorsque Gudrun Ensslin et Andreas Baader se rencontrent en 1968 à la Kommune, les questionnements sur l'usage de la violence comme moyen d'action politique agitent déjà l'opposition extraparlamentaire. Baader et Ensslin seront, avec deux acolytes, les premiers à mener une action d'envergure. Le 2 avril, ils mettent le feu à deux grands magasins de Francfort. Cette action aura des répercussions importantes non seulement au sein de l'extrême-gauche mais aussi dans la société allemande dans son ensemble. Le procès des quatre incendiaires va faire la une de tous les journaux et être couvert par la télévision. De plus, se réunissent dans la salle d'audience toutes les figures de l'opposition extraparlamentaire, dont Ulrike Meinhof, qui rencontre ses futurs compagnons à ce moment-là. Les incendiaires seront défendus par l'avocat Horst Mahler, qui cofondera la RAF avec eux.

Avant même la fondation de la RAF, Andreas Baader et Gudrun Ensslin sont déjà des figures connues, ayant même reçu les honneurs de la mise en fiction. Un premier film télévisé est en effet diffusé dès 1969 (*Brandstifter / Les incendiaires*, de Klaus Lemke, avec Margarethe von Trotta dans le rôle de Gudrun Ensslin). Nous pouvons aussi les retrouver dans le documentaire *Die Wilden Tiere* de Gerd Conradt et Katrin Seybold, filmé en 1969, dans lequel apparaissent plusieurs des futurs membres fondateurs de la RAF, qui participent à une semaine d'actions collectives contre les conditions de détention des étudiants alors toujours incarcérés.

- Horst Mahler est l'avocat de la gauche extra-parlementaire. Il est le défenseur du SDS (le syndicat étudiant) de la Kommune 1, dont les membres connaissent souvent la prison à cause de leurs happenings, des étudiants emprisonnés et donc, de Gudrun Ensslin et d'Andreas Baader.

En tant qu'avocat de l'opposition extraparlamentaire, il utilisera toutes les tribunes qu'on lui offrira pour soutenir les étudiants et appeler à la révolution. De très nombreuses interventions d'Horst Mahler peuvent être retrouvées dans les archives des télévisions allemandes. Nous pouvons aussi voir Horst Mahler dans plusieurs films militants de ces années-là qui documentent les révoltes en RFA, tels *Terror Auch im Western* de Thomas Giefer ou *Berlin 68-Rudi Dutschke* de Michel Andrieu et Jacques Kébedian, tous deux de 1968. Ainsi, au tout début de l'existence de la RAF, Horst Mahler est considéré avec Meinhof comme le deuxième membre préminent du groupe. Comme elle, il est un personnage public de la politique d'Allemagne de l'Ouest.

Utiliser les images produites par ou avec les futurs membres de la RAF offre une perspective complètement inédite sur cette histoire. Cela permet à la fois de dresser des portraits de des futurs militants armés, de saisir leur parcours, de réinscrire les représentations dans leurs pratiques et leurs recherches intellectuelles et artistiques mais aussi d'interroger les possibilités et les limites du cinéma, de la télévision, du journalisme... envisagés comme moyens d'expression politique et militante.

B. Images de la télévision

Réciproquement, il existe de nombreuses images produites pour affirmer le point de vue « officiel » sur l'histoire de la RAF, et notamment celles de la télévision. Il faut ici préciser un point important : la structure fédéraliste de la RFA, constituée de Länder aux pouvoirs étendus, rend l'organisation des liens entre gouvernements et télévisions beaucoup plus complexe que dans d'autres pays centralisés. En France, par exemple, l'existence d'un organisme comme l'ORTF, soumis directement à un ministère et pensé comme un outil politique, rend très claire la situation de vassalité de la télévision aux pouvoirs politiques.

En Allemagne de l'Ouest, un gouvernement fédéral mène la politique générale du pays. Mais une large part des pouvoirs politiques est déléguée aux différents Länder composant la nation. Chacun d'eux possède ses assemblées élues, ses ministères, sa législation mais aussi son service de Radio Télévision. Évidemment, les différents Länder pouvant être dirigés par des partis politiques d'opinions différentes, les télévisions publiques de chaque Länder expriment des points de vue politiques différents les unes des autres. De plus, existe en Allemagne une certaine tradition de représentativité des différents groupes composant la société civile. La télévision donne la parole à des pensées, à des opinions politiques parfois éloignées des pensées dominantes. Que quelqu'un d'aussi ancrée à gauche qu'Ulrike Meinhof y soit régulièrement invitée à débattre ou à produire des documentaires pour y exprimer ses critiques paraît symptomatique de cette situation particulière.

Cependant, si la situation éditoriale télévisuelle reste relativement ouverte dans les années 60, l'homogénéisation des contenus et la réduction de la liberté dont certaines chaînes ont pu bénéficier jusqu'au milieu des années 70 vont se mettre en place. Il ne relève évidemment pas du hasard qu'à chaque nouvelle campagne d'attentats de la RAF, un pas vers la standardisation des discours télévisuels est franchi.

Dès les années 60, certaines chaînes affichent déjà des points de vue très conservateurs et n'évolueront que très peu dans leurs lignes éditoriales au long des années. *A contrario*, les télévisions de tendance sociale-démocrate ont pu se montrer sensibles aux motivations et aux actions de l'opposition extraparlamentaire (tout au moins elles ne condamnaient pas systématiquement et globalement ce mouvement), voire, ont parfois essayé de comprendre les motifs politiques de la RAF. Mais progressivement, elles se sont alignées sur la politique de condamnation sans nuance de la résistance armée et de l'extrême-gauche. Le mouvement d'uniformisation du discours télévisuel est un mouvement de la gauche vers la droite, quand bien même certaines des chaînes de tendance sociale-démocrate offriront jusqu'avant l'automne 77 quelques contre-exemples.

Lorsque j'ai découvert certaines archives télévisées allemandes de la fin des années 60, notamment celle de la NDR, j'ai été surpris de découvrir qu'il existait de nombreux documents exprimant sinon une solidarité, tout au moins une compréhension, envers l'opposition extraparlamentaire. Si le choix des sujets, des interviews, des informations et leurs traitements indiquent une position éditoriale

de gauche, cette ligne est surtout intéressante en ce qu'elle a permis de consacrer un temps d'antenne important aux événements liés à l'opposition extraparlamentaire ou aux critiques de la politique répressive du gouvernement fédéral. Ce temps d'antenne nous permet aujourd'hui de disposer d'archives sur des moments ou des aspects du mouvement de révolte qui, d'une part, n'ont pas été traités ailleurs et, de l'autre, n'ont paradoxalement pas fait trace dans la mémoire collective.

Après la création de la RAF en 1970, les différences de traitement éditoriaux subsistent. La comparaison de deux émissions d'alors peut être éclairante. D'un côté, dans l'émission hebdomadaire *Aktenzeichen XY ... ungelöst* diffusée sur la ZDF (« *Dossier XY... Non résolu* », émission où les téléspectateurs sont appelés à aider la police lors d'enquêtes policières, créée sur la *Zweites Deutsches Fernsehen - Deuxième télévision allemande* - en 1967), le présentateur dresse un portrait d'Ulrike Meinhof en terroriste dangereuse et appelle à la délation. Cette émission joue sur la peur, le danger, et présente uniquement la RAF comme un groupe criminel. De l'autre, pour l'émission *Report F* de la SWR (*Südwestrundfunk, Radiodiffusion du Sud-Ouest*), Franz Alt et Thomas Reimer s'interrogent sur la participation d'Ulrike Meinhof à l'action de libération d'Andreas Baader, sur le départ du groupe pour le Liban, laisse la parole aux collègues d'Horst Mahler ou encore propose un micro-trottoir aux réponses très contrastées. Si le commentaire reste critique quant à l'action de libération armée de Baader et à la formation d'un groupe insurrectionnel, il n'en reste pas moins ouvert et interrogatif et n'exprime pas de condamnation ou d'accusation.

Avec la série d'attentats de 1972, la situation se crispe. Ces attentats ont fait de nombreuses victimes et ont directement attaqué des lieux du pouvoir. À la télévision, personne n'exprime de point de vue autre que la condamnation morale des attaques. Cependant, les mois suivants, les conditions de détentions sévères des membres de la RAF emprisonnés commencent à poser problème. Si, sur la plupart des chaînes, on répond à ce problème par la répétition des points de vue gouvernementaux (il n'y a pas de mauvais traitements dans les prisons en RFA, cette mise en doute fait partie de la propagande de la RAF, on ne peut pas attaquer la démocratie et s'attendre à la clémence etc.), sur la NDR, encore, on peut voir des sujets de plus en plus critiques envers de telles conditions de détention. Évidemment, ces sujets n'expriment ni solidarité avec la politique de la RAF ni critique frontale envers les gouvernants. Il s'agit plutôt de pointer des dysfonctionnements problématiques du système pénitencier et judiciaire. Lorsque Holger Meins meurt en 1974 des suites de sa troisième grève de la faim, certaines critiques directes peuvent même être entendues. Évidemment, les critiques ne sont pas portées par les journalistes eux-mêmes, mais s'entendent dans les questions que ceux-ci peuvent poser aux hommes politiques responsables, aux interviews accordées aux défenseurs des prisonniers, à des militants contre les conditions de détention ou à des intellectuels engagés.

En 1975, l'ouverture du procès de membres principaux de la RAF, puis, en 1976, le suicide d'Ulrike Meinhof en prison, occasionneront les derniers moments où des paroles critiques ont pu se faire entendre à la télévision. Sur certaines chaînes, des

intellectuels ou des personnalités ayant été proches (pour des raisons professionnelles, personnelles ou politiques) des membres de la RAF reviennent sur les motivations politiques des accusés, resituent le procès dans un contexte social et historique, critiquent parfois les modalités judiciaires exceptionnelles de celui-ci. À la mort de Meinhof, sur la NDR, des intervenants dressent un portrait contrasté de l'ancienne journaliste qui tranche avec la présentation d'une Ulrike Meinhof exclusivement terroriste sur les autres chaînes. Dans les deux cas, il ne s'agit jamais d'exprimer une adhésion aux motivations politiques de la RAF ou à ces actions, mais de contrebalancer le discours univoque donné par les gouvernants et les médias.

En 1977, à la suite des assassinats d'un magistrat et d'un banquier puis des événements de septembre et octobre, les discours publics, et donc télévisuels, se figent dans une univocité extrême. Tous, politiques, journalistes, chroniqueurs, policiers expriment le même point de vue avec les mêmes mots. Plus aucun espace télévisuel n'est laissé au questionnement et encore moins à la critique. En septembre 1977, lors de l'enlèvement d'Hans Martin Schleyer (ancien nazi, président de Daimler-Benz et représentant du patronat allemand) et de sa détention durant cinq semaines par un commando de la RAF, ce consensus politique devient paroxysmique. À la télévision, les hommes politiques de tout bord s'expriment face caméra pour affirmer leur détermination à sauvegarder les valeurs fondatrices de la démocratie allemande, certains demandent de nouvelles lois pour garantir la sécurité, exigent la fermeté envers les terroristes... À voir ces images aujourd'hui, nous avons l'impression d'être face à des dirigeants d'un pays en guerre.

Lorsqu'en octobre 1977, un avion allemand est détourné par un commando palestinien demandant lui aussi la libération des prisonniers de la RAF, l'aspect dramatique et international des événements gagne encore en intensité. Les télévisions enchaînent les directs, les journalistes jouent de la peur, de l'insécurité des citoyens, les politiques réaffirment leur fermeté, les figures de la droite attaquent tout ce qui à leurs yeux est libéral et donc soutient le terrorisme (les intellectuels, la gauche au pouvoir, le Chancelier lui-même, les médias de gauche dont la NDR, etc). Une telle hystérie politique et médiatique a évidemment des conséquences dans la population dont une part se montre tout aussi extrême que les politiques. Dans les micro-trottoirs de ces jours-là, les interviewés appellent au lynchage public des prisonniers. Malgré la condamnation à mort de Schleyer que l'intervention du groupe anti-terroriste dans l'avion impliquait et la mort suspecte en prison des trois leaders de la RAF, le dénouement de ce détournement d'avion est présenté à la télévision tel un happy-end libérateur. La manière dont les événements ont été écrits par les télévisions reste exemplaire jusqu'à aujourd'hui du pouvoir des télévisions à prescrire le présent.

*Ces pages sont extraites du projet de film
Une jeunesse allemande (2009-2015).*

Ulrike Meinhof
Écrivain, activiste

À ce jour, on méconnaît encore l'un des phénomènes les plus intéressants de l'histoire du cinéma révolutionnaire : tous les membres principaux de la Fraction Armée Rouge ont participé à des films, comme réalisateurs, scénaristes ou acteurs. Le premier à avoir établi ce fait dans son ampleur et sa précision est le cinéaste Jean-Gabriel Périot, spécialiste du travail sur les archives visuelles et sonores. Au cours de ses recherches entreprises à partir de 2009 pour un essai documentaire consacré à la RAF dont il avait eu l'idée en 2006, *Une jeunesse allemande* (2015), Jean-Gabriel Périot découvre des films et des images que personne n'avait revus depuis leur réalisation dans les années 1960 et 70. Grâce aux camarades de jeunesse puis de combat des futurs membres de la RAF (en particulier du documentariste Gerd Conradt), certaines œuvres subsistaient dans la mémoire collective, à l'instar de *Oskar Langenfeld. 12 Mal* de Holger Meins (son film de fin d'études, 1966, publié en 2002), *Fabrication d'un Cocktail Molotov*, réalisation collective à laquelle participa Holger Meins (*Herstellung eines Molotow Cocktails*, 1967, reconstitué en 2001), ou *Bambule (Mutinerie)* écrit par Ulrike Meinhof avec les pensionnaires du Eichenhof¹ et réalisé par Eberhard Itzenplitz en 1970. Mais de nombreux films en Super 8 et 16 mm demeuraient dans l'oubli, dispersés dans des fonds privés ou publics. En 2009, Gabriel Périot retrouve notamment trois sujets écrits en 1965 par Ulrike Meinhof pour la télévision allemande, en l'occurrence pour *Panorama*, un magazine politique de grande audience et notoriété, créé en 1961 par la Norddeutscher Rundfunk. Nous reproduisons ici le texte de *Usine et chronomètre (Arbeitsplatz und Stoppuhr)*, diffusé le 9 août 1965. Les deux autres sujets s'intitulent *Accidents du travail (Arbeitsunfall)*, diffusé le 24 mai 1965 et *Travailleur immigré (Gastarbeiter)*, diffusé le 1 novembre 1965. (N.B.)

1.- Un centre de redressement de Berlin Ouest, auparavant camp de détention. [NdE]

Usine et chronomètre (Arbeitsplatz und Stoppuhr)

La vie des hommes est réglée avec la précision d'une montre. La ponctualité est gagnante. La vitesse est gagnante. Tout le monde a des rendez-vous. Il faut être à l'heure au bureau, sur le lieu de travail. « Être pressé » est devenu la caractéristique de l'homme moderne. Le monde des affaires américain a créé le slogan *Time Is Money* : le temps, c'est de l'argent. L'homme de cette société industrialisée et parfaitement organisée suit cette devise. On mange son sandwich en vitesse, on ingurgite une dernière gorgée de son café et on y va. On espère toujours que la voiture va démarrer, que le feu sera vert, que le bus sera à l'heure. Il faut un journal au petit-déjeuner. Le temps est devenu la mesure de toutes choses.

L'utilité d'une machine dépend de sa performance par seconde. Le salaire d'une ouvrière aux pièces dépend du nombre de pièces fabriquées par heure. Le succès de l'entrepreneur dépend de la rapidité de la machine et de la vitesse du moyen de transport. Celui-ci ne peut maintenir les délais que si ses ouvriers sont rapides et ponctuels.

Condensé, rationnel, en boucle. Plus le lieu de travail est organisé avec rigueur, plus le travail se fait rapidement, plus on peut être précis dans le calcul des délais. La méthode classique pour évaluer le temps nécessaire pour la production – le temps à accorder aux ouvriers – est la méthode REFA².

L'homme au chronomètre – l'homme REFA – calcule le temps et évalue le degré de productivité. Il est peu apprécié. S'il se trompe dans son évaluation, ça se passe mal. Il gâche l'ambiance. Comment peut-on se débarrasser de lui ? La nouvelle méthode vient des États-Unis et s'appelle MTM, *Measured-Time-Management* ou WF, *Work-Factor*. On traduit ces termes par « Méthodes pour évaluer le temps » ou « facteur-travail ». Les ouvriers traduisent ces termes en exprimant ce qu'ils représentent pour eux : *Mebr Tun Müssen* (« Maximum de Travail à Moudre ») ou *Mit Teuflischen Mitteln* (« Moyens de Travail Machiavéliques »).

Le poste de cette femme est conçu selon la méthode MTM. L'ouvrière réussit à produire 1 000 pièces par heure. Sa voisine fait le même travail en utilisant la méthode ancienne. Elle ne produit que 500 pièces. On a inventé de nouvelles méthodes pour se débarrasser de « l'homme au chronomètre » et on les utilise pour organiser un poste de travail. Le principe est simple. On a constaté que chaque geste de la main peut être subdivisé en plusieurs mouvements de base : tendre la main, saisir, apporter, chercher, insérer, lâcher. En faisant des milliers de prises de vue, on a évalué des valeurs de temps constantes pour chaque mouvement. Ensuite, on a inscrites celles-ci sur un tableau. On a alors pu alors mesurer la durée de chaque manipulation de la main avec une précision d'un millième de seconde.

2.- REFA : « REichsausschuß Für Arbeitszeitermittlung » (Comité national pour la détermination du temps de travail) : commission créée en 1921 par le Conseil d'administration de l'efficacité dans l'industrie et l'artisanat (Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit in Industrie und Handwerk). [NdE]

Aux postes conçus selon les méthodes MTM ou WF, on travaille souvent avec les mains et les pieds en même temps. Les deux mains sont actives. En analysant le travail avec plus de précision qu'auparavant, on peut éviter toute complexité. Les outils de travail sont placés au « meilleur » endroit. L'outillage – ici, le marteau pneumatique – est fixé à l'endroit le plus proche de la main. Plus la distance est courte pour saisir les outils nécessaires, moins on perd de temps et plus la méthode de travail est efficace. En revanche, il n'y a plus de place pour toutes ces petites combines que les ouvriers ont inventées pour se procurer plus de pauses, qui leur permettraient de se reposer un peu et d'améliorer ainsi leur efficacité. La rationalisation rampante est devenue une rationalisation méthodique. La méthode de travail est prescrite. Seules la routine et la vitesse peuvent la rendre encore plus efficace. En effet, les postes de travail conçus selon les méthodes MTM ou WF sont prêts à devenir des postes automatisés. Leur mise en place n'est plus une question de faisabilité technique, mais seulement une question économique. L'automatisation dépend de la vente des pièces. Le profit économique lié à ce processus est indéniable. En revanche, il faut se demander s'il est humainement acceptable.

À 17 ans, on a encore des rêves, les arbres poussent encore jusqu'au ciel de l'amour. À 17 ans, on a encore de l'espoir, toutes les portes du ciel de l'amour sont encore grand ouvertes. Mais quand les années passent, on mûrit...

On escompte une hausse du rendement d'au moins 30 %. On économise la main-d'œuvre qui manque actuellement dans l'industrie allemande. En même temps, on est maintenant capable d'évaluer et de calculer les avantages et les inconvénients économiques de beaucoup de méthodes.

À 17 ans, on a encore des rêves, les arbres poussent encore jusqu'au ciel de l'amour.

On économise du temps. Le temps, c'est de l'argent. Évidemment, même si travailler à ces postes n'est pas un défi physique, c'est souvent une épreuve pour les nerfs, surtout quand le travail n'est pas seulement facile et ennuyeux, mais aussi trop facile et trop ennuyeux. C'est à ce moment qu'un sentiment de monotonie s'installe, que l'ouvrière a l'impression de s'endormir alors qu'elle n'est pas fatiguée. Elle devient alors moins efficace et son salaire baisse. Ce sentiment se manifeste aussi bien chez les personnes très intelligentes que chez les personnes au QI plutôt bas. Actuellement, on ne sait pas encore à quel point l'homme subit un dommage en exécutant des tâches abrutissantes. Pour un employé, un travail trop peu stimulant peut être aussi difficile à supporter qu'un travail comportant trop de responsabilités. Il n'existe pas de solution contre le problème de la monotonie. On peut simplement changer de poste de temps en temps : l'ouvrier ne s'y opposera pas si on lui garantit son salaire habituel. Il faudrait se mettre à la place des ouvriers.

Depuis 4 ans, Waltraud Voss travaille à un poste où elle fait tous les jours les mêmes 5 gestes de la main pendant 8 heures. Ceux qui travaillent à un poste très monotone ont besoin de plusieurs petites pauses. Une seule pause à midi n'est pas suffisante, en contrepartie d'un travail uniforme et ennuyeux. Comme ces postes

demandent une plus grande répartition du travail, il est nécessaire de mieux informer l'ouvrier sur son travail. Il faut que celui-ci sache quelle est sa place à l'intérieur de l'entreprise. En effet, l'ouvrier d'une grande entreprise ignore pour la plupart du temps sa fonction. Chez lui, il sait quel est son rôle. Si le travail de l'homme même est rationalisé, on doit se demander si la personne qui fait le travail ne devrait pas aussi profiter de l'avantage économique qui résulte de cette rationalisation et si le Comité d'entreprise ne devrait pas disposer d'un droit de participation aux décisions à l'aménagement d'un poste de travail. Tout cela devrait être réglé par des conventions collectives, et non pas seulement par des accords d'entreprise, qui peuvent être résiliés à tout moment et qui ne fournissent aucune sécurité à l'ouvrier. À l'heure actuelle, un bon salaire dissimule tous ces problèmes. De temps en temps, Waltraud Voss peste contre son travail, mais tant que l'enveloppe est correcte, elle est satisfaite malgré tout. Aujourd'hui, des millions de salariés travaillent déjà à des postes aménagés selon les méthodes MTM et WF.

Il n'y a pas encore de règlement conforme à la convention collective pour l'application de ces méthodes. Rationaliser signifie produire plus en moins de temps et avec moins d'investissement. Il faut veiller à ne pas sacrifier l'être humain aux exigences des temps modernes et à l'utilisation des méthodes de rationalisation.

Traduction de l'allemand : Michelle Brenez

Retrait engagé. Alain Declercq

Thomas Le Gouge, Félix Rehm, Charlotte Serrand
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Quand un travail artistique, discret et souterrain, rencontre ses ennemis, et qu'il est tout d'un coup jeté dans la sphère publique, fort est à parier que l'événement ne pourra pas être occulté, et que l'auteur de ce travail devra dès lors négocier avec cette nouvelle situation. Racontons une nouvelle fois l'anecdote. Le 24 juin 2005, alors qu'Alain Declercq est en train de monter son dernier film, *Mike* – dans lequel le protagoniste éponyme, sans doute agent de renseignements, multiplie de mystérieux déplacements entre Washington, le Moyen-Orient et le pays basque – la police débarque dans son atelier. Les agents de la brigade anti-terroriste de Bordeaux y découvrent de nombreux objets ou documents liés aux attentats du 11 septembre, patiemment collectés ou recopiés par l'artiste pour son film. Après avoir recoupé les diverses informations, Alain Declercq est soupçonné d'être un agent de liaison entre l'ETA et Al Qaeda. Au terme d'une longue perquisition et d'un interrogatoire serré, l'artiste, pris à son propre piège, est obligé de tout avouer. Les agents de la brigade anti-terroriste de Bordeaux, méfiants – ils lui racontent que, par le passé, des agents du Mossad étaient en couverture aux Beaux-Arts de Paris – le contraignent à dénoncer la supercherie et à prouver que cette collection d'images et d'objets ne sont que les accessoires de son prochain film.

Cet incident souvent relaté rend bien compte du projet initial : fabriquer un faux document à l'aide d'un matériau documentaire (d'images, d'objets), et jouer sur l'indistinction entre fiction et réalité. Cette méthode, qui joue un rôle central dans les travaux d'Alain Declercq, n'est pas motivée par la simple volonté de troubler les spectateurs mais vise simplement à utiliser les mêmes armes que le pouvoir : inquiéter en distordant la réalité. En ce sens, les forces de l'ordre succombent à un procédé dont elles sont pourtant familières. Mais au-delà de ce projet, cet événement marque le terme d'un processus dans le parcours d'Alain Declercq. Jusqu'à l'accusation de

la brigade, il avait toujours travaillé contre le nom et le statut d'artiste, tentant de se situer à côté, ailleurs. Pour prouver son innocence, le plasticien a été sommé d'accepter ce titre.

Un artiste gauche

Dans ses premiers travaux, Alain Declercq interroge la définition de « l'artiste engagé ». Chris Burden y occupe une place particulière. En 1971, l'artiste américain s'est en effet rendu célèbre en se faisant tirer dans le bras, accueillant à même son corps la violence de son époque marquée par la guerre du Vietnam. Par ce geste sacrificiel, Burden se mettait en première ligne. Declercq prend ses distances avec ce type d'investissement volontaire, et préfère s'effacer, refusant de marquer ses actes et ses travaux d'une quelconque autorité.

Dès ses premières œuvres, Declercq use de deux ressorts pour s'éloigner de ces modes d'affirmation, de signature d'un discours politisé. Declercq s'est d'abord présenté comme un personnage burlesque. Son œuvre manifeste de jeunesse, *Anti-héros* (1998), une photographie de lui avec deux mains gauches, est claire : son engagement politique ne le grandit pas, il le rend au contraire comique et maladroit. Mais Declercq sait bien que le burlesque ne suffit pas pour se défaire d'une posture héroïque : Keaton, en déséquilibre permanent, n'en est pas moins un personnage épique.

L'artiste doit également s'effacer, se rendre insaisissable. Deux travaux de ses débuts illustrent ce principe. En 1998, Alain Declercq présente *Démystification*, courte vidéo qui ne démarrait qu'au moment où les moniteurs passaient en mode « veille ». Sur l'économiseur d'écran apparaissait alors son grand corps en lévitation faisant des allers-retours entre deux chaises. Quand un spectateur venait bouger la souris, l'œuvre d'un autre artiste reprenait ses droits. À peu près au même moment, encore étudiant à Nantes, Declercq faisait la même performance à chaque fois que l'École des Beaux-Arts organisait des rencontres : il apprenait par cœur des phrases des universitaires invités et leur récitaient au détour de la conversation, pour les mettre face à leurs discours et déjouer leurs stratégies rhétoriques. Il est difficile d'imaginer solution plus radicale pour échapper à l'ordre du discours que cette manière de parler avec les mots des autres, d'infiltrer les discours pour faire trembler l'association souveraine entre savoir et pouvoir. L'engagement se fait en retrait, de l'endroit d'une discrète arrière-garde.

Protocoles de l'interdit

Si l'on excepte sa photographie *B 52* (2008), qu'il décrit comme « propagandiste », où on le voit viser avec un pistolet un bombardier américain qui s'envole vers l'Irak, Declercq ne se pose jamais frontalement contre le pouvoir. Il ne dénonce pas (du moins directement) les dispositifs de contrôle. Au contraire, il travaille et joue de concert avec eux. Declercq utilise les interdictions (de filmer, de photographier tel monument, d'investir telle zone, d'exposer tel objet) comme des protocoles de

travail qui lui permettent de trouver des solutions pratiques et formelles. En 2008, Declercq réalise ainsi une série de prises de vues de tous les lieux qu'il est interdit de photographier à Manhattan (*Hidden camera*). Or plusieurs de ces sites, comme le pont de Brooklyn, sont constamment pris en photo par les touristes, de façon manifeste. Voilà bien l'un des paradoxes de la « société de contrôle » : il est interdit de photographier un espace pourtant surexposé, tant par les appareils photos des touristes que par les caméras de vidéosurveillance. Declercq trouve alors une parade : il décide de photographier ces lieux (ponts, prisons, commissariat, banque fédérale) à l'aide d'une *camera oscura* (une boîte de carton bricolée) qui requiert un temps de pose de plusieurs minutes pour que la lumière du site vienne se fixer dans l'appareil. Cette décision restitue au geste photographique son pouvoir transgressif : avec ce procédé, Declercq se rend beaucoup plus suspect que n'importe quel touriste avec un appareil, scrutant le lieu interdit pendant plusieurs minutes, comme pour préparer on-ne-sait-quel attentat. Le résultat est une image un peu voilée, montrant les sites en couleurs cernés d'un halo noir, singuliers et étranges. L'ancienne et originelle technique de la *camera oscura* restitue une immanence mystérieuse à ces monuments surexposés.

Hommages

À regarder un catalogue d'œuvres de Declercq, on perçoit à quel point le plasticien ne cesse de rendre hommage à l'inventivité, à l'intelligence et à l'efficacité plastique de la police ou de l'armée. En vrai fan, l'artiste n'est, en réalité, gênant que parce qu'il veut toucher de près l'objet adulé. En ce sens, *Embedded* (2009), vidéo réalisée en caméra cachée, où Alain Declercq s'infiltré au sein des forces de l'ordre en se faisant passer, lors d'une manifestation, pour un flic en civil, a valeur d'exemple. Comme il le dit lui-même, c'est l'infiltration d'une infiltration. Les flics en civil usent, en effet, de déguisements, se parant des attributs traditionnels du manifestant (banderoles, pancartes, autocollants aux couleurs des syndicats) pour exciter la foule et faire des repérages, avant de rejoindre les CRS à la fin de la manifestation. Avec son physique de flic en civil (c'est lui qui le dit), Alain Declercq infiltre aisément ce dispositif, et à l'aide de sa caméra cachée, nous le donne à voir, sans aller toutefois jusqu'à suivre ses collègues du moment dans leur raid final. Parfois ses hommages ironiques à la vertu créatrice des forces de l'ordre sont plus évidents encore. En 2002, invité à exposer à Brétigny sur Orge, l'artiste choisit de rendre hommage à une voiture de police dont le nom l'enchanté : Renault Évasion (*Make up*). Les visiteurs ont le droit d'emprunter le véhicule pour faire un tour dans la ville, mais ils s'exposent alors à un double danger : celui de se faire interpellé par la police et celui de se prendre faire jeter des pierres par les habitants de la cité de Brétigny. Dans le même esprit, en 2001, Declercq avait renversé l'intitulé d'une exposition canadienne sur « Le pouvoir de l'image » et réalisé de nombreuses images du pouvoir en allant tirer le portrait (à l'aide d'un 4x4 transportant des projecteurs) des imposantes maisons des notables du pays (*Welcome home boss*).

L'efficacité plastique, visuelle et aussi parfois comique des symboles du pouvoir est si forte que l'artiste se contente parfois de les recopier tels quels. Ainsi, Declercq a recopié minutieusement page après page, modèle après modèle, le catalogue de la nouvelle collection d'armes de Beretta (*Shooter's Bible*, 2009). De la même manière, il a réécrit en entier le journal d'un membre d'Al Qaeda mis en ligne par la CIA (*Manual*, 2005). Cette pièce à conviction, comme il l'explique lui-même¹, paraît très louche et témoigne de la piètre qualité de rédaction des services secrets américains. Il y est, par exemple, écrit que « notre frère, le jour de l'attentat, sera à 200 % de ses capacités physiques »². Une mise en abîme se crée avec cette pièce : l'artiste recopie un document qui est probablement un faux. En somme, il crée une fiction en s'inspirant d'une autre, bien plus dangereuse, car destinée à accuser des individus.

Les fictions du pouvoir

Lorsque Declercq parle de la perquisition de son atelier, il raconte son étonnement devant l'attitude des policiers qui miment les schémas topiques de films d'action (gentil flic/méchant flic). Ce constat – la réalité s'inspire tout autant de la fiction que l'inverse – n'est certes pas nouveau, mais il permet de comprendre la liberté dont dispose l'artiste dans sa manière de parler du pouvoir. Le plasticien peut tout autant prendre des risques et aller photographier le tunnel creusé par les Nord-Coréens à la frontière avec leurs voisins du Sud (*Please don't take picture of the Third Tunnel*, 2009) que réaliser une fiction (*Mike*, 2005) avec un acteur et quelques plans tournés dans les zones à haut risque d'attentat. Dans le premier cas, l'artiste transgresse l'interdit imposé par le pouvoir, dans le second, il restitue sa manière de jouer avec le réel, de le tordre pour parvenir à ses fins. Son refus de choisir entre les deux postures : celle de l'artiste-reporter et celle du fabulateur-performer, constitue précisément sa singularité dans le champ de l'art contemporain. Dans *Plan Iode* (2007), réalisé avec Jeanne Suspuglas, Declercq s'est intéressé au plan prévu par le gouvernement français de distribution massive de Iodure de Potassium en cas d'attaque nucléaire (il s'agit d'un médicament qui amoindrit les effets des radiations). Les pharmaciens conservent ainsi en permanence un stock de ces pilules, afin de pouvoir les distribuer au plus vite. Le dispositif de filmage est toujours le même dans chacune des officines visitées par les auteurs : une caméra rotative à 360 degrés enregistre les déplacements des pharmaciens qui se préparent à la distribution. Confiant à un système mécanique le soin de l'enregistrement, Declercq substitue à sa présence un pur protocole. Dans la durée de la vidéo, s'installe doucement une angoisse, angoisse latente des sociétés de contrôle qui assoient leur pouvoir sur des « scénarios de crise ». Declercq disparaît derrière la simple réalisation du « plan iode », et fait apparaître de façon évidente le processus de fonctionnalisation du réel qui gouverne la surveillance.

1.– Alain Declercq, « Embedded VS Wildcat », conférence donnée le 12 mai 2010, présentée par Anne Zeitz, Observatoire des nouveaux médias, Ensad [en ligne]. http://www.arpla.fr/odnm/?page_id=7736.

2.– *Ibid.*, 2., 16'55".

II
LA TRANCHÉE GATTI

Armand Gatti, un ciné-poète

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

« Parler aujourd’hui de cinéma comme j’ai pu le faire, c’est avoir envie de foutre en l’air tout le système, parce que tout le système est mauvais ! Mais dans tous les langages, il y a du vrai, même dans le cinéma quand il est bien fait. Le cinéma, au fond, ce n’est pas mon affaire. Ce qui m’intéresse, c’est le langage que l’on peut puiser à travers tous les arts. Si faire du cinéma n’est pas possible pour moi, ce n’est pas grave ! J’utilise d’autres moyens. »

Armand Gatti (2004)¹

Dante Sauveur Gatti naît en 1924, fils de deux émigrés italiens. Son père est balayeur tandis que sa mère est femme de ménage. Augusto, son père, fut le compagnon de lutte de l’anarchiste italien Carlo Cafiero, et participa aux luttes libertaires en Argentine. La famille Gatti, très pauvre, vit au sein du bidonville du Tonkin à Monaco. Le fils d’émigrés apprend très tôt à lutter dans un milieu hostile aux anarchistes et aux étrangers. Ses parents l’éduquent pour qu’il devienne l’égal des Français et lui donnent le goût de la poésie, de la littérature et de la langue. Gatti s’avère un élève studieux durant toute sa scolarité, mais à partir de la mort de son père en 1939, il se dissipe et se fait renvoyer du lycée. Dès l’hiver 1942, il rejoint les résistants corréziens. Armand Gatti est arrêté en 1943 par la milice française, à Tulle, où il sera détenu dans la prison de la ville. Après quelques mois, il est condamné à mort, puis rapidement gracié en raison de son jeune âge. Déporté en Allemagne, il est interné dans un camp près de Hambourg. Peu après, il s’évade après bien des difficultés, et retourne à pied jusqu’en Corrèze. Son combat antifasciste le conduit en Angleterre

1.- Cf entretien avec Isabelle Marinone, *infra*, p. 109 sq.

où il s'engage dans le régiment des parachutistes S.A.S (*Special Air Service*). C'est ainsi qu'il participe aux batailles de la Libération en 1944, et notamment à celle d'Arnheim en septembre de la même année, pour laquelle il sera décoré. Enfin démobilisé, il rentre voir sa mère restée à Monaco puis se rend à Paris où on l'embauche au *Parisien Libéré*. Dante Sauveur abandonne ses deux prénoms pour celui d'Armand, sous lequel il fera carrière. Devenu grand reporter, il voyage en Amérique latine, notamment au Guatemala puis à Cuba. Il rencontre le futur « Che » Guevara et Fidel Castro. En 1955, il revient en Europe mais, dès septembre, repart à l'autre bout du monde, en Chine cette fois, accompagné de Michel Leiris, René Dumont, le jeune cinéaste Chris Marker, Paul Ricœur et Jean Lurçat. En 1957, il assiste Chris Marker pour sa *Lettre de Sibérie*. Un an plus tard, Gatti se voit encouragé par Jean Vilar, qui monte au TNP une pièce du jeune metteur en scène, *Le Crapaud-buffle*. En 1962, beaucoup des pièces de Gatti sont mises en scène. *Chant public devant deux chaises électriques*, consacrée à l'affaire Sacco et Vanzetti, est mise en scène en 1966 par Gatti lui-même au Palais de Chaillot. En 1968, ce sera au tour de *La passion du général Franco*, pendant que plusieurs autres pièces se voient adaptées par d'autres metteurs en scène en France et en Allemagne. Armand Gatti s'installe à Berlin Ouest en 1969, en compagnie d'Hélène Châtelain. De retour en France en 1973, l'auteur propose au festival d'Avignon sa pièce sur Rosa Luxembourg, *Rosa collective*. À partir de 1975, il s'installe définitivement en France. Dans son désir d'ouvrir ses créations à tous, de partager des moments de vie, Gatti monte un atelier de création populaire nommé « L'Archéoptéryx » à Toulouse. En 1986, à partir du travail de jeunes Toulousains en réinsertion, une pièce voit le jour, *Les arches de Noé*. Dans le même esprit, Gatti ouvre en 1987 La Parole Errante à Montreuil, lieu de vie et de créations populaires. Il travaille en compagnie de Stéphane Gatti et Hélène Châtelain avec les détenus de Fleury-Mérogis en 1989, puis avec les exclus de Marseille en 1991. Depuis lors, Gatti continue à produire une quantité impressionnante d'œuvres.

Armand Gatti résistant, déporté, journaliste, voyageur et grand dramaturge, est à ce jour moins connu comme cinéaste. Bien que limitée, sa production filmique s'avère essentielle au regard du reste de ses réalisations : en témoigne l'impressionnante somme de textes poétiques et de pièces de théâtre écrits depuis le milieu des années 1950. Son œuvre filmique se caractérise par une variété de modes de production, de support et d'expériences de réalisation. Elle se compose de quatre fictions de cinéma (trois en 35 mm et une en 16 mm) et de deux séries vidéographiques.

– 1961, *L'Enclos* devient sa première réalisation : Gatti, lui-même rescapé d'un camp sur la Baltique en 1943, tente de traduire et d'exorciser son expérience concentrationnaire et transforme le camp en un lieu de réflexion sur l'homme et le monde. Le film étonne, impressionne par sa puissance d'évocation, son auteur est alors loué par la profession.

– 1962, *El otro Cristobal*, tentative d'une autre nature, est tourné à Cuba, en pleine effervescence révolutionnaire. La réalisation est conçue comme un double défi : l'équipe de tournage doit non seulement réaliser un film alors que la

Révolution se met en marche, mais encore, Gatti tente une écriture mytho-historique à la mesure de celle-ci. L'ambition du film échappe complètement aux tenants de la bureaucratie révolutionnaire n'appréciant pas l'épopée gattienne. De quatre heures de projection, *El otro Cristobal* se voit réduit à deux heures.

Avec ces deux expériences étonnantes et remarquées, le ciné-poète aurait pu entrer dans le système et bâtir une carrière. Pourtant, il s'y refuse, ne voulant pas plier sa nouvelle écriture cinématographique aux contraintes économiques et commerciales. Il se place alors volontairement à l'écart et omet d'entrer dans la confrérie du cinéma. Cette position ne l'empêche pas de renouveler ses tentatives cinématographiques. Il continue d'écrire pour le cinéma quelque huit scénarios, successivement refusés les uns après les autres en raison des sujets choisis : la guerre d'Algérie, la déstalinisation, la guerre du Vietnam, la Commune de Paris, Les Katangais de la Sorbonne, le Groupe Manouchian.

– Il faudra attendre 1969 et la Télévision de Stuttgart pour revoir Gatti à la réalisation avec *Le Passage de l'Ebre*. Puis, à nouveau à l'étranger en 1981, avec *Nous étions tous des noms d'arbres* où des Irlandais de Derry, jeunes catholiques et protestants d'un *workshop*, devenus acteurs et inventeurs d'histoires, permettent au dramaturge d'entrer dans une dernière aventure cinématographique.

– En 1975, entre ces deux productions « argentiques », se déploie une série vidéographique intitulée *Le Lion, sa cage et ses ailes*. Dans la ville ouvrière de Montbéliard, Armand Gatti, accompagné d'Hélène Châtelain et Stéphane Gatti, propose aux ouvriers spécialisés de Peugeot, appartenant à six communautés différentes – géorgienne, yougoslave, polonaise, espagnole, marocaine, italienne – de réaliser leur propre scénario « écrit, pensé, joué... sculpté ».

– En 1977-79, une série de films vidéo s'intitule *La première lettre* : à l'Isle d'Abeau, la rencontre avec les habitants de la région se fait autour du personnage de Roger Rouxel et du poème écrit par Gatti sur le jeune résistant fusillé à 17 ans.

Malgré la reconnaissance de la sphère cinématographique qui se traduit par plusieurs prix remportés au sein de festivals, les rapports entretenus par Gatti avec l'industrie du cinéma seront toujours complexes et difficiles. Le poète s'accommode en effet très mal des impératifs économiques du 7^e art. Quant à la profession, elle s'avère bien souvent frileuse face à cet auteur aux convictions politiques affirmées et aux conceptions artistiques inédites et démesurées. Les coûts trop importants des films et le manque de soutien du CNC refusant l'avance sur recettes pour nombre de ses projets auront raison du dramaturge, qui renoncera au cinéma après 1981. Il n'en demeure pas moins que l'œuvre filmique d'Armand Gatti est non seulement magistrale mais encore nécessaire.

– Premièrement, parce que Gatti conçoit le cinéma comme un lieu de résistance qui remet en question les formes mêmes de la représentation. Les moyens d'expression convoqués – cinéma comme théâtre – n'appellent pas à la révolution, mais deviennent en soi des actes révolutionnaires les langages avec pour arme principale

et décisive. Loin de tout didactisme, l'œuvre ne s'inscrit pas comme le relais des luttes extérieures, mais devient une forme de lutte, une possibilité de la lutte.

– Deuxièmement, parce que la démarche de Gatti s'ancre dans une vision du monde qui s'oppose aux déterminismes. Il s'agit de considérer la liberté fondamentale de l'homme à travers le champ des possibles qui s'offre à lui, au lieu de réduire l'individu à une somme de déterminations (sociales, psychologiques, biologiques, etc.). Le langage poétique développé par Gatti revendique une capacité d'action sur notre rapport au monde, sur notre positionnement dans la société.

Une telle conception de l'art prend tout son sens dans les expériences collectives menées avec les prisonniers, les déshérités, les analphabètes, – les « loulous » comme aime à les appeler le poète –, les exclus de la société privés de visibilité. Il s'agit de restituer les histoires de ceux qui n'ont pas droit à la parole publique. Pour autant, Gatti ne fabrique pas de « représentations » des sociaux, au sens où la « représentation » serait une perception extérieure réalisée et pensée par un artiste. Pour le ciné-poète, parler à la place des travailleurs émigrés du *Lion, sa cage et ses ailes* reviendrait à utiliser un langage mystificateur, manipulateur, distinct des forces réelles qu'il s'approprierait et qu'il couperait de ce qu'elles peuvent. Selon lui, la prise de conscience du langage permet de devenir maître de son destin, permet de se le fabriquer. « Au commencement était le verbe, et le verbe était Dieu. Voulez-vous être Dieu avec moi ? », demande Gatti à qui veut entrer dans l'aventure. L'acte d'écriture, l'acte théâtral, l'acte cinématographique enfin, métamorphosent de manière effective la vie réelle.

Le mot se trouve au fondement de tout projet (l'idée) et au fond peu importe la technique ou les moyens qui le feront vivre. Armand Gatti travaille les liens, les interactions, les rapports, entre poésie et politique, entre imaginaire et action à travers son œuvre cinématographique, qui fait se rencontrer et se répondre Utopie et Histoire. L'histoire enseigne à l'utopie, et l'utopie répond à l'histoire par un projet plus développé, dont le modèle se trouve aussi bien dans le virtuel que dans le passé. L'écriture du passé constitue en effet l'un des éléments majeurs de la pensée gattienne que l'on retrouve, en dehors des films, dans *La Parole Errante* (1999). Gatti y raconte une anecdote autobiographique, celle de la feuille de papier trouvée à la prison de Tulle par un autre détenu sur laquelle était inscrite la question : « Chat, pourquoi écris-tu ? ». Gatti répondra : « J'écris pour changer le passé ».

Ses œuvres cinématographiques, comme le reste de ses créations, élaborent un sens particulier du temps et de l'histoire qui conditionne son approche politique du monde. Gatti, comme les libertaires, refuse la conception linéaire du temps. Rejoignant en ce sens *L'Éthique* de Spinoza, ils conçoivent le temps comme à la fois multiple et qualitatif, tenant à la durée de chaque personne, et aux relations de composition, de recomposition et de décomposition qui augmentent, diminuent ou détruisent la puissance d'agir des choses existantes. Cette réflexion autour du rapport du temps et de l'histoire se trouve développée dans la notion nietzschéenne d'« l'Éternel-retour », notamment pour ce qu'il contient d'opposition à la

« mémoire » conçue comme obligation morale qui déterminerait la compréhension du présent et la préparation du futur. Nietzsche, comme les libertaires dont Gatti, refusent ce que l'on entend généralement par « mémoire », et prônent un présent « intempestif ». Ils affirment une autre liberté, une autre conception du temps, une autre culture de l'homme, libéré des pièges de « l'humanisme moderne » où la liberté est devenue synonyme de libéralisme, ou la culture est devenue une culture commerciale, et la mémoire le réservoir des culpabilités. En ce sens, le « devoir de mémoire » conduit en réalité à une forme de déterminisme selon lequel, au nom du souvenir à partir duquel on fonde son présent et son avenir, l'homme est avant tout invité à reconnaître son impuissance sur le temps qui le fait vivre, voire à s'en remettre à la transcendance. Le passé n'est plus, le futur n'est pas encore et le présent passe sans autre réalité que ce passage incessant, fugitif, insaisissable, sans contenu, où pour exister, l'homme ne peut que se souvenir de ce qu'il n'est plus, pour répondre de ce qu'il fut, de ce qu'il est, devant un tribunal divin ou moral, seul juge de son avenir.

Une telle culture de la mémoire du passé, de l'Histoire, du temps, ressemble alors à un tombeau où « l'humanisme moderne » enferme l'individu pour mieux le soumettre. Cette conception qui déprécie la vie et la force des êtres qu'elle domine permet de priver l'homme de toute initiative propre dans le temps qui lui appartient, en créant dans sa conscience l'accablement dû aux souvenirs (souvenir que l'on ne peut plus changer, et dont on est éternellement responsable), l'accablement dû aux regrets et à la culpabilité infinie. Ainsi, *L'Enclos* ne s'en tient pas à un réalisme documentaire consistant à témoigner de l'horreur des camps. Comme Gatti le fait dire au personnage de Karl, le communiste allemand, « ici, ce n'est pas l'homme qui compte, c'est sa lutte ». Gatti pose un problème éthique : ne pas rabaisser l'homme à nouveau en ne le représentant qu'humilié. Dans *L'Enclos*, la double confrontation du réalisme et de l'allégorie, du théâtral et du cinématographique, intervient comme un moyen de confronter l'Histoire à l'utopie. Recherche fondamentale de l'écriture gattienne, cette dialectique est particulièrement sensible dans l'ensemble des scènes se situant à l'intérieur de l'enclos qui donnent à voir l'évolution des rapports entre le juif David et l'antifasciste Karl. Le montage alterné et le jeu sur le champ / hors-champ mettent en parallèle l'action collective de solidarité et le sentiment de fraternité. Gatti affirme dans ce film une nouvelle dimension : celle de « l'homme plus grand que l'homme ». On retrouvera ce point de vue chez le Résistant Roger Rouxel dans *La première lettre*.

Comme l'expose Gilles Deleuze,² pour « l'Éternel retour » nietzschéen et pour les libertaires, seul compte l'instant présent, l'instant « comme synthèse du temps », à la fois « présent-passé » et « présent-avenir ». Il s'agit de faire revenir le passé, qu'il ne soit plus pris comme un souvenir inaltérable, mais que le temps passé soit revécu au présent, dans le réel du présent, qu'il puisse être repensé, refait, modifié. Ce « présent-passé » peut alors libérer l'homme de ses culpabilités envers

2.- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1962.

l'Histoire, en repensant le temps, en le retransformant, en en faisant une réalité présente dont le « sens » peut être redéfini. Faire en sorte de ne pas être esclave du passé, donner une seconde chance aux vaincus de l'Histoire, telles sont les possibles exploités par l'écriture de Gatti. *Chant public devant deux chaises électriques* (1965) explicite ce principe à travers une problématique : comment faire en sorte qu'une pièce de théâtre sur les anarchistes innocents Sacco et Vanzetti ne fasse pas mourir ceux-ci une seconde fois ?

« Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité », formule Nietzsche. Gatti crée pour ne pas subir cette soumission au temps et à l'événement. Le cinéma, comme les autres arts, est un maquis, un lieu de résistance pour contrer toute vérité conçue comme destinée. Car pour Gatti, il n'existe pas de vérité absolue et objectivable, extérieure à l'individu. La référence à la phrase d'Archinov, reprise par le paysan ukrainien et révolutionnaire anarchiste Makhno, devient un fondement pour la réflexion du poète : « Prolétaires du monde entier, descendez dans vos propres profondeurs, cherchez-y la vérité et créez-là, vous ne la trouverez nulle autre part ». Gatti se consacre à appliquer une telle proposition dans *Le Lion, sa cage et ses ailes* : les ouvriers émigrés de Peugeot prennent en charge leur propre histoire à travers la réalisation de leur propre film. Tentative similaire dans le cadre de la fiction avec *Nous étions tous des noms d'arbre*, où jeunes catholiques et protestants de Derry, devenus acteurs et inventeurs d'histoires, mettent en évidence l'idée d'une lutte commune qui réunit par-delà le temps et l'espace toutes les participations et subjectivités individuelles.

Interpréter, réinterpréter, réinventer la signification des événements et des faits, permet de réveiller chez l'individu une infinité de raisons d'être, une infinité de possibles, en s'opposant à un sens définitif et supérieur à lui. Le passé revenant au présent, avec toute sa volonté et sa puissance de vie, peut changer de sens et de réalité. Changer ce qui fut, correspond à changer ce qui est (au présent). Ce mouvement incessant du passé au présent, de l'avenir au passé, et de l'avenir au présent, permet aussi et surtout de libérer l'homme dans « l'instant », en lui donnant les moyens de se réappropriier lui-même grâce à sa volonté et à sa puissance propres. Dans *Nous étions tous des noms d'arbres* et *Le Lion, sa cage et ses ailes*, Gatti conçoit une mise en présence qui renvoie à une prise de position que l'on peut qualifier d'épistémologique et critique, consistant à refuser de séparer les choses et les signes, les forces et les significations, les actes et les raisons d'agir, les lois ou préceptes et leurs applications.

Le second film de Gatti, *El otro Cristobal*, revient sur l'Amérique en tant qu'utopie. Il présente une fable métahistorique créant des passerelles entre différents temps et lieux. Plusieurs histoires s'entrecroisent : le parcours d'Augusto Gatti en Patagonie symbolisé par le motif de la baleine, la découverte de Christophe Colomb, la révolution cubaine en train de se réaliser. La trame scénaristique de cette épopée baroque porte sur l'histoire d'une lutte : celle de Cristobal, le prisonnier politique, contre le pouvoir du dictateur Anastasio qui, après avoir sévi sur l'île de Tecunuman, tente de renverser au ciel le Dieu Olofi. La visée de Gatti : donner aux hommes et à leurs

images leur seule dimension habitable, la démesure. Figures mythologiques et symboliques sont ici convoquées pour donner une ampleur universelle à cet hymne à la révolte, dans une réalisation d'une grande beauté plastique. L'interaction entre l'homme et l'univers au sein du film, cette « démesure », renvoie à l'une des références importantes pour Gatti : le révolutionnaire et utopiste Auguste Blanqui écrivant *L'Éternité par les astres* du fond de sa prison en 1872. Convaincu de l'existence d'un nombre limité d'éléments dans l'univers à l'intérieur d'un espace sans limites, Blanqui postule l'éternel retour et l'existence de « terres sosies » à travers lesquelles l'univers se répéterait indéfiniment.

« L'univers est infini dans son ensemble et dans chacune de ses fractions, étoile ou grain de poussière. Tel il est à la minute qui sonne, tel il fut, tel il sera toujours, sans un atome ni une seconde de variation. Il n'y a rien de nouveau sous les soleils. Tout ce qui se fait, s'est fait et se fera. (...) L'Homme est un de ces détails. Il partage la mobilité et la permanence du grand Tout. Pas un être humain qui n'ait figuré sur des milliards de globes, rentrés depuis longtemps dans le creuset des refontes. On remonterait en vain de torrent des siècles pour trouver un moment où l'on n'ait pas vécu. Car l'univers n'a point commencé, par conséquent l'homme non plus. Il serait impossible de refluer jusqu'à une époque où tous les astres n'aient pas déjà été détruits et remplacés, donc nous aussi, habitants de ces astres ; et jamais, dans l'avenir, un instant ne s'écoulera sans que des milliards d'autres nous-mêmes ne soient en train de naître, de vivre et de mourir. L'homme est, à l'égal de l'univers, l'énigme de l'infini et de l'éternité, et le grain de sable l'est à l'égal de l'homme. »³

La figure de l'anarchiste italien Carlo Cafiero, compagnon d'Augusto Gatti, occupe aussi une place significative dans l'œuvre du dramaturge. Plus encore que par Cafiero le militant politique, Gatti est interpellé par Cafiero le poète qui, du Mont Ceceri où Vinci fit ses expériences sur les oiseaux, tenta de s'envoler. Arrêté et jeté à l'asile, Cafiero n'aura de cesse de pointer du doigt le soleil en répétant : « je suis un oiseau ». Militant et penseur, Cafiero réconcilie communisme et anarchisme en affirmant en 1880 à l'occasion du congrès de la Fédération jurassienne de l'Association Internationale des Travailleurs : « Nous voulons la liberté, c'est-à-dire l'anarchie, et l'égalité, c'est-à-dire le communisme ». Cette tendance libertaire, appelé « communisme anarchiste » ou encore plus tard avec Makhno, « plateformiste », met l'accent sur l'équilibre entre liberté des individus et nécessité d'association. Ce positionnement politique sera celui qu'adopte Gatti.

Prenant le parti d'une démarche semi-marginale, « un pied dans la marginalité, un pied dans le système », Armand Gatti avance en développant un langage original qui rejoint en bien des points celui de Cafiero. Pourtant, la plupart des œuvres cinématographiques de l'auteur restent difficiles à voir encore aujourd'hui. Hormis *L'Enclos* et le formidable ensemble du *Lion, sa cage et ses ailes*, les films de Gatti restent encore trop peu visibles quels qu'en soient les formats et supports.

3.- Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1872, p. 71.

« L'art, ainsi que la liberté, a pour matière l'homme et les choses, pour objet de les reproduire en les dépassant, pour fin dernière la justice », écrivait en son temps Proudhon⁴. La ciné-poétique de Gatti constitue une œuvre au noir qui réalisera à sa « démesure » de tels idéaux libertaires.

4.- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, ouvrage posthume de 1865, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 35.

Figures de résistance : la constellation Gatti

Johanna Cappi

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Passeur d'histoire, Armand Gatti propose une approche poético-théorique des œuvres de ses contemporains, tout en approfondissant un héritage dont il ne cesse de se réclamer (Antonio Gramsci, Louis-Auguste Blanqui, Friedrich Hölderlin). Ses textes côtoient les figures intellectuelles et politiques qu'il croisa dans sa tumultueuse vie, parmi les plus marquantes de la deuxième moitié du XX^e siècle (Albert Einstein, Mao Tsé-toung, Fidel Castro, Ho Chi Minh, André Malraux, Jean Vilar, Erwin Piscator). En 1942, Armand Gatti prend le maquis¹. Sa traversée du monde concentrationnaire marque une rupture dans son existence : hantée par les figures de résistance et de répression, sa parole politique se réfugie dans l'allégorie poétique et s'y renouvelle constamment comme puissance de dénonciation et praxis libertaire. Pour Armand Gatti, le cinéma sera un maquis, un lieu de luttes, de combats, qui permet d'appréhender les situations de l'Histoire en marche, à raconter du point de vue des exilés, des exclus des récits officiels. L'art de Gatti se rallie à celui de la libération, il délivre le passé de son emprisonnement dans le temps. Sa propre lutte mémorielle s'applique à une poétisation des histoires, il s'arme de sa force créatrice : *poëin*. L'un des personnages de sa pièce *V comme Vietnam*² l'affirme : « il y a toujours chez l'homme quelque-chose qui s'insurge ».

Armand Gatti

Dans le documentaire *La forêt de Berbeyrolle, le maquis* (Stéphane Gatti, 1987), Armand, accompagné de son fils, revient à Tarnac sur son passé de résistant maquisard. Stéphane³ expliquait récemment que c'est la trajectoire physique du film qui convoque au fur et à mesure du tournage les souvenirs et le récit fragmenté de l'his-

1.- En 1942, Armand Gatti rejoint le maquis dans la forêt de Berbeyrolle en Corrèze.

2.- Armand Gatti, *V comme Vietnam*, Le Seuil, Paris, 1967.

3.- Entretien avec Stéphane Gatti par l'auteure, à La Maison de l'arbre - La Parole errante, à Montreuil, le 9 juin 2011. Merci à Armand Gatti, Stéphane Gatti et Jean-Jacques Hocquard.

toire contée par son père face à la caméra. Le cimetière est le premier lieu par lequel nous accédons au passé de Dante, site dépositaire de mémoire, au-delà des corps ensevelis. La caméra marque un arrêt et des souvenirs nous sont confiés au-dessus de la tombe de la famille Hélie-Tessier. Pierre Hélie, ancien combattant de la guerre de 1914, a connu, entre autres, les tranchées de la Marne. Revenu en Corrèze, il possédait La Berbeyrolle, une ferme qui devint un haut lieu de résistance de la région. Armand Gatti y arriva pendant l'hiver 1942, après son évasion d'un camp de travaux forcés. Dans une séquence sise sur le quai de la gare de Tarnac, Armand Gatti raconte comment il arriva de Monaco dans cette petite station, conduit par un brigadiste international, un Italien, parce qu'à douze kilomètres de là se trouvait, d'après lui, l'un des plus vieux maquis de France, maquis qui avait servi la guerre d'Espagne. Henri Michaux, Antonio Gramsci, Arthur Rimbaud, Tchouang-tseu, Stéphane Mallarmé, Gérard de Nerval sont ses compagnons de route. Le film opère essentiellement un retour à la naissance gattienne, au trou dans le maquis qui enfanta le rapport de Dante Gatti aux arbres : « l'arbre comme écriture absolue ». Les séquences témoignages s'attardent, au cœur de la forêt où Armand Gatti trouva refuge et nous entrons dans la forêt comme nous entrerions dans un poème de Dante. Armand Gatti commente lui-même dans une sorte de communion : « C'est dans cet endroit que tout c'est passé, que tout a été rêvé. La garde se montait là-haut. ». *La forêt de Berbeyrolle* élabore une mémoire individuelle et collective : Armand Gatti narre les premiers tirs, les combats, les réflexes, la France pétainiste. Comment avec ses compagnons de maquis, ils furent mis en cage, les uns au-dessus-dessous des autres, enchaînés pieds et mains par la gendarmerie. Cheminant sur les lieux du passé, nous nous retrouvons devant les murs de l'ancienne prison transformée en école et Armand Gatti commente : « Là, ils ont fait une opération à la Fidel Castro, c'est-à-dire, au lieu d'une prison, ils ont mis une école ». De cette confrontation au lieu de l'enfermement qui dura six mois, nous parviennent les récits de l'expérience des interrogatoires, les coups au sol, la torture, la cellule disciplinaire et le réflexe salvateur de la poésie (la poésie amoureuse) : « On voulait nous faire dire que nous connaissions le père Hélie [...] et nous nous sommes retrouvés devant la machine à torture ». Jugé par un tribunal d'exception militaire, condamné, Armand Gatti part pour les camps de travaux forcés dont il s'évadera la même année à la suite d'un bombardement américain. Il raconte la douloureuse errance du fugitif, une première porte ouverte à Bordeaux, le retour à La Berbeyrolle. Les séquences documentaires finales du film de Stéphane Gatti, images de la ville explorée, convoquent d'autres souvenirs de l'aventure humaine du maquis résistant cinquante-quatre ans. Toujours sur les pas d'Armand Gatti, nous assistons aux retrouvailles avec « Domingo », l'ancien chef du maquis. Armand Gatti confiait récemment au cinéaste Jorge Amat, dans *L'instinct de résistance*⁴ : « Moi, fils de balayeur, je n'ai pas été à l'université, je n'ai pas eu d'école. Ma formation c'est le maquis, la prison et le camp et c'est pour ça que j'y reviens toujours : 'je suis toujours dans le camp' ».

4.- Jorge Amat, *L'instinct de résistance*, film documentaire, 2011.

Certaines pensées du *Mémorial des années 1939-1945* rédigées par Georges Canguilhem offrent ici un précieux éclairage⁵. Canguilhem explique comment, jouant le rôle d'un révélateur, la guerre permettrait à ses protagonistes d'avoir pleinement conscience de leurs capacités ou de leurs incapacités, qu'elles soient physiques ou morales. « Révélation » des capacités physiques et psychiques de chacun des combattants, la guerre participe aussi d'un travail d'initiation et de métamorphose. Armand Gatti et ses compagnons, ses camarades dissidents, subirent l'inaction, le combat, la captivité, les brimades, la faim, la dysenterie et la sauvagerie des officiers allemands. Armand Gatti déclare : « Mes combats, mes écritures sont le refus de la rupture avec le vivant. Alors, il y a un moment, quand on a un fasciste en face, qu'est-ce qu'on fait ? ». L'ensemble des récits filmiques des Gatti se construit sur la dynamique poétique d'Armand et son désir de fraternité : les fables imaginent la parole des oubliés ou des disparus de l'Histoire. Avec la figure de Roger Rouxel, qui avait le même âge qu'Armand Gatti lors de son exécution sur le Mont Valérien le 21 février 1944, le film *La première lettre* (1989) forme un lien historique direct et concret avec la figure résistante d'Armand éclairée dans *La forêt de Berbeyrolle* (1987). Par le même principe d'un cheminement sur les traces du passé convoqué, le film questionne la raison de la mort du jeune métallo résistant, traverse son histoire et celle de ses compagnons de l'ombre. Le réalisateur parcourt le sentier de la ville natale et le montage consiste en une mise en miroir : d'une part, des entretiens avec les habitants de Vitry-sur-Seine en 1989, de l'autre, des actualités filmées de 1940-1941. Les images officielles sous le régime vichyste deviennent prétexte d'une narration, simultanée en off, de l'organisation résistante : « Derrière les officiers et les héros de l'époque, l'engagement et la solitude du lycéen »⁶, « il y eut les races : sous la race auto-élue, celle de la nuit et du brouillard. Des médailles officialisent les demandes en guerre : à celle sur la poitrine du policier répond, sur d'autres, le passeport de l'étoile »⁷. Ce principe d'une histoire parallèle illustrée à l'écran permet d'éclairer par métaphores comment, derrière les parades officielles, agissaient les combattants de l'ombre : « La musique appartient aux deux mondes : il y a le Schubert officiel que l'on transporte dans les usines. Il y a le Beethoven clandestin des messages envoyés à la résistance que l'on écoute dans le secret des maisons »⁸. Chez Armand Gatti, le refus de la rupture avec le vivant se manifeste par un travail de mises en échos historiques et de correspondances politico-littéraires.

Jean Cavallès

À Jean Cavallès, Armand Gatti dédie une mise en scène de théâtre souvent qualifiée par les critiques de « cathédrale de la résistance ». Jean Cavallès incarne la figure emblématique de l'intellectuel capable de prendre les armes, reliée ici intrinsèque-

5.- Georges Canguilhem, « Jean Cavallès (1904-1944) », in *Mémorial des années 1939-1945*, Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1947.

6.- Cf. Armand Gatti, *La Première lettre*, Roger Rouxel, Montreuil, La Parole errante, 1989.

7.- *Ibid.*

8.- *Ibid.*

ment à l'expérience gattienne du maquis. Stéphane Gatti lui a consacré un documentaire, intitulé *Jean Cavaillès, l'inconnu n°5* (1996), qui dessine son parcours exceptionnel d'universitaire brillant, spécialiste de la philosophie des mathématiques et témoigne de la grande figure de la résistance qu'il incarne, à partir de nombreux entretiens filmés avec Gabrielle Ferrière, sœur de Cavaillès, avec la résistante et historienne Lucie Aubrac, le philosophe Jean Toussaint-Desanti, le mathématicien Henri Cartan ou l'épistémologue Hourya Sinaceur. Le film restitue un portrait à plusieurs entrées qui s'ouvre par des plans du mathématicien Jérôme Buresi : celui-ci présente sur le tableau noir d'une classe une application de la théorie de Gallois. Ce choix de séquence en introduction rappelle aux spectateurs qu'Évariste Gallois⁹ et Jean Cavaillès représentent pour Armand Gatti les mathématiciens à l'avant-garde de la résistance en même temps que de la redéfinition des mots. Le documentaire raconte comment Jean Cavaillès n'a pas choisi une place dans la Résistance mais les a assumées toutes. Cavaillès a fondé des feuilles clandestines et fait sauter des trains, il a quitté plusieurs fois la France pour la Belgique et pour l'Angleterre, à chaque fois, autant préoccupé de relations intellectuelles futures que de son réseau de renseignements. « Il n'a pas seulement résisté en pensée, en parole et par l'écrit. Il a agit en militaire, en partisan, en technicien du sabotage »¹⁰, écrit Georges Canguilhem. La particularité de l'engagement résistant de Jean Cavaillès fut la nature militaire, et non civile, de sa mission durant les années 1942 à 1944, qui faisait suite à des activités de propagande politique. Jusqu'à son arrestation, Cavaillès parvient à mener une double vie : exercer sa profession durant la journée tout en dirigeant des activités illégales la nuit¹¹, cacher sa véritable identité sous divers pseudonymes, et ainsi multiplier les engagements au sein de diverses organisations résistantes. Comme en témoigne Lucie Aubrac dans le film réalisé par Stéphane Gatti, conserver sa véritable identité, exercer sa profession, relève de la nécessité pour tout combattant de l'Armée des ombres, puisque cette façade sociale et publique lui permet de passer inaperçu. Engagé dans un combat sans uniforme ni drapeau, le résistant, même inséré dans un réseau, doit se protéger et, à travers lui, assurer la sécurité de tous les membres de l'organisation. À la veille de la guerre, Jean Cavaillès ou Lucie Aubrac ne sont pas des individus vierges de toute expérience militante, sans réseau de sociabilité ni dépourvu de toute culture politique. Depuis les années 1920-1930, ils luttent contre le fascisme même si, comme l'analyse Lucie Aubrac, tous se rendaient compte progressivement combien les moyens dont ils disposaient n'étaient pas à

9.- Évariste Gallois (1811-1832), mathématicien français, a donné son nom à la théorie de Gallois, élaborée à partir du concept de « groupe formel ». Évariste prend part à la Révolution étudiante de 1830-1831.

10.- Georges Canguilhem, « Jean Cavaillès (1904-1944) », in *Mémorial des années 1939-1945*, *op. cit.*, p. 150

11.- Jean Cavaillès participe à la création du mouvement de résistance La dernière colonne, qui deviendra en juillet 1941 Libération-Sud tout en continuant à enseigner à l'université de Strasbourg repliée à Clermont-Ferrand de septembre 1940 à mars 1941. Sa nomination à la chaire de méthodologie et de logique des sciences à la Sorbonne, en mars 1941, couvre son engagement à Libération-Sud et à Cohors.

la hauteur des enjeux politiques internationaux. Le témoignage de Lucie Aubrac permet de comprendre que, si la résistance naît d'un refus individuel, nommée dissidence¹² à cette époque, elle ne devient telle que lorsqu'elle parvient à s'exprimer collectivement. Le film de Stéphane Gatti éclaire les origines de la résistance et permet de reconstituer le processus qui mène du refus individuel à l'action collective. Dès l'automne 1940, la protestation politique, quelle que soit sa forme, ne peut plus s'exprimer légalement sans avoir à connaître des entraves administratives ou physiques. L'opposition politique de Jean Cavallès ne pourra désormais s'exercer que sous des formes illégales. L'oppression détermine la première condition de l'activité résistante : rencontrer des gens qui pensent comme soi. Résister, ce serait donc faire partager son refus. Lucie Aubrac témoigne de la formation de la toile de la première résistance ou comment les premiers dissidents ont construit leur premier noyau de résistance à partir d'une sociabilité existant avant la guerre, appuyée sur une mise en commun d'affinités politiques et sur l'expérience militante des années 1920-1930. Elle confie comment, avec son mari et avec Georges Canguilhem, collègue et ami de Jean Cavallès, ils raisonnèrent et décidèrent qu'il leur incombait, en tant qu'universitaires, d'informer la population : « des universitaires et des journalistes c'est fait pour informer les autres, soit par la méthode de l'éducation, soit par la presse, mais par la presse ce n'était pas possible, elle était complètement dans la main des Allemands, épluchée. On décide de faire des tracts ». C'est ainsi que sur les bancs de l'université de Clermont-Ferrand, Canguilhem, Emmanuel d'Astier¹³ et Jean Cavallès rédigèrent leurs premiers tracts dirigés contre les collaborateurs français de Pétain. Lucie, qui avant guerre s'était consacrée au militantisme antifasciste, ajoute : « On avait dépassé le stade étroit d'un patriotisme (chasser les Allemands), à côté de ça s'ajoutait et existait pour nous un autre stade, le respect de la démocratie et le retour à la République. Je me rappelle que dans ce premier tract, on avait dit : 'D'esclaves et de sujets, la Révolution française nous avait fait citoyens, par la grâce de Pétain nous voilà redevenus des sujets. À quand les esclaves ?' On était très fiers de notre tract, il correspondait bien à ce que l'on pensait ». C'est à la suite de ces tracts que naît l'idée d'informer davantage par le moyen d'une production régulière et clandestine. Entourés d'amis historiens et philosophes, ils décident de fonder un journal. En automne 1940, Jean Cavallès, Lucie Aubrac, Emmanuel d'Astier de la Vigerie et Georges Zéphara jettent les premières bases du journal *Libération* et d'un mouvement de la résistance, *Libération Sud*, l'un des trois plus importants de la résistance de la zone sud qui produit son premier numéro en juillet 1941. Lucie Aubrac témoigne :

12.- La notion de « dissidence » empruntée au langage de l'époque a été le premier terme utilisé par les partisans de Vichy pour désigner les opposants à la collaboration et à Pétain ; plus tard, les « dissidents » seront qualifiés de « gaullistes » et/ou de « terroristes ». Cette notion est la reprise de l'expression employée en 1914 à l'encontre des pacifistes, sauf qu'en 1940 les pacifistes sont au pouvoir et les bellicistes dans la clandestinité.

13.- Emmanuel d'Astier de la Vigerie (1900-1969), écrivain, journaliste et homme politique français. Il entre dans la clandestinité sous le pseudonyme de « Bernard » et participe à la fondation du mouvement de résistance *Libération Sud* et du journal *Libération*.

« Ça a été très long, il fallait trouver du papier, il fallait trouver un imprimeur. Mais Jean Fauchon était là pour ça, et nous avons eu le grand plaisir d'attendre Jean Cavaillès en juillet 1941, il a passé la ligne de démarcation en fraude avec son sac de dos, les copies de Normale Supérieure, celles qu'il venait chercher à Clermont-Ferrand, parce qu'il avait eu le concours aussi à Clermont. On lui a présenté la maquette du premier numéro, mon mari s'était appliqué à faire un titre en trompe l'œil, ça faisait un très beau titre, c'était notre premier numéro de *Libération*. Pendant ce temps, Cavaillès avait les contacts aussi avec Libération Nord. Libération Nord où son beau frère, ingénieur, l'avait introduit dans un milieu d'ingénieurs, de syndicalistes, d'hommes politiques. C'était un milieu socialiste, socialiste chrétien, CGTiste et syndicaliste chrétien. Et donc, qui s'est appelé Libération Nord, nous, on était Libération Sud. Cavaillès est reparti vers le nord, il faisait de fréquents voyages chez nous. Ça a été la première partie de nos retrouvailles et de notre complicité dans le démarrage de la Résistance. »

Le film de Stéphane Gatti confirme l'une des analyses de John Ireland, dans son article « Poétique et engagement. L'écriture quantique d'Armand Gatti » : « Il ne faut pas perdre de vue l'idée joycienne selon laquelle une biographie ne se réduit pas à raconter une vie, il faut encore l'idée qui a soutenue cette vie »¹⁴. La poétique d'Armand Gatti plane sur l'ensemble du film consacrée à la figure résistante de Jean Cavaillès et de ses compagnons, puisque de nombreuses citations de sa *Traversée des langages*¹⁵, relatives à la vie de Jean Cavaillès, sur fond noir et entre-images, ponctuent, constellent les entretiens filmés.

Kateb Yacine

Kateb Yacine, ami de jeunesse d'Armand, est un combattant national à l'allure de poète algérien maudit. Stéphane Gatti lui rend hommage dans *Kateb Yacine, poète en trois langues* (1989), réalisé l'année même de sa mort. Pour les funérailles, Stéphane Gatti se rend en Algérie, mais sa caméra lui sera confisquée à l'aéroport, il assiste à la veillée funèbre dans une petite maison de pierres entourée d'un immense parc où des milliers de personnes se recueillent. Le film est construit sur une alternance d'images d'archives issues d'un entretien réalisé par Stéphane Gatti avec Kateb en France dans les années 1985, de photographies prises par Stéphane Gatti lors de l'enterrement du poète, et d'images filmées de l'enterrement par Jean-Pierre Lledo, qui offrira ces documents archives au cinéaste au moment de la réalisation. Des inserts de textes ordonnent les séquences et restituent le trajet de la vie de Kateb et sa recherche par l'écriture. En Algérie, le 8 mai 1945, tension politique et crise économique, aggravées par une mauvaise récolte, provoquent des soulèvements populaires dans le Constantinois, à Sétif et à Guelma. L'autorité coloniale

14.- Analyses de John Ireland, « Poétique et engagement. L'écriture quantique d'Armand Gatti », in « Armand Gatti », *Europe*, n° 877, mai 2002, pp. 34-50.

15.- Armand Gatti, *La Traversée des langages*, cycle d'une quinzaine de pièces de théâtre (dès 1995) qui prend comme fil conducteur la résistance menée par Jean Cavaillès, à la croisée de la science, de la philosophie et de la poésie.

répond par une répression sans précédent : cinquante mille morts. Kateb Yacine est arrêté au cours des manifestations. Sa vocation poétique naît du choc de sa prise de conscience politique dans la cellule où, alors jeune lycéen de presque seize ans, il est incarcéré avec une foule de paysans. L'emprisonnement ramène l'enfant de notable, passé par l'école française, dans le giron des siens. Dans les entretiens filmés mis en ordre par Stéphane Gatti, Kateb Yacine explique comment l'histoire de la nation suppose le récit des origines, récit que livre notamment son œuvre *Nedjma*, allégorie féminine de la nation algérienne¹⁶. Kateb Yacine est issu d'une réalité complexe dont il va assumer au plus haut point l'héritage conflictuel. D'une part, au cœur d'une société où l'oralité conserve tous les droits, Kateb descend d'une dynastie de gens de plume (son patronyme Kateb en atteste), cela aurait dû le prédestiner à écrire en arabe. Par ailleurs, sa logique historique le conduit à écrire en français. Un « poète en trois langues » donc, tel que le souligne le film de Stéphane Gatti où résonne la voix du poète, une voix multiple, écho de paroles, fragments écrits, faite des trois langues de son peuple : l'arabe populaire, le tamazight et le français. Dans le film, en 1989, l'écrivain décédé à Grenoble retourne au pays natal dans son cercueil : celui-ci fend la foule compacte, fragmentée en factions opposées comportant aussi bien les représentants du gouvernement que des associations berbères et féministes. Dans la séquence finale, figurent des étudiants en lutte et des amis qui seront assassinés la décennie suivante, comme l'explicitent certains inserts entre-images, tel que : « Ce jour-là, il y avait Lounès Matoub, assassiné le 25 juin 1998 ». Les étudiants chantent l'Internationale en tamazight. Les images filmées par Jean-Pierre Lledo encadrent une longue interview où l'écrivain retrace les étapes de sa prise de conscience. Ses premières œuvres ont accompagnées l'insurrection nationaliste contre le colonialisme français ; mais l'arrivée au pouvoir d'une bourgeoisie arimée à l'arabe classique et à l'islam conduira Kateb vers un autre combat. Pour rendre à tous et à toutes libertés et autorité, Kateb explique qu'il faut rendre au peuple sa langue, une langue que treize siècles de colonisation arabe ont rendue résiduelle. Symboliquement, il faut aussi lui rendre Kahina, l'héroïne légendaire de la résistance à la conquête arabe. Dans le film de Stéphane Gatti, Kateb confie :

« Nous sommes sûrs de gagner, il n'y a pas de doute. Cela demandera certainement beaucoup de temps. Mais ces combats-là sont des combats de longue haleine. D'ailleurs, plus ça dure et mieux ça vaut, parce que ça permet d'approfondir les choses. Parce que notre but n'est pas de prendre le pouvoir. Notre but, c'est de tourner le dos à toutes formes de pouvoir. Notre but c'est de nous adresser au peuple pour qu'il se retrouve lui-même et qu'il exerce lui-même tous les jours son propre pouvoir. Il le peut, ça paraît utopique. Mais j'en reviens à la phrase de Lénine quand il disait : « Une cuisinière devrait pouvoir s'occuper des affaires de l'État ». Et bien effectivement c'est ça, il faut arriver à une prise de conscience des gens telle qu'ils puissent s'occuper de leur propres affaires sans avoir besoin de les déléguer, ni au

16.- Dans ce récit, l'histoire du Maghreb se trouve reprise par le mythe du Maghreb comme terre de la perte, celle de la puissance abdiquée des Numides. La Numidie est le nom donné par les Romains à la région de l'Afrique du Nord, les frontières actuelles de la Tunisie et une partie de l'Algérie.

maire, ni au conseiller général, ni au député, puisqu'après tout les choses ne sont pas sorcières. Il faut apprendre, apprendre c'est prendre ses responsabilités. Je crois que maintenant en Algérie les choses sont entrain de se faire, sont parties pour se faire et nous savons que nous ne sommes pas seuls. Et nous savons aussi que dans l'émigration, nous avons des forces très importantes qui sont au travail. Mais alors là je crois que, justement, tout le mal qui a été fait, par le peuple français, au moment de la période coloniale, tout ça ça peut être effacé aujourd'hui, par une mise en commun des efforts, pour retrouver la véritable identité de l'Algérie et à ce moment-là je crois que les Français peuvent aider à la libération réelle de l'Algérie, non seulement sur le plan culturel, en nous aidant à retrouver notre histoire, et je crois que c'est lié, parce qu'on finira par comprendre que tous les peuples sont frères, ce sont des frères orphelins, il faut qu'ils se retrouvent. »

C'est ainsi que Kateb Yacine fut pris dans les enjeux de ceux qui n'écrivent pas, parce que tout comme Armand Gatti, il écrivit sans concession. Kateb Yacine participe aux luttes pour l'émancipation algérienne et son travail d'écrivain s'est nourri de la violence de son temps. Endossant le rôle de concepteur d'une Algérie rêvée, comme « combattant de l'avenir »,¹⁷ il plaça toujours au cœur de ses interventions l'émancipation de son peuple.

Manuel José Arce

Après son engagement chez les parachutistes au *Special Air Service* des forces armées britanniques (1944 à 1945), Armand Gatti s'engage dans l'énergie de la poésie civile : jeune journaliste¹⁸, Armand parcourt la Chine, la Corée, la Sibérie, l'Algérie. En Amérique du Sud, lors d'un reportage au Guatemala pour le journal *Le Parisien*, il assiste à un coup d'état (1954) dont il rend compte dans la presse mais également dans deux œuvres sur la dictature : *Le Quetzal*¹⁹ et *Le Crapaud Buffle*²⁰. Durant ce séjour, Armand fait surtout la rencontre d'un de ceux qui, comme Kateb, deviendra un frère d'arme littéraire : Manuel José Arce, également reporter à l'époque. Cette autre très belle figure résistante, empreinte de correspondances avec celle du poète, paraît essentielle dans la trajectoire gattienne : le film documentaire *Le Correspondant de guerre* (1985) retrace son histoire. Manuel José Arce, aristocrate créole, brillant journaliste de la presse guatémaltèque, reconnu par les jurys littéraires, rédacteur de journal, auteur d'épigrammes érotiques, devint le porte-parole

17.- Henri Alleg, « Kateb, l'homme, le journaliste, l'écrivain militant », in *Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*, Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), Université de Paris 13, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 27

18.- En 1945, Sauveur, Dante, Armand Gatti entre au *Parisien libéré* et signe ses papiers « Armand Gatti ». Il poursuivra sa route journalistique à *Libération*, *Paris-Match*, *L'Express*, *France-Soir*. En 1954, son reportage « Envoyé spécial dans la cage aux fauves » est récompensé du Prix Albert Londres.

19.- Armand Gatti, *Le Quetzal*, première pièce de théâtre qui paraîtra dans la revue *Europe*, numéro 374, en 1960.

20.- Armand Gatti, *Le Crapaud buffle*, première pièce de théâtre montée par Jean Vilar au TNP, Théâtre Récamier, le 24 octobre 1959 à Paris.

d'un peuple et le poète-documentariste de son génocide, suite à l'attentat contre Manuel Colón Argueta, grand lettré et symbole populaire du Guatemala. Le langage poétique comme puissance d'action relie les différentes figures de la constellation Gatti. Ces figures incarnent des combats et un rapport au passé où les générations contemporaines sont présentes. Dans les œuvres de *La Parole errante*, de telles figures réactivent le passé et construisent des films incantatoires : les œuvres actualisent des manifestations, une survivance désirée d'une société plus vraie (liberté, égalité) et traduisent un refus de définition imposée ; héritières d'un désir de changement, les paroles bougent et le fil de la voix combattante n'est pas monolithique. Gatti prône une observation du réel où tout devient métaphore : il s'agit de relier passé et désir de révolution.

Le cinéma d'Armand Gatti et les films de Stéphane Gatti construisent une constellation poétique de résistance et d'espoir, c'est pourquoi nous les saluons par cet emprunt des quelques mots de Manuel José Arce qui confiait en 1980 : « Il y a deux sortes de matière grise. Le plomb et le cerveau. Ceux qui refusent le second utilisent le premier, mais c'est une bataille perdue. Le cerveau est coupable d'avoir sortie l'humanité de la zoologie, de marcher jusqu'aux étoiles, d'aimer la justice, de chercher infatigablement le bonheur de tous. Personne ne peut interdire la pensée, l'intelligence ne meurt pas. »²¹ Sans nul doute, les héroïques figures des récits antidotes d'Armand, façonnées sur les stigmates de notre siècle, résisteront au temps.

21.- Prononcé le 22 mars 1980, un an après l'assassinat de Manuel Colón Argueta. Cf. *Le Correspondant de guerre*, film documentaire réalisé par Stéphane Gatti en 1980.



Hélène Châtelain tourne *Le Lion, sa cage et ses ailes*, 1975.

Photographe : Rajak Ohanian

© La Parole errante – Fonds documentaire Armand Gatti

Armand Gatti et l'« expression multiple » au cinéma : le cas du *Lion, sa cage et ses ailes*

Charlotte Cayeux

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Une partie de l'œuvre cinématographique d'Armand Gatti, dont nous avons pu montrer qu'elle engageait¹, de même que l'œuvre littéraire et théâtrale, une forme d'« esthétique libertaire » (ou plus exactement diverses formes d'une esthétique libertaire qui évoluent en fonction des différentes expériences et notamment du rapport entre fiction et documentaire construit de façon singulière dans chacun des films) consiste en des expériences d'écriture collective. Celles-ci concernent les dernières réalisations de Gatti, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt : *Le Lion, sa cage et ses ailes* (1976), *La Première lettre* (1979), *Nous étions tous des noms d'arbres* (1981), et engagent aussi bien la fiction que le documentaire puisqu'il s'agit, dans les deux premiers cas, de deux séries documentaires tournées en vidéo, et dans le troisième, d'une fiction écrite avec de jeunes militants de l'IRA. Documentaires ou fictionnelles, interprétées (serait-ce par les gens eux-mêmes devenant acteurs de leur propre rôle) ou non, le point commun de ces expériences est le souci de réaliser des films non pas « sur » mais « avec » tel ou tel groupe d'individus. Ce type d'expérience sera par la suite très fréquent dans la pratique théâtrale d'Armand Gatti.

Une telle forme d'écriture collective pourrait être qualifiée d'« expression multiple », pour souligner l'apport de chaque participant dans la création et l'idée que l'expression finale est bien davantage que la somme de chaque expression individuelle – chacune étant plutôt multipliée par celle des autres. Gatti la perçoit comme un moyen de donner l'occasion à chacun de trouver son propre langage, à l'opposé

1.- Charlotte Cayeux, *L'esthétique libertaire dans les films d'Armand Gatti : une œuvre singulière dans l'histoire du cinéma anarchiste*, sous la direction d'Alain Bergala, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2010. (Mémoire de Master dont cet article est issu, disponible en ligne : <http://raforum.info/dissertations/spip.php?rubrique69>)

du langage des politiciens qu'il qualifie de « pouvoir de remplacement² » – politiciens qui ne cessent précisément de parler à leur place.

En ce sens, la démarche est d'emblée libertaire et revendiquée comme telle : ne pas s'exprimer au nom des gens, mais confronter sa propre expression à la leur, de façon à laisser émerger l'expression propre d'une communauté – d'un quartier, par exemple³. Les films réalisés dans cette optique, s'ils sont en soi profondément politiques, ne peuvent donc prendre le ton de films « militants » : il ne s'agit pas de transmettre un message préétabli. Comme toujours chez Gatti, l'esthétique libertaire suppose une forme non dogmatique et les films s'éloignent du « film-tract » pour laisser place à une certaine « errance » de l'expression.

Le Lion, sa cage et ses ailes a été tourné à Montbéliard, ville cosmopolite et à l'époque première ville ouvrière de France, où de nombreux immigrés s'étaient installés pour travailler dans les usines Peugeot. L'idée du projet se construit au gré des circonstances. Au départ, il y a Jean Hurstel, directeur du Centre Culturel de la ville, qui invite Armand Gatti à Montbéliard. Trois ans auparavant, en 1969, il a participé au tournage du *Passage de l'Èbre*⁴. Gatti est invité dans le cadre de l'opération « Un artiste, une ville », dont le but est d'établir un contact réel avec la population⁵. Il vient de se voir refuser à nouveau l'avance sur recettes du CNC pour le scénario des *Katangais*, qui lui tenait particulièrement à cœur ; frustré en tant que cinéaste, il décide de profiter de l'occasion pour réaliser un film. Il est porté par un vrai désir de cinéma et d'autonomie, et souhaite travailler le plus possible en dehors du système.

Gatti cherche tout de même des subventions mais le projet n'intéresse personne⁶. Il se retrouve contraint de travailler avec très peu de moyens et en équipe réduite (ils sont trois, avec son fils Stéphane Gatti et sa compagne Hélène Châtelain) mais s'aperçoit vite des avantages que cela procure : si les ouvriers sont dans un premier temps assez sceptiques devant cette troupe de cinéma qui ne ressemble en rien à l'image qu'ils se font d'une équipe de cinéma, cela permet dans un second temps d'instaurer plus facilement un climat de confiance et une réelle proximité avec les gens. De même, si le fait de tourner en vidéo n'est pas un choix au départ, Gatti se rend vite compte de l'importance de la vidéo dans cette expérience d'écriture collective : par rapport au cinéma, celle-ci permet une plus grande maîtrise des participants sur leur film, puisqu'ils peuvent regarder au fur et à mesure ce qui vient d'être filmé. « Ce n'est ni du cinéma, ni en fait de la télévision, mais c'est la possibilité de faire exister un langage, que nous n'aurions pas eue avec la télévision. Et pas plus avec le cinéma, car il n'a pas de vocation populaire, il est élitaire : tu envoies

2.- Daniel Lemahieu, « Deux ou trois choses que je sais de lui », in « Armand Gatti », *Europe* n° 877, mai 2002, p. 29.

3.- *Ibid.*, p. 29

4.- Film de fiction d'Armand Gatti qui porte déjà sur la question de l'immigration, en suivant le parcours de Manuel Aguirre, émigré espagnol installé en Allemagne.

5.- Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960-1991*, Paris, Arcanal, 1991, p. 32.

6.- *Ibid.*

ta pellicule au laboratoire, et les gens ne voient rien, tandis que là, ils ont le regard, immédiatement, sur ce qu'ils sont en train de faire. »⁷

Pour appeler la population à participer au projet, Armand Gatti placarde une affiche dans la ville sur laquelle est écrit simplement : « Un film, le vôtre ». Les ouvriers immigrés sont ceux qui témoignent le plus d'enthousiasme, et l'intérêt de Gatti se tourne naturellement vers la question de l'immigration. Autrement dit, Gatti n'est pas arrivé sur les lieux avec un propos préconstruit, mais l'a forgé au contraire en fonction des propositions des uns et des autres. C'est là l'un des éléments de la dimension « non-autoritaire » du film, pour reprendre une expression qui fut appliquée aux pièces de théâtre de Gatti au cours de ces années⁸.

Le film sera tourné en cinq mois et monté en trois ans⁹, et c'est au cours du montage que Gatti et ses coéquipiers décident de le diviser en huit parties. Il se compose d'un prologue, d'un épilogue et de six films correspondant aux six nationalités (polonaise, marocaine, espagnole, géorgienne, yougoslave et italienne) représentées. Chacun de ces films affiche la nationalité de ses participants (le film espagnol, par exemple, s'auto-désigne : « Oncle Salvador, film espagnol ») plutôt que celle du cinéaste ou du pays de production. Cette structure permet de mettre en valeur la multiplicité des points de vue et des langages qui se créent en fonction des différentes cultures.

La démarche libertaire du cinéaste se manifeste à la fois par l'absence de propagande et par l'absence d'une vision unifiée de la figure de l'ouvrier. Les ouvriers filmés ne sont pas là pour servir un discours mais pour participer à sa construction, ce qui oblige à laisser transparaître aussi leurs contradictions. Le caractère libertaire de l'entreprise apparaît également dans le mode de fonctionnement du tournage, que l'on peut qualifier d'autogestionnaire puisqu'il offre la possibilité aux participants de devenir créateurs, de la même façon que l'anarchisme incite les gens à devenir acteurs de leur propre vie. L'équipe de tournage s'adapte à chaque individu ou communauté, en fonction de leur propre mode de fonctionnement, ce qu'expriment les propos d'Hélène Châtelain : « Si on essaie de théoriser un peu, on avait soi une discussion – sans tournage – qui conduisait à une proposition de scénario (les Marocains, les Italiens), soit des discussions à propos de tournages spontanés sans scénario de départ. »¹⁰ Pas de méthode décidée *a priori* : le cinéaste doit trouver celle qui convient le mieux au type d'échange qu'il parvient à établir. L'aspect mili-

7.- Propos d'Armand Gatti recueillis par Émile Breton, *La Nouvelle critique*, juin-juillet 1978 : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-serie.asp?ID=R0303112&Ig=FRA>

8.- Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Hélène Châtelain (« *Le Lion, sa cage et ses ailes* »), *Cahiers du cinéma*, n° 285, 1978, p. 44 : « C'était complètement éclaté, les gens allaient, venaient (...) sous la notion de déroulement antiautoritaire d'un spectacle). Plein de choses se passent en simultanément et toi tu te promènes en faisant ton propre « 'selmaire' à l'intérieur de la pièce. Le selmaire du spectateur, qui est la pièce qu'il a vue, lui ».

9.- *Ibid.*

10.- *Ibid.*, p. 45.

tant réside donc dans une éthique du tournage et dans le fonctionnement collectif lui-même plutôt que dans un discours asséné.

La démarche du cinéaste refuse l'approche sociologisante, qui contribuerait finalement à enfermer les participants dans leur statut social. Il ne s'agit pas de leur « donner » la parole pour capter une expression immédiate, celle de leur condition d'exploités, mais d'entamer un dialogue qui aboutisse à la constitution d'un langage : ce qui nécessite un réel travail en commun, par lequel les capacités créatrices du filmé sont investies. D'où l'absence de scènes de reportage, d'un système classique d'entretiens ou de scènes où la caméra suivrait à distance la vie quotidienne des protagonistes. *Le Lion* se différencie plus encore d'une approche documentaire typique du cinéma direct en intégrant de nombreux éléments de fiction tout au long des films : les ouvriers s'expriment à travers différentes formes d'art qui vont de la musique à la sculpture, comme ces affiches que chaque communauté réalise en fonction de son scénario. Gatti ne s'intéresse pas tant au quotidien des ouvriers qu'à leur imaginaire et à leur façon d'appréhender leur situation, et notamment leur situation d'exilés, ce qui explique l'attention portée aux mythes et au rapport des individus à leur culture d'origine. « Au départ de chaque scénario, il y a non pas la réalité – même si c'est de la vie quotidienne qu'il traite, même si tous ses personnages sont bien vivants – mais déjà des images. Des histoires, des récits, des on-dit, des interdits, des représentations, des mythes. *Le Lion* navigue à mille lieues du naturalisme. On ne sort pas de la fiction. La réalité c'est déjà des images. L'homme aux prises avec la réalité est un homme aux prises avec des mythes contradictoires. »¹¹

Dans le film géorgien par exemple, la séquence pendant laquelle l'un des participants présente son scénario sculpté relatant l'histoire de la Géorgie est particulièrement éloquente : avec cette longue séquence, nourrie de nombreux gros plans sur différents détails de la sculpture, le film insiste davantage sur les capacités créatrices des ouvriers que sur leur situation d'exploités. On retrouve ici une problématique constante dans l'œuvre d'Armand Gatti : la volonté de mettre en valeur ce qui contribue à faire l'homme « plus grand que l'homme », et non ce qui le rabaisse. Tous ses films et pièces de théâtre constituent précisément une tentative pour accéder à cette grandeur.

Le documentaire fonctionne ici à l'opposé d'une reconstitution pour laquelle on demanderait aux acteurs de rejouer leur propre rôle d'ouvrier immigré. Au contraire, le dispositif les invite à utiliser la fiction (leurs propres représentations) : le film devient un documentaire sur leur imaginaire, et plus précisément la façon dont s'entrecroisent imaginaire collectif et imaginaires individuels. Très loin du dogme de l'objectivité¹², Gatti ne cesse de combiner sa voix à celles des autres participants à l'intérieur d'une création polyphonique, et en assume la subjectivité fondamentale. La dimension antiautoritaire passe aussi par le statut du cinéaste : celui-ci n'apporte

11.– Jean-Paul Fargier, « *Le Lion, sa cage et ses ailes*. L'Arche d'alliages », *Cahiers du cinéma*, n° 285, 1978, p. 21.

12.– François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Liège, De Boeck Université, 2002, p. 231.

pas un discours unique sur le réel, mais une vision poétique assumée comme telle et se confrontant à d'autres visions poétiques. Car chez Gatti l'expérience collective ne tend pas à produire un discours unifié qui devrait représenter, en l'occurrence, la « Classe ouvrière », elle prend aussi en compte les contradictions. Hélène Châtelain résume cet aboutissement en affirmant que cette expérience leur a fait prendre conscience du fait qu'« un ouvrier est multiple »¹³.

La démarche des trois cinéastes, entamant l'expérience avec des questionnements plutôt qu'avec des certitudes, a permis à cette multiplicité de se révéler – ce qui n'aurait pas été possible dans le cadre d'un film plus strictement militant, dont l'objectif aurait pu être d'illustrer un discours usuel sur la lutte des classes, auquel cas les immigrés n'auraient guère pu figurer qu'à titre de représentants. Cette façon d'aborder la question des classes sociales, qui rompt avec une vision ouvriériste unifiante et réductrice, entraîne des conséquences esthétiques fortes. En particulier, le sentiment de tous les possibles que le montage final ne peut qu'évoquer. Ce sont par exemple les trente-deux scénarios du film marocain, dont le premier seulement a été réalisé et se divise : d'un côté les travailleurs, de l'autre les chômeurs. Ce sont les multiples idées qui n'ont pu être intégrées au film, tout le travail de dialogue et d'échanges en amont. Le film ne fonctionne pas en ligne droite, selon un discours démonstratif : le choix de diviser le film en huit parties n'est venu que tardivement, au moment du montage, dans le souci justement de ne pas « asservir » par un discours surplombant ces six aventures¹⁴.

On pourrait à ce titre parler d'une esthétique du fragmentaire : les scénarios entremêlent différents récits, sans se soumettre nécessairement à une chronologie des événements. Les films se présentent comme des successions de scènes souvent assez courtes et de statuts divers, où l'on passe assez rapidement d'un personnage à l'autre, de scènes du quotidien à des scènes où les personnages s'adressent directement à la caméra, en passant donc par différents niveaux entre le pris sur le vif et le totalement mis en scène. Cette structure éclatée du montage permet de laisser transparaître différents points de vue, d'appréhender la réalité montbéliardaise sous différents angles jamais unifiés.

La question du statut du cinéaste et de celui de la caméra est aussi essentielle. Le cinéaste s'efface en tant qu'individu : il n'apparaît pas à l'image et n'intervient jamais à la première personne. Il se manifeste en revanche en tant que poète à travers le commentaire de la voix off, entièrement écrit par Armand Gatti, et où l'on retrouve son style. L'absence d'individualisation du commentaire et le fait qu'il soit récité successivement par différentes voix, masculines et féminines, servent la dimension à la fois collective et poétique du film. La présence de la caméra est très sensible dans l'ensemble de la série : les scènes sont tournées en caméra portée et la caméra est assez mobile, en particulier dans les scènes de fêtes ou d'événements collectifs. On n'est donc pas du tout dans un type de documentaire où la caméra filmerait à distance en

13.– Jean-Paul Fargier, « Une expérience de vidéo », *op. cit.*, p. 22

14.– Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Hélène Châtelain », *op. cit.*, p. 47.

cherchant à faire oublier sa présence : ici elle semble au contraire faire corps avec les situations filmées. Son influence sur ces situations est d'ailleurs totalement assumée, comme l'indiquent les nombreuses adresses à la caméra (les discours régulièrement récités face à elle, les moments – dans le Prologue notamment – où des ouvriers font signe à la caméra, le passage, dans le film polonais, où l'un des protagonistes prend directement à partie l'équipe technique pour pointer les limites du noir et blanc, incapable de rendre compte des fêtes polonaises).

L'expression multiple naît de la confrontation entre la vision poétique propre à Gatti et le langage trouvé par chaque communauté. Ce désir de créer un langage adapté à un quartier ou une communauté s'avèrera déterminant pour ses expériences collectives ultérieures, dans le domaine du théâtre notamment. C'est l'idée que chaque expression multiplie celle des autres dans un mouvement réciproque : on sent dans *Le Lion* que les participants se sont imprégnés de la poésie de Gatti, et qu'en retour celle-ci se nourrit des prises de parole et des idées des ouvriers. La structure éclatée du *Lion, sa cage et ses ailes*, les jeux d'échos entre les différents films qui le composent et l'évocation d'idées finalement écartées (mais qui demeurent à l'état de possibilités dans le montage) convergent vers le sentiment que l'essentiel tient moins dans ce montage final que dans l'expérience humaine, et que nous, spectateurs, n'en percevons qu'une infime partie.

Observons à présent quelques moments des films, afin de préciser comment s'exercent les traits esthétiques généraux jusqu'à présent relevés. Le prologue s'ouvre sur une séquence poétique présentant chacune des nationalités représentées. La voix off les énumère : « Montbéliard ville espagnole, ville arménienne, etc », sur un plan chaque fois différent d'oiseau. Entre ces plans, d'autres interviennent qui représentent la communauté citée en privilégiant sa culture propre : les fêtes polonaises, les parties de foot portugaises, un Géorgien présentant des portraits des grands hommes de son pays... Ce système d'énumération met d'emblée l'accent sur le cosmopolitisme de la ville et sur le principe de multiplicité. Les plans des oiseaux, qui ressortent sur un arrière-plan flou atténuant tout caractère « naturaliste », présentent la métaphore des « ailes » symbolisant les ouvriers (qui s'affrontent au lion « Peugeot » dans la cage qu'est « Montbéliard »). Entre ces plans d'oiseaux, jamais identiques (ce sont les multiples facettes de ces « ailes »), des bribes sans aucune vocation didactique : à part le Géorgien qui tient un discours directement adressé à la caméra, nous assistons surtout à des moments de vie collective, dont le montage (les changements d'axe) et les mouvements de caméra relaient la dynamique. La caméra, par cette mobilité, semble participer à ces situations plutôt que les enregistrer à distance. Les commentaires en voix off tout au long des huit films créent également le sentiment d'une instance narrative en osmose avec les situations filmées : le fait que le cinéaste ne se manifeste jamais en tant que tel et l'alternance des voix qui les lisent créent le sentiment d'une expression collective, d'une poésie traversant les différences et les divergences. Le propos du *Lion* semble se jouer dans ce rapport entre la multiplicité fondamentale et l'unité dans la multiplicité qui se fait jour à

travers le film : la voix du commentaire contenant toutes les autres, elle en est en quelque sorte le produit.

Après la séquence des oiseaux, le lion nous est présenté par le biais d'un travelling avant sur l'usine Peugeot. Le commentaire de la voix off qui débute à la fin de la séquence précédente tresse le lien, formellement et par son discours : l'usine relie entre eux les différents moments de la première séquence. Plus fondamentalement, l'émigration (« ce pays étrange, d'aucune langue, d'aucune frontière ») présente une certaine universalité de l'expérience à travers les différentes cultures. La poésie exprime cette vision transversale. Suit un gros plan sur les mains d'un musicien que l'on entend jouer, et la musique continue hors-champ durant les plans suivants. La musique, expression populaire des différentes communautés – un plan dans lequel on ne voit pas le visage du musicien abonde dans ce sens – joue un rôle important tout au long des films. Avec le commentaire littéraire, elle apporte son lyrisme aux images. Après quoi l'on voit défiler les visages d'ouvriers anonymes, que la caméra filme par un travelling latéral vers la gauche, direction souvent associée au passé et qui ici correspond à l'état d'esprit des immigrés demeurés attachés à leurs pays et langage d'origine. En tout cas, ce travelling ne traduit pas d'élan commun vers un objectif clair. Certains des hommes s'adressent directement à la caméra, levant le poing en signe de révolte, mais ce sont des expressions individuelles et isolées.

La caméra filme ensuite, de face, une foule d'hommes qui arrive à sa hauteur puis la dépasse. La musique diminue pour laisser place à une voix féminine, celle-ci présente le film comme une réalisation collective pensée et écrite par ces ouvriers immigrés : elle explicite la volonté d'Armand Gatti de chercher le langage propre à un quartier ou une communauté¹⁵, qui commence dès le choix du titre. Pour expliquer les trois métaphores du Lion, de sa cage et de ses ailes, la parole est laissée à Jackie du groupe polonais, présentant les sculptures qu'il a réalisées à partir de ce vocabulaire de l'usine. Le cadrage privilégie les gros plans sur les mains qui ont façonné les objets. Ainsi l'attention se concentre moins sur l'individu que sur sa création, élément essentiel de la démarche de Gatti : le film explore non tant ce que seraient les travailleurs que ce qu'ils se révèlent capables de faire et créer.

L'épisode italien « Montbéliard est un verre » s'ouvre avec la présentation, en voix off, d'une proposition non retenue : celle de le démarrer à partir d'oppositions culinaires entre Italiens de différentes régions. Cette manière de laisser paraître ce que le film aurait pu être, cela même qui a été abandonné, est représentatif de la démarche. Après cette première séquence, l'image récurrente du dessin représentant les « ailes » introduit un plan sur l'un des Italiens (le « personnage » principal du film) s'adressant à la caméra. Ce type d'images créées par les ouvriers introduit la poésie par l'imaginaire un peu abstrait des immigrés qu'elles incarnent. Ceux-ci nous apparaissent bien sûr par leur présence physique, leur posture devant la caméra, leur voix et leurs expressions, mais aussi par leurs propres images et représentations, telles qu'elles sont médiatisées par le dessin ou la sculpture.

15.– Daniel Lemahieu, « Deux ou trois choses que je sais de lui », *op. cit.*, p. 29.

Dans le plan suivant, l'Italien raconte la façon dont lui a été présenté le projet : ce sera un type de plan récurrent, plusieurs autres immigrés étant filmés de cette façon tout au long des films. Il s'agit d'un plan rapproché taille, fixe, qui semble tourné dans un lieu familier (comme l'indiquent la présence de l'affiche de Gramsci et d'autres décorations décrivant l'univers de l'immigré) : le réalisateur s'éclipse et concentre l'attention du spectateur sur le protagoniste, sa manière d'être et de s'exprimer. Le dispositif filmique indique ici l'importance de la mise en scène et de la préparation ; la présence de la caméra s'affirme comme moyen d'expression appréhendé comme tel par les immigrés. S'établit avec clarté la distinction entre le fait de filmer (ce qu'ils ne font pas) et le fait de participer à la réalisation (ce qu'ils font sans cesse).¹⁶ Un échange se produit entre l'équipe de tournage et les travailleurs immigrés à travers le statut même de la caméra ; la prise de conscience par ceux-ci de ses possibilités et de ses limites (voir en particulier « La bataille des 3 P ») étant nécessaire à l'expérience et au propos du film, qui n'est pas d'observer et d'analyser à distance la situation de travailleur immigré, mais de faire émerger les êtres à mesure qu'ils proposent eux-mêmes des représentations, des images d'eux-mêmes ou de leur monde.

Dans la scène suivante, trois Italiens sont installés à la terrasse d'un café et comparent à d'autres les mœurs italiennes. Au milieu de la conversation intervient la voix off, les voix in diminuent pour passer en fond sonore : s'établit une superposition de la parole « directe » et du texte écrit récité. Curieusement, c'est surtout dans les documentaires de Gatti que s'affirme un aspect littéraire fort, à travers ces textes lus. On y reconnaît le style du poète, parfois sa voix et sa manière passionnée de réciter les phrases qui leur confère une intensité particulière. Comme dans *La Première lettre*, l'émotion réside surtout dans ce rapport entre le texte littéraire et la présence physique des personnes filmées. Le texte écrit fournit la signature directe de Gatti et réinvestit l'expérience de cinéma dans sa vision poétique si singulière. Car l'expérience poétique qu'il mène ici, si elle se rapproche par son fonctionnement d'une forme d'autogestion où chacun participe activement, garde aussi la marque de sa personnalité forte et s'inscrit dans un style propre qui est le sien. La démarche du poète se caractérise ici, comme toujours, par son exigence : il ne s'adresse pas aux êtres en sociologue ou en travailleur social mais en tant que poète, sans jamais présupposer que, venant de milieux sociaux qui ne les prédisposaient guère à ce type de « culture », ceux-ci ne puissent s'y allier. L'essentiel est bien cette confrontation entre la poésie de Gatti et les migrants qui l'investissent en retour dans un mouvement de réciprocité.

La mise en scène du multiple se manifeste très clairement dans la longue séquence qui se focalise d'abord sur un « chercher la femme » puis sur la venue du printemps. Dans une première partie, le montage confronte plusieurs Italiens selon leur rapport à la femme ; dans la seconde, des individus de différentes nationalités viennent représenter tour à tour leur conception du printemps. Le montage met donc en

16.- Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Armand Gatti », *op. cit.*, p. 30.

évidence les multiples points de vue, selon les nationalités et à l'intérieur même de la communauté italienne. Le commentaire en off, pris en charge successivement par les trois voix, souligne les dimensions symboliques et culturelles, Gatti s'intéressant à la façon dont les êtres se situent par rapport à une culture et y participent plutôt qu'à leur psychologie. Le commentaire révèle la poésie dans les comportements les plus anodins, comme celui de l'homme à la recherche de la femme fellinienne arpentant les rues de Montbéliard, l'alternance des voix accentuant la musicalité de la langue. L'image seule semble anodine ; c'est la parole qui lui est associée qui en dégage une signification. Le type de montage rapide et dynamique (les plans sont courts, et les scènes – comme celle de la préparation puis de la sortie de l'Italien à la recherche de la femme – morcelées) contribue également à valoriser le rapport des plans entre eux. Tout aspect sociologique, qui serait certainement apparu si le film s'était appliqué à suivre le parcours de quelques personnes, de façon distancée et sans commentaire, est ainsi éradiqué.

Dans les premiers plans de la séquence, la musique joue le même rôle que la voix off. Une chanson italienne est utilisée comme musique extra-diégétique sur des plans de l'Italien marchant dans la ville. Les dix dernières minutes du film italien sont représentatives de la notion d'expression multiple et de la façon dont celle-ci s'inscrit dans une démarche libertaire. Ce passage fonctionne sur un montage alterné entre deux types de scènes : celles où les Italiens discutent entre eux de leur film, et celles qui utilisent des photographies en plans fixes avec un texte de Gatti récité en voix off. L'expression multiple se manifeste formellement par cette confrontation entre le langage de Gatti et celui des Italiens. Pour autant, les deux langages ne restent pas étanches l'un à l'autre : Gatti écrit son texte à partir d'une idée des Italiens, celle que « Montbéliard est un verre », et la transition entre les deux types de scènes s'effectue notamment par le biais des photographies utilisées comme images fixes puis commentées par les Italiens. Les langages communiquent. Ce travail de confrontation des langages est le principe-phare de la série vidéo dans son ensemble mais le commentaire poétique prend ici une plus grande indépendance, puisqu'il fait l'objet de scènes formellement autonomes.

La séquence poétique autour du verre est une de celles où le style littéraire de Gatti est le plus marqué. L'énumération et la forme exclamative notamment caractérisent l'enthousiasme poétique de Gatti, accentué par le fait que cette séquence soit récitée ici par lui-même, avec son débit particulier. On retrouve également un procédé récurrent dans l'écriture gattienne : la déclinaison d'un mot selon ses diverses significations ou évocations. Plusieurs éléments dans ces scènes contribuent à créer une distance par rapport au réel : en particulier les photographies qui prennent le statut d'images gelées, et les bruits de tintements de verres qu'on entend hors-champ. Comme si le « réel », c'est-à-dire les situations fixées par les photographies, était ainsi interrogé poétiquement, et prenait un sens que la simple photographie documentaire serait impuissante à exprimer.

Dans les autres scènes de discussions entre Italiens, ceux-ci se sont emparés du sujet et s'y investissent, devenant presque des « personnages » de leur propre

scénario. Après la séquence poétique autour du « verre de fiançailles et champagne du mariage de Vincenzo », on retrouve ce dernier s'interrogeant avec ses amis sur le rôle qui lui a été dévolu par le scénario. La réalisation conduit les immigrés à un rôle actif. Plus tard, quand Gianni et ses amis débattent sabotage et solidarité, la scène atteste la capacité du film à laisser transparaître les antagonismes entre les ouvriers ou les ambivalences de chacun, capacité qui découle de la liberté laissée aux participants de prendre des initiatives et de trouver leur propre expression.

Le rapport entre réel et poésie passe par la confrontation permanente entre le commentaire poétique et le filmage des corps, et incarne la confrontation entre Histoire et Utopie qui nourrit chaque œuvre d'Armand Gatti.¹⁷

17.- Longtemps peu diffusé, comme la plupart des films de Gatti, si ce n'est à l'occasion de rares rétrospectives, *Le Lion, sa cage et ses ailes* a fait l'objet d'une édition DVD aux éditions Montparnasse en 2011.

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

Dans quelles conditions a été réalisé votre film *El otro Cristobal* ?

Pour moi, c'était une brigade internationale anar qui allait à Cuba faire un film. Heureusement qu'il y avait Fidel Castro, parce que sinon, cela n'aurait jamais pu se faire ! Surtout avec les jeunes politiques de là-bas. Évidemment, je n'étais pas révolutionnaire, j'étais un surréaliste. Pour eux, cela voulait dire un réactionnaire, en tout les cas, c'était comme cela qu'ils raisonnaient. Donc, en me voyant arriver avec ce projet, ils s'y sont vivement opposés. S'il n'y avait pas eu Fidel pour m'imposer, je n'aurais pas pu tourner. D'ailleurs, pour deux des films que j'ai pu faire, c'est grâce au pouvoir communiste, l'un grâce à Castro, et l'autre parce qu'il y avait Tito. Dix ans que j'étais sur ce projet de film, et qu'à chaque fois le projet était empêché. Pareil pour *L'Enclos*, il n'était pas question de faire un film où il y avait un communiste allemand et un juif. Cela ne passait pas. Le seul pays qui m'a donné la possibilité de tourner, mais qui au fond, était une possibilité impossible, c'était l'Amérique. Les Artistes Associés m'avaient dit « d'accord, mais à une condition, les acteurs, c'est nous qui les choisissons ». Pour moi, il fallait que l'image essaye de devenir un langage. Pour les Américains, bien sûr, il fallait seulement qu'elle soit un objet de commerce, la vedette. Alors d'un côté, l'auteur et de l'autre, la vedette. C'est la vedette qui a gagné. C'est terrible le cinéma !

Dans l'Est de l'Europe, il y avait, à l'opposé, les révolutionnaires. Ceux qui étaient accrochés à la révolution, certes qui ne s'est pas faite, mais qui aurait dû se faire ! Ils ont quand même eu des gens comme Makhno ! Évidemment, là, on est loin de l'image et d'Hollywood !

Au cinéma, on préfère Fred Astaire et Ginger Rogers, on préfère Greta Garbo. Ce n'est pas qu'ils ne soient pas sympathiques ces gens-là, mais ce sont de purs

objets de commerce. Parler aujourd'hui de cinéma comme j'ai pu le faire, c'est avoir envie de foutre en l'air tout le système, parce que tout le système est mauvais ! Mais dans tous les langages, il y a du vrai, même dans le cinéma quand il est bien fait. Le cinéma, au fond, ce n'est pas mon affaire. Ce qui m'intéresse, c'est le langage que l'on peut puiser à travers tous les arts. Si faire du cinéma n'est pas possible pour moi, à un moment donné, ce n'est pas grave ! J'utilise d'autres moyens.

Visiblement, vous tenez aux figures marquantes de l'anarchie, comme Makhno ou Durruti, pourquoi ne pas avoir réalisés des films sur eux ?

Moi, tu vois, mon héros, c'est Buenaventura Durruti ! Le tragique, c'est qu'à cette époque, les anarchistes sont entrés au gouvernement. Évidemment tenu par les socialistes et les communistes républicains, c'est comme cela que c'est fait les grands massacres d'anarchistes ! Buenaventura a été tué comme cela ! Non, je n'ai pas fait de film sur lui, mais j'ai écrit trois pièces ! Tu ne peux pas traiter d'un sujet comme cela au cinéma. Avec le système cinématographique que l'on connaît, on aurait déporté le thème, on aurait détourné le sujet !!! Tu vois, là, accroché au mur, c'est sa veste ! C'est May Picqueray qui me l'a apporté. J'étais en Belgique pour monter la pièce sur Durruti, parce que monter une pièce sur lui ici, même une pièce, c'est fou ! Il n'y a pas de possibilité, c'est terrible ! Complètement cloisonné ! Tous les grands trucs que j'ai pu réaliser, c'est à l'étranger, ou en Belgique, ou en Irlande... Et encore, l'Irlande... Lorsque j'ai tourné *Nous sommes tous des noms d'arbres*... Lorsque tu pars faire un film comme cela, et que ta propre ambassade te dénonce pour transport d'armes ! J'ai répondu, c'est vrai : « Oui, j'ai des armes, mais ce sont les armes de l'esprit ! » Évidemment, ce n'est pas prévu dans le code anglais cela ! Ni français d'ailleurs. On m'a fait le même coup avec Mao. Tu vois ce personnage, c'était un anarchiste et on en a fait un marxiste.

Comment avez-vous fait la connaissance de Mao ?

Je l'ai rencontré trois fois, mais en réalité je le découvre aujourd'hui peu à peu. Wang Tchouang Tsi, celui qui a traduit les poèmes de Mao en Français, était un compagnon anarchiste. Ce n'était pas facile pour lui, je l'ai hébergé chez moi lorsqu'il était ici. Je suis le parrain de tous ses enfants. C'est lui qui m'avait dit, « attention, tu te trompes au sujet de Mao, il est plus chinois que marxiste ».

Il est plus taoïste que marxiste, c'est cela ?

Oui !!! C'est la longue marche culturelle, tout dépend comment tu la reconstitues la longue marche. C'est à partir du verbe, à partir du mot, que l'on arrive à la révolution que nous voulons. C'est pour cela qu'aujourd'hui je travaille sur les idéogrammes et pas sur l'alphabet lorsque je traite de révolution. Ce que je suis en train de découvrir, c'est que la catastrophe vient de la langue hébraïque, avec le Notarikon, avec la Gematria¹, l'introduction du chiffre. Qu'est-ce qu'il y a de plus

1.- Notarikon, Gematria : deux des systèmes cabalistiques pour déchiffrer la Torah. [NdE]

facho que le chiffre ? D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que les banques décident de ce que valent les choses. Cela vaut tant ! Un chiffre. C'est les chiffres qui décident. Alors voilà, nous, nous vivons dans toutes ces contradictions.

La Révolution Culturelle, la Longue marche, ce n'est pas ce qu'on en a fait, cette récupération. Évidemment, la forme de pensée ici, c'est la CIA qui la fait. On dit « Fidel Castro, c'est un dictateur ! » et ils vont tous le voir ! On est pris dans ce monde-là. Le groupe de Mao, à l'époque, a réussi à renverser la situation. Wang Tchouang Tsi lui avait déjà expliqué qui j'étais. Le type de discours qu'il avait avec moi, tu l'as avec Malraux ! J'ai demandé à Mao, « comment faire la révolution culturelle ? », il m'a répondu, « Eh bien, par le théâtre ! ». D'après mon autre interprète, qui était une femme, elle disait qu'il y avait plus de différences entre le chinois de Shanghai et celui de Pékin qu'entre le français et l'anglais. Alors, la réponse du théâtre devenait tout de suite claire ! C'est comme les idéogrammes, pour traduire cela !... Il peut y avoir mille interprétations. En Chine, il y avait l'équivalent en théâtres de ce que, chez nous, nous avons en églises. Cela pourrait être pareil, à la différence que dans un théâtre, on devient créateur ! C'est là que commence la dimension anar ! Tu vois ! Il faut trouver des mots adaptés à ce nouvel état, il faut aider l'ouvrier, l'exploité, à combattre avec eux ! Il y a des mots qui font des résignés, regarde la « démocratie » ! Rien de plus « dégueulasse » que la démocratie ! D'abord, c'est le choix automatique du quantitatif sur le qualitatif. Le combat n'est pas là !

Le problème c'est que les anarchistes sont avec Mao comme les bolcheviques étaient avec Makhno. Mao était contre la guerre, mais pour la guérilla. C'est pour cela que les anars ont perdu en 1936. Cela, Buenaventura le disait déjà avant Mao, il faut faire la guérilla. Chaque combattant maoïste portait sur son dos un idéogramme. Voilà, ce que c'est que la longue marche, une révolution des mots. Pour la première fois, les paysans avaient droit à l'instruction. Le renversement de cette situation s'est fait le jour où Mao a pris le commandement. Mao avait été anar, mais cela personne veut le dire !

Et les anarchistes d'aujourd'hui, qu'en pensez-vous ?

À part dans le syndicalisme, aujourd'hui, on ne les voit plus nulle part. Et Bakounine alors ? ! Il le disait déjà : « Nous ne ferons jamais la révolution avec des syndicats ».

Tu vois, mon pauvre papa – je te parle du moment après les événements de Chicago – s'est trouvé coincé entre différents fascismes. Quand il est rentré des USA, qu'est-ce qu'il a trouvé pour se battre ? D'aller tirer les pigeons. Peu de temps après, il a été tué. J'ai toujours dit que c'était la police qui l'avait abattu, par principe, mais c'était un accident de tir. Les pigeons, c'était un règlement de comptes. Il tirait par rage pour ceux qui avaient essayé de l'assassiner à Chicago, et avant cela, pour les pendus anarchistes de la ville. C'était aussi pour eux, pour se venger de la cruauté des gouvernements qu'il tirait. Il avait trouvé un travail à Monaco, et encore par miracle,

parce qu'il avait fait la guerre de 1914... balayeur ! Dans le bidonville où on était, ils étaient tous fascistes, parce que Mussolini envoyait des colis de cigarettes. Alors, l'anarchie... Tu vois un peu. Aujourd'hui, c'est presque bourgeois d'être anarchiste ! Il n'y a plus que Chomsky pour dire « Attention ! Ce n'est pas le désordre, non, l'anarchie c'est l'ordre ! ».

Mon père, quant il est revenu à Monaco, il était tellement déprimé, qu'il allait aux réunions syndicales des anars pour leur faire plaisir, mais il se saoulait. Pour moi, petit, c'était un véritable cauchemar que d'aller à ces réunions.

Quelles idées vous ont-elles formé ou marqué ?

Lorsque j'ai été arrêté par les GMR² durant la guerre sous Pétain, c'est un oiseau qui m'a sauvé. Le colonel me voit arriver entre ses agents, j'étais tout même, il me dit en criant, « qu'est-ce que tu es allé foutre ? », dans le maquis évidemment. Au même moment, au-dessus de nous, il y a un rouge-gorge qui se met à chanter. Et moi je réponds au colonel en lui montrant l'oiseau, « et lui qu'est-ce qu'il y fout ? ». Alors, il s'est fâché, on m'a frappé, et c'est un des GMR qui est intervenu en disant, « oh, laissez-le mon colonel, un jeune enfant comme lui ! Il a le même âge que mon fils ». Et le colonel qui rétorque : « Pas avant qu'il m'ait dit ce qu'il est allé foutre dans le maquis ! ». À ce moment-là l'oiseau m'a d'une certaine manière « téléphoné » la réponse, qui était celle-ci : « Faire tomber Dieu dans le temps ». Le colonel me prenant pour un fou est parti, me laissant avec le gentil GMR. Voilà comment j'ai réussi à m'en sortir, grâce à l'oiseau et à la poésie.

J'aimerais que vous me parliez de « l'histoire de la baleine », qui a été si importante dans la vie de votre père.

En Patagonie, il y a eu un « État » libertaire, et papa y était. Cela n'a pas duré longtemps, ils se sont vite fait exterminer, eux et les Indiens qui se trouvaient avec. Il y avait un problème dès le début de ce projet : le pouvoir ! Il était là tout à coup et il fallait l'assumer. Pour des anars, gérer le pouvoir, cela voulait dire se protéger de l'extérieur et de l'intérieur. Contre l'extérieur, cela aurait voulu dire monter une armée, contre l'intérieur, la police. C'était revenir à un système classique intolérable ! Comment allaient-ils faire, eux, les anars, avec cette charge ? Dans le groupe, ils n'étaient pas tous anarchistes. Ils ont donc cherché la solution, pour établir la constitution de ce nouvel « État ». Il y avait le leader qui se nommait Soto, et qui était clown³. C'est lui qui a trouvé la solution, la constitution aurait été prise à partir des théories d'Euclide. Papa n'était pas d'accord avec cela. Il a fait un contre-projet qui s'intitulait *Las ballenas*. L'unique article de la constitution était « Las ballenas son nuestras compañeras » (les baleines sont nos compagnes). Il avait imaginé que si quiconque leur portaient préjudice, alors il devrait subir la rigueur révolutionnaire.

2.- GMR : Gardes Mobiles de Réserve. [NdE]

3.- Antonio Soto Canalejo (1897-1963), l'un des leaders anarco-sindicalistes de « la Patagonie rebelle », mouvement qui se développe en 1921. [NdE]

Voilà. Les autres lui ont posé des questions : « c'est quoi la rigueur révolutionnaire ? Tu vas fusiller tout ceux qui vont harponner les baleines ? C'est pas anar ça ! ». Mon père a rétorqué : « Oui, mais c'est quand même nos compagnes ». Pendant qu'ils réfléchissaient tous à leur utopie, les Argentins arrivaient avec leur répression. Cinq des révolutionnaires ont pu sauver. Mon père en était. Il est resté avec sa baleine et sa poésie. Il a pu partir vers les États-Unis, à Chicago où des fascistes locaux, que l'on nommait Pinkerton, tentèrent d'assassiner mon père. Pendant ce temps, ma mère qui pensait mon père définitivement disparu, partit en Italie pour rejoindre sa famille et elle accoucha sur la route. Les Pinkerton avaient jeté mon père dans un lac, enfermé dans un sac lesté de pierres, et pour finir le tout, ils poignardaient le sac pour être sûrs que mon papa était bien mort. Et finalement, c'est les pierres qui l'ont sauvé, car les coups de poignards ripaient sur elles, et ont pu laisser mon père intact. Les Pinkerton avaient comme fonction de poursuivre les grévistes, et pour chacun d'eux, attrapé et tabassé, ils touchaient trois dollars. S'ils en tuaient un, c'était cinq dollars. Mon père a réussi à sortir du sac et à arriver sur la berge. Des Noirs l'ont trouvé et se sont occupés de lui, le temps que des compagnons anars viennent le chercher pour l'aider à fuir.

Ma mère, de son côté, n'était pas de la même tendance que mon père. Elle était de la tendance Saint François d'Assise. C'était sans doute une autre forme d'anarchisme. Mes parents se sont rencontrés grâce à leurs origines communes celtes. Cela t'explique aussi mon trajet vers l'Irlande. *Nous étions tous des noms d'arbres*, fondamentalement vient de là, l'alphabet celte est fait d'arbres, le titre correspond à cela. Du côté de ma mère, j'ai eu un arrière-grand-père ukrainien, ce qui t'explique ma tendance Makhno. Mon nom, Gatti, vient d'une tribu celte, les « Gatt », on a ajouté un « i » pour que cela fasse italien. Ma mère n'a d'ailleurs jamais prononcé de sa vie mon nom en italien.

Pourquoi le langage est-il devenu si important pour vous ?

Un jour, je te soumettrai au rite auquel me soumettait mon père. C'était très simple, toutes les fois où il y avait composition en classe, il arrivait avec le vin, il demandait à ma mère de faire le café. Puis, il me servait une tasse, moitié café, moitié vin, et il me disait de boire. Alors, il ouvrait la porte et il me poussait dehors en me disant : « Et maintenant, va montrer ce que sait faire le fils d'un anarchiste ! ». Je revenais toujours avec la meilleure note ! Sauf en maths, j'ai toujours détesté les chiffres. J'étais premier en français. Pour mes parents, c'était une fierté ! Ma mère m'a toujours dit : « Il faut que tu sois premier dans la langue des patrons, sinon, tu essuieras le cul des riches toute ta vie, comme moi ! ». La seule fois où j'ai été second en classe, je me suis fait dépasser par un fils de flic. Mon père a été terrible, et ma mère est tombée malade. Pour eux, j'avais trahi la cause !

Tu vois, il y a encore un anarchiste devant toi. La chose dont je souffre le plus aujourd'hui, c'est le mensonge que l'on fait avaler aux gens sur « l'anarchie ». Désordre... Pour moi, durant toute ma vie, l'anarchie, ça a été ma pierre précieuse.

Cela me révolte de voir ce que la bourgeoisie a fait du mot « anarchie » ! Aujourd'hui, on vit le triomphe de Karl Marx ! Le matérialisme dialectique, ça marche ! Seulement, pour remplacer l'esprit, il a mis l'économie à la place.

Moi, je me suis nourri de Makhno et je continue : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous, descendez dans vos propres profondeurs, cherchez-y la vérité, inventez-la, vous ne la trouverez nulle part ailleurs ! ».

Entretien réalisé à Montreuil, le 31 mars 2004.

III
FRONT DES OPPRESSIONS SOCIALES

La mouvance provoc' du cinéma de Belgique (1963-1975)

Grégory Lacroix
Université de Liège

En réaction au cinéma « officiel du monde entier », qu'il estime « à bout de souffle, (...) moralement corrompu, esthétiquement obsolète, thématiquement superficiel, et par nature ennuyeux (...) », le New American Cinema Group qui se constitue à New York en 1960 affiche sa détermination à mettre fin au règne du « Grand Mensonge ». Il achève son manifeste sur ces mots : « Nous ne voulons pas de films faux, lisses et habiles – nous les préférons bruts, rugueux, mais vivants ; nous ne voulons pas de films à l'eau de rose : nous les voulons couleur de sang »¹. Plus que jamais, le champ cinématographique est en ébullition ; le cas du Group américain n'en est qu'une des multiples expressions : partout, avec des moyens différents, mais dans ce même esprit, naissent les « nouvelles vagues » et autres « jeunes cinémas » indépendants ou totalement underground.

Dans le courant des années 1960 s'est identiquement développée, en Belgique, une « vague » cinématographique jeune et insolente – une mouvance importante de films subversifs, provocateurs, iconoclastes, facétieux à propos de laquelle peu a encore été écrit.² Ce cinéma « provoc' » est un cinéma de l'irrévérence, de l'icono-

1.– Première Déclaration du New American Cinema Group, septembre 1960, citée in Daniel Banda, José Moure (dir.), *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 420-424. Traduit de l'anglais par José Moure.

2.– Rendons ici hommage à la notice « Flibuste » de Jean-Pierre Bouyxou, publiée in Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini (dir.), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Crisnée, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Yellow Now, 1990, pp. 114-121, qui fait quelque peu figure d'exception en la matière et m'a directement conduit à vouloir éclairer cette zone d'ombre de la cinématographie belge, extrêmement méconnue et pourtant prolifique. Mentionnons également le texte d'Emmanuel d'Autreppe, « Films-gag, films-provoc' », paru in Philippe Dubois (dir.), *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Wallonie-Bruxelles, 1995, pp. 132-135.

classe, de l'insulte, de la dérision, de la provocation gratuite, qui bouscule directement l'ordre établi, ses valeurs, ses conventions, ses fondements. Bien qu'on puisse lui trouver certains précurseurs et certaines résurgences, il s'inscrit avant tout dans la période historique qui court du début des années 1960 au milieu des années 1970, soit cette décennie où le cinéma dans son ensemble se « libère » du poids du système dominant : Nouvelle Vague en France, New American Cinema aux États-Unis, Free Cinema en Angleterre, émergence des « nouveaux cinémas » partout dans le monde, montée en puissance du cinéma underground américain, développement croissant de coopératives et constitution de réseaux de diffusion de films dits « alternatifs », « parallèles » ou « différents ». L'apparition de ces termes dans les années 1960 révèle clairement un cinéma – ou plutôt des cinémas – en profonde rupture par rapport au cinéma classique dominant.

L'appellation « provoc' » que j'emploie pour qualifier cette mouvance belge renvoie au caractère à la fois railleur, ludique et volontairement déstabilisateur de ces films qui, sans se départir d'une certaine dérision ni d'un humour cynique, constituent en définitive des actes de provocation, que ce soit en termes discursifs, sur le plan des codes cinématographiques, celui des conventions morales ou des normes de bienséance. Les titres des films témoignent souvent d'emblée de leur ironie subversive et iconoclaste : *Bande de cons !* (Roland Lethem, 1970), *Sortez vos culs de ma commode* (Jean-Pierre Bouyxou, 1972), *Les Aventures de Bernadette Soubirou* (David McNeil, 1973), *Prout prout tralala* (Noël Godin & Yolande Guerlach, 1974), *Grève et pets* (Noël Godin, 1975), pour ne citer que ceux-là. Certains films peuvent, en revanche, s'avérer plutôt sérieux, motivés par une intention de conscientisation et de critique sociale clairement revendiquée, tandis que d'autres affichent des aspirations anarchistes en exhortant les spectateurs à se révolter contre le système.

La mouvance « provoc' » appartient pleinement au contexte sociopolitique des années 1960 : effervescence contestataire de la jeunesse, émergence des courants de contre-culture, circulation de pamphlets révolutionnaires et anticapitalistes affirmant l'idée que l'aliénation des masses ne peut être vaincue que par la contestation du système sous tous ses aspects, propagation de la pensée situationniste et des multiples critiques de la société de consommation (celles de Lefebvre, Marcuse, Debord, Vaneigem, notamment) relayées au sein des universités. Dans le domaine cinématographique, la révélation de l'underground apparaît pour bon nombre comme un déclic. La rupture radicale qu'introduit, en effet, le cinéma underground sur le plan des conventions esthétiques comme sur celui du mode de production et de diffusion, révèle la possibilité de faire du cinéma autrement et avec très peu de moyens. Un cinéma brut comme la vie, sans esthétisme ni tabous, attestant un acte de révolte en même temps qu'un cruel désir de vivre. Les témoignages de Bouyxou à ce propos sont particulièrement éloquentes : « Rien à foutre des flous, des surexpositions, des tremblotements de l'image ! Je suis allé filmer des copains chez eux, des visages beaux ou laids de filles et de garçons, leurs sourires, leurs sexes, leurs délires. Leur

innocence. Leur impudeur. La vie. »³ Si certains critiques s'offusquent devant un tel « salopage »⁴ esthétique, n'y voyant qu'expression nihiliste, les cinéphiles plus curieux, à l'inverse, s'enchantent devant ces œuvres réalisées dans un esprit d'affranchissement au regard des normes industrielles et de totale liberté créatrice, acclamant l'underground comme le signe apparent d'une « renaissance »⁵ du septième art.

En Belgique plus particulièrement, le festival EXPRMNTL de Knokke joue un rôle de premier ordre dans le développement et la cristallisation de cette mouvance anticonformiste. Sa troisième édition, en décembre 1963, témoigne de deux processus simultanés. D'une part, l'esthétique inégale des quelques films belges présentés en compétition révèle la relative sclérose d'une cinématographie nationale peinant à décoller, chaque film apparaissant comme une expérience isolée⁶ ; d'autre part, la projection, pour la première fois sur le territoire européen⁷, de films underground américains fait l'effet d'une bombe. Pour les jeunes cinéphiles venus mesurer l'état de tension de la création contemporaine, la prise de conscience de la pauvreté du cinéma belge et le déchaînement des passions pour la mouvance underground suffisent à susciter ou renforcer des vocations chez ceux qui aspirent à se lancer dans la réalisation. Conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique et principal instigateur du festival dès l'édition de 1958⁸, Jacques Ledoux incite notamment les

-
- 3.- Jean-Pierre Bouyxou, « L'Underground français », in Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, 2001, p. 277.
 - 4.- Propos de Pierre Billard, cité in Xavier Garcia Bardon, « Exprmntl. Festival hors normes. Knokke 1963, 1967, 1974 », *Revue Belge du Cinéma*, n° 43, décembre 2002, p. 20.
 - 5.- Ce terme est employé à dessein, en référence à l'ouvrage de Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain*, Paris, Klincksieck, 1984.
 - 6.- Notons qu'à cette époque encore (et depuis), l'inexistence de structure de production de films en Belgique (en cause cette « indifférence à peu près totale des gouvernants à l'égard du cinéma en tant que média scientifique, technique et culturel » relevée par Paul Davay in *Cinéma de Belgique*, Gembloux, Duculot, 1973, p. 14) contraint les réalisateurs à supporter eux-mêmes tous les coûts de production et de diffusion de leurs films. Cet élément – conjoint avec l'exode, dès les années 1910-20, d'un grand nombre de personnalités vers la France – explique qu'il y ait eu en Belgique, comparé aux pays limitrophes, globalement peu d'œuvres cinématographiques. La plupart des films sont des courts métrages (documentaires et reportages, principalement), et les œuvres de fiction sont rares. Seuls quelques « entrepreneurs » dans l'âme, tels Gaston Schoukens et Jan Vanderheyden, ont réussi, entre les années 1925 et 1955, à monter leur propre firme de production-distribution et exploité la veine rentable de la comédie populaire, s'équipant petit à petit de studios et de matériel technique. Les quelques films réalisés durant les années 1950 l'ont été notamment grâce à des commandes ministérielles, que certains réalisateurs comme Edmond Bernhard, par exemple, détournaient de façon subtile, y apportant une écriture proprement cinématographique et une vision très personnelle.
 - 7.- Xavier Garcia Bardon, « Exprmntl. Festival hors normes. Knokke 1963, 1967, 1974 », *op. cit.*, p. 20.
 - 8.- La première édition de 1949 était à l'époque une section du Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts et consistait plutôt en une rétrospective de films d'avant-garde des années 1920. La compétition d'œuvres expérimentales contemporaines restait mineure par rapport à cette programmation.

jeunes à s'exprimer en leur offrant gratuitement de la pellicule⁹. Certains bricolent ainsi des films (pas tous expérimentaux), profitant en outre de l'occasion de les voir projetés dans le cadre d'un festival international. Dès 1963 et jusqu'à sa cinquième et dernière édition en 1974, cette manifestation organisée de façon sporadique¹⁰ accompagne historiquement la mouvance protéiforme et informelle belge, au moment même où se mettent en place les premières formes de soutien à la production nationale via la fondation d'écoles (l'IAD en 1959, l'INSAS et le RITS en 1962) puis l'instauration des Commissions communautaires d'aide à la production (en 1964 en Flandre, en 1967 en Wallonie) supposées favoriser l'avènement, dès les années 1970, d'une cinématographie d'auteur à vocation internationale¹¹.

Au cours de sa brève mais intense existence, la mouvance provoc' est principalement animée par une dizaine de jeunes qui se connaissent et s'entraident ponctuellement en participant à des titres divers aux films les uns des autres : Roland Lethem, Noël Godin, Jean-Marie Buchet, Philippe Simon, David McNeil, Jean-Pierre Bouyxou¹², Patrick Hella, Robbe De Hert, Julien Parent, Michel Laitem, principalement. Issus de la même génération (celle du baby-boom), ils sont âgés d'environ 20-25 ans au milieu des années 1960 lorsqu'ils réalisent, avec des moyens dérisoires, leurs films tantôt légèrement provocateurs, tantôt radicalement irrévérencieux. S'ils ne constituent aucunement un collectif, ils forment du moins un groupe relativement homogène dont le caractère informel et non structuré conduit à parler de mouvance plutôt que de réel mouvement.

Contrairement aux autres « jeunes cinémas » indépendants qui se pourvoient de moyens de production et visent une certaine rentabilité, cette mouvance revendique un cinéma nettement underground, à la fois dans son mode de production (celui de l'autoproduction) et de diffusion (à travers des circuits alternatifs), inspiré par de multiples références : dadaïsme, surréalisme, situationnisme, happenings et autres recherches expérimentales des années 1960. Elle apparaît à une époque où le champ artistique développe de nombreuses expérimentations motivées par la recherche d'un art indissociable de la vie. Cinéma de court-métrage principalement, anticonformiste, non officiel, souvent en butte à l'autorité (dans les films et hors des films), il s'agit avant tout d'une esthétique du bricolage qui, à la manière des dadaïstes, entend renverser les valeurs établies dans une joyeuse insolence, sans jamais se prendre au sérieux.

9.- Aux éditions de 1967 et 1974, avec le concours de la firme Agfa-Gevaert.

10.- Après sa première édition en tant que section spécialisée du Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts en 1949, le festival a connu quatre éditions sous le nom « Exprmntl » : 1958 (dans le cadre de l'Exposition Universelle de Bruxelles), 1963, 1967 et 1974 (ces trois dernières au Casino de Knokke).

11.- C'est l'époque « glorieuse » des André Delvaux, Chantal Akerman, Jean-Jacques Andrien, Roland Verhavert, Harry Kümel, Samy Szlingerbaum, entre autres.

12.- Certes Français, Bouyxou s'est établi quelques années à Bruxelles (entre 1968 et 1973-74) où il a collaboré à des courts métrages et réalisé deux ou trois films, avec la complicité de Noël Godin et Roland Lethem notamment.

Une veine ludique et facétieuse

Précurseurs des happenings, avant-gardistes ayant fait de la provocation un art, les dadaïstes pourraient passer, d'une certaine manière, pour les pères spirituels du cinéma provoc' qui en relève la subversion à la fois enjouée et cynique. Que l'on pense aux documentaires d'Henri Storck, à ceux de Charles Dekeukeleire, aux essais d'Edmond Bernhard, aux films sur l'art de Paul Haesaerts ou aux fictions – certes remarquables – de Paul Meyer, on ne peut pas dire que le cinéma de Belgique ait déjà vraiment été drôle jusqu'alors. Même les comédies populaires de Schoukens, qui amusèrent les foules avant la Seconde Guerre mondiale, finissent par lasser le public et apparaissent comme des comédies du dimanche pantouflardes. C'est avec un ras-le-bol du sérieux que les cinéastes provoc' en viennent à faire des films, éprouvant le besoin de rire, de respirer, de déconner (verbe en vogue à l'époque) – de vivre. Loin des esthètes respectés du cinéma belge, c'est plutôt vers l'humour irrévérencieux d'Ernst Moerman (*Monsieur Fantômas*, 1937) et de Marcel Mariën (*L'Imitation du Cinéma*, 1960) qu'ils vont se tourner, avec un penchant pour le canular et le détournement iconoclastes.

Considéré par d'aucuns comme le dernier film proprement surréaliste, *L'Imitation du Cinéma*, par son obscurité, son humour graveleux et sa provocation gratuite, s'avère d'ailleurs moins surréaliste que directement provocateur. Historiquement, il représente un film-charnière, il jette un pont entre les films surréalistes et provoc' – les seconds prolongeant peut-être, d'une certaine manière, les premiers. On retrouve chez les uns comme chez les autres un anticléricalisme ardent, un goût avéré pour l'érotisme ainsi qu'un irrespect total pour les valeurs philosophiques, artistiques et morales de l'époque. Film-gag irrévérencieux et outrageant prenant pour cible la morale conservatrice et pudibonde de la société, scandalisant largement au passage le public catholique¹³, *L'Imitation du Cinéma* anticipe la veine provoc' et libertaire du cinéma de Belgique.

Des scandales, Mariën n'aura pas été le seul à en avoir créé. Provocateur né, Roland Lethem est passé maître en la matière. Tantôt il se filme face caméra laissant sortir des lombrics de sa bouche (*Super-Huitre*, 1974), tantôt il multiplie les plans ultracourts, utilisant le défilement des photogrammes comme une arme de mitraille visuelle (*Le Saigneur est avec nous*, 1974). S'il avoue prendre plaisir à observer la réaction des spectateurs dans la salle, c'est que les films doivent selon lui créer une « situation » extirpant les individus de leur passivité face à l'écran, comme face à la vie elle-même – unique condition pour retrouver un semblant d'authenticité. Provoquant esclandres et tapages, les projections de ses films prennent souvent l'allure de happenings. Lors de l'une d'elles, par exemple, le public se voit jeter sous le nez des abats d'oiseaux pourris. Mieux encore : en janvier 1971, Lethem organise une projection de films militants et, une fois son public installé, substitue aux titres

13.- Au sujet de la réception critique du film lors de sa sortie, lire la notice de Louis Danvers, « *Imitation du Cinéma (L')* », in Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini (dir.), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, op. cit., pp. 130-132.

annoncés l'une de ses réalisations, *Bande de cons !*, long-métrage composé de cinq séquences d'une douzaine de minutes montrant un doigt allant et venant dans une narine, entre lesquelles un homme face caméra insulte sans relâche le public, poussant les spectateurs soi-disant engagés à la révolte.¹⁴ On doit également à Lethem la fausse interview d'un collectionneur invétéré de tampax usagés, parmi lesquels ceux de Brigitte Bardot, de Mère Teresa et de la reine Fabiola (*Comme le temps paxe vite*, 1974).

Trublion anarcho-situationniste, célèbre pour ses activités d'entarteur, Noël Godin est lui aussi un spécialiste des canulars. Entre 1969 et 1973, il s'amuse à publier dans *Amis du film*, un périodique catholique, plusieurs chroniques cinématographiques totalement affabulatrices.¹⁵ Entre autres provocantes inepties, il écrit qu'Otto Preminger a fait de la prison pour voyeurisme, que le film *Hamlet* de Polanski a été financé par la revue *Playboy* ou que Viviane Pei, cinéaste thaïlandaise, réalise des films superbes tout en étant aveugle. Il va jusqu'à concevoir de fausses photographies censées être extraites des films qu'il invente de toutes pièces. S'installant à Bruxelles dès 1968, Jean-Pierre Bouyxou devient rapidement son inséparable complice et « desalter ego ». Ensemble, en 1972, ils détournent des bandes d'instruction militaire dérobées au Service cinématographique de l'Armée belge. Conçus à l'origine comme un diptyque, *Les Cahiers du cinéma* (Godin) et *Sortez vos culs de ma commode !* (Bouyxou) s'apparentent à des ready-made cinématographiques puisque les deux loustics ont simplement affublé les bobines volées d'un générique loufoque, créditant diverses personnalités notoires à des postes fantaisistes : scénario de Jacques Lacan, musique de Claude Lévi-Strauss, accessoires rassemblés par Alexandre Astruc, scènes de moto (inexistantes) doublées par Jean-Luc Godard, conseils « gynécologiques » prodigués par Alain Resnais, etc. Dans le style qu'est celui de Godin, ces films apparaissent comme des tartes à la crème lancées au visage de la société militariste et de l'intelligentsia dominante.

Rejoignant cette pratique du détournement largement préconisée et appliquée par les situationnistes, avec *Potemkine 3* (1974), Jean-Marie Buchet s'attaque à un monument du cinéma révolutionnaire soviétique. Récupérant l'intégralité des intertitres du *Cuirassé Potemkine*, (S.M. Eisenstein, 1925), Buchet substitue aux images du film diverses vues qu'il a lui-même tournées, sans rapport avec l'œuvre initiale. Avec pour intention première de déconstruire la narration classique en créant un écart de sens entre ce que se représente mentalement le spectateur à la lecture des intertitres et les images qui lui sont réellement montrées, pour autant le cinéaste

14.- Cet épisode est relaté par Louis Danvers dans « Canulars (et mystifications) », in *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini (dir.), *op. cit.*, p. 60. Il faut remarquer qu'avec un tel film, Lethem détruit tout spectacle interne et déplace au final la « spectacularité » cinématographique de l'écran à la salle elle-même, rejoignant d'une certaine manière le concept d'élargissement cinématographique que le mouvement lettriste, à travers la notion de syncinéma, a avancé dès le début des années 1950. Cf retranscription de la bande-son *infra*, section VI.

15.- Celles-ci sont rassemblées dans *Godin par Godin*, Crisnée, Yellow Now, 2001.

ne se retient pas de parodier la scène des escaliers d'Odessa ni d'ouvrir son film sur l'hymne officiel nazi, le long-métrage d'Eisenstein n'étant à ses yeux qu'une œuvre de propagande digne du national-socialiste.

La mouvance provoc' du cinéma de Belgique trouve dans les courts métrages de David McNeil une forme de détournement encore différente. Musicien et parolier à succès, McNeil est l'auteur de quelques films déjantés fondés sur des récits loufoques où de saintes figures religieuses côtoient Hitler, Superman, Tarzan, Saint-Nicolas ou Frankenstein, entre autres. Dans *What happened to Eva Braun ?* (1969), la maîtresse d'Hitler propose ses services aux pontifes du Vatican pour participer à l'opération « Plus près de toi, mon Dieu » dont le but est d'envoyer une fusée sur la lune pour y inscrire au laser une croix religieuse visible depuis la terre. Mais Eva, sournoise, transforme celle-ci en croix gammée avant de se jeter dans le vide en criant « Sieg Heil ». *Les Aventures de Bernadette Soubirou*, son troisième – et dernier – court métrage n'est pas moins délirant : on y voit Bernadette élevée par des gitans, la Vierge Marie soulever sa robe pour lui exhiber son corps, Saint Nicolas boire une bière et roter en regardant du foot à la télévision, le Führer ramené à la vie par un savant fou, Superman en héros homosexuel – le tout s'ouvrant sur le générique de la Twentieth Century Fox. Iconoclastes et blasphématoires, les films de McNeil sont des melting-pots délirants et subversifs se moquant ouvertement de tout, passant à la moulinette figures mythiques de la culture populaire et autres personnalités historiques. Classiquement, la cocasserie des situations permet au réalisateur de railler aussi bien le clergé que les forces de l'ordre. Mais dans une séquence des *Aventures de Bernadette Soubirou*, il n'épargne pas les tumultes soixante-huitards et met en scène un groupe de jeunes loubards en train d'abuser sexuellement d'une bonne sœur. Tout rentre dans le bon ordre anarchiste lorsque, voyant Bernadette se faire violer par des policiers, ils assaillent sauvagement ceux-ci.

Une veine contestataire

À côté de cette florissante production ludique et facétieuse, le cinéma provoc' de Belgique compte également, avec le groupe Fugitive Cinema et Robbe De Hert en particulier, une tendance contestataire socialement engagée.

S'inscrivant dans la veine libertaire du Free Cinema anglais, le collectif Fugitive Cinema est fondé à Anvers au milieu des années 1960 avec l'intention de « produire en marge du système des films parfaitement indépendants, (...) libres par l'esprit et par la forme »¹⁶. Il défend son engagement social et vise à promouvoir une entraide à la fois technique et logistique entre ses membres – un cinéma gauchiste donc, aussi bien dans son propos que dans son mode de fonctionnement. Outre le réalisateur Robbe De Hert (né en Grande-Bretagne), les principaux membres du groupe sont le poète et critique d'art Paul De Vree, qui s'improvise producteur, les réalisateurs Louis Célis, Patrick Lebon et Guido Henderickx, le caricaturiste Jos De

16.– Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, op. cit., p. 135.

Hert, frère de Robbe, le musicien Walter Heynen et le monteur et preneur de son André Boeren.

Si elle compte aussi bien des reportages acerbes que des films d'animation politiquement incorrects¹⁷ et des fictions sociales, la filmographie du collectif Fugitive Cinema consiste toutefois principalement en des documentaires sociaux corrosifs, des œuvres de montage basées sur des entretiens ou des images d'archives, et dont le ton acerbe prend place à travers le travail de montage, comme dans *La mort d'un homme-sandwich* (1971). Coréalisé par Robbe De Hert et Guido Henderickx, *La mort d'un homme-sandwich* dénonce l'exploitation médiatique de la mort du champion cycliste Jean-Pierre Monseré par la publicité et les politiciens, et à travers cet événement, celle des manifestations sportives en général. Par un montage alterné de prises de vues de la cérémonie funéraire et d'interviews, les deux réalisateurs dépeignent un milieu de rapaces, clôturant le film par un montage métaphorique montrant plusieurs vautours en train de déchiqueter la carcasse d'un animal.

Progressivement, la production de Fugitive Cinema, et celle de De Hert en particulier, s'affirme de plus en plus radicalement contre la société capitaliste marchande et le pouvoir étatique. Dans son premier long-métrage, *Camera Sutra ou les visages pâles* (1972), De Hert pousse son goût pour la contestation jusqu'à la mise en scène de la lutte armée. Après une première partie mélangeant divers reportages sur la situation économique et politique belge au tournant des années 1970, dans la seconde le film cède la place à la fiction pour mettre en scène des révolutionnaires plein d'utopies et d'idéaux libertaires qui se rebellent contre le système, dérobent des armes à feu dans un entrepôt militaire avant d'être pris d'assaut par les forces de l'ordre, l'opposition s'achevant dans un conflit armé violent. Robbe De Hert poursuivra sur sa lancée avec *Le Filet américain* (1973-78/1981), long-métrage contestataire composé là encore d'une série de reportages et dénonçant les travers du système capitaliste et l'oppression des individus par des instances politiques autoritaristes.

D'autres cinéastes, qui ne sont pas associés factuellement à la mouvance provoc', participent pourtant à un « air du temps » ambiant donc à l'élan contestataire et antimilitariste qui se propage dès la fin des années 1960. Raoul Servais, par exemple, avec un film comme *To speak or not to speak* (1970) – et sa réplique « What's your opinion about the actual political situation ? » –, dénonce la chloroformisation des individus par le pouvoir et les médias ainsi que la perte d'engagement politique que conditionne subrepticement la société de consommation. Mais si ce cinéma contestataire en Belgique s'épanouit dans les années 1960-70, il s'exprime avant tout dans des périodes de tension sociale, comme pour remettre en question les travers collectifs. Durant l'entre-deux-guerres déjà, Charles Dekeukeleire dans *Flamme Blanche*

17.– Citons *A funny thing happened on my way to Golgotha* (1967) et *The Great temptation of a pink elephant* (1969), de Robbe et Jos De Hert. Le premier présente le Chemin de croix du Christ transposé sur des images d'archives du XX^e siècle tandis que dans le second, un éléphant rose dont la trompe est utilisée comme mitraillette tire sur tout ce qui lui déplaît dans la société. Parmi les films réalisés par le collectif, ces deux courts métrages s'apparentent le plus, dans leur ton, à ce que font au même moment les réalisateurs provoc' du sud du pays.

(1930) et Henri Storck dans *Histoire du Soldat Inconnu* (1932) affichent un antimilitarisme mordant, condamnent l'attitude infantile et belliqueuse de la classe bourgeoise et tournent en dérision le patriotisme, comme l'avaient fait Francis Picabia et René Clair dans *Entr'acte* (1924). Les films de Storck et Dekeukeleire, construits à partir d'images d'archives, anticipent la pratique du montage pratiquée par Fugitive Cinema : l'élaboration d'un discours critique et subversif à l'égard d'une société répressive par la juxtaposition métaphorique de plans hétérogènes.

Exhortations visuelles et sonores

Au-delà d'une critique sociale d'ensemble ou d'un discours spécifiquement antimilitariste, d'autres films provoc' manifestent, par fronde ou par conviction, un anarchisme farouche. Contestant l'autorité, ils s'érigent contre l'État, le clergé, la bonne morale et toute forme de pouvoir.

Conçu en plein Mai 68 et prenant par sa dimension narrative le contre-pied des films de propagande réalisés à la même époque, *La Fée sanguinaire* (1968) de Roland Lethem est un brûlot anti-politicien dans lequel une fée sadique et exterminatrice, déposée sur terre tel un cadeau empoisonné, tabasse les représentants de la loi, tord le cou aux bonnes sœurs et émascule les dirigeants politiques, stockant les pénis de ses victimes dans des bocaux prévus à cet effet et soigneusement étiquetés. Un lent travelling dévoile le nom des prochains castrés : De Gaulle, Kossyguine, Franco, etc. Le ton du film se révèle plus subversif encore lorsqu'un tonneau contenant la fée finit déposé devant les portes du Palais royal de Bruxelles.

Plus enjoués et s'inscrivant directement dans la filiation des thèses situationnistes, les films de Noël Godin envoient dinguer dans une joyeuse insolence tout ce qui entrave la liberté de l'individu. Si *Grève et pets* et *La Fée sanguinaire* conservent une dimension fictionnelle, certains films vont encore plus loin en exhortant les spectateurs à la transgression de l'ordre moral et social. *Prout prout tralala* est l'un de ceux-là. Dans une forme radicalement anticonformiste (les images y sont floues et la bande-son disgracieuse, traduisant un acte de révolte à l'encontre du bon goût et de l'esthétisme), Godin montre une dame s'adonner à tout ce qu'interdisent la loi, les bonnes mœurs et la bienséance (elle vole, urine dans la rue, empoisonne un curé, etc.) tandis que, tel un exemple à suivre, une voix-off incite clairement les spectateurs à imiter son comportement. Bien qu'il y ait encore une part de mise en scène, celle-ci est toutefois intégrée dans un dispositif exhortatif qui prédomine, poussant le spectateur à l'acte. Après *Prout prout tralala*, Godin met en scène dans *Grève et pets* un groupe d'ouvriers s'insurgeant contre le système capitaliste. Décidés à mettre fin à l'exploitation du prolétariat, ils assaillent leur patron et transforment leur usine en un lieu d'orgie collective, s'adonnant aux plaisirs de la chair et de la boisson. La revendication des deux films est celle, prônée par les situationnistes, de la jouissance immédiate et sans entrave.

Précédant *Flinguez-moi tout ça* (1973) et *On est tout seul dans son cercueil* (1975), avec lesquels il compose, d'après son auteur, une trilogie pamphlétaire, *Tu*

peux crever (1970), le premier film de Philippe Simon, revendique un registre incisif et percutant : une voix-off, sur fond d'images fixes illustrant des scènes de rébellion, exhorte la jeunesse à tout détruire, à faire bloc contre le système. Primant sur l'image, les propos sont énoncés d'une façon virulente. À titre de provocation, et afin surtout qu'il soit visible par un large public de jeunes gens, le court-métrage de Philippe Simon était distribué dans des catalogues de réseaux alternatifs avec en guise de descriptif, la mention : « film pédagogique destiné à l'éducation des jeunes adolescents ».¹⁸

Enfin, d'autres films tels que *Bande de cons !* de Roland Lethem n'exhortent pas directement les spectateurs à la révolte mais les provoquent pour les pousser à se révolter – ou en tout cas pour voir s'ils en sont capables. Car c'est bien de mise au défi dont il s'agit là. La finalité est la même que dans le dispositif exhortatif mais la manière est toute différente. Dans *Bande de cons !*, le discours énoncé n'est pas tant « Révoltez-vous ! » mais plutôt « Vous êtes des cons parce que vous ne vous révoltez pas. D'ailleurs, même lorsque l'on vous traite de cons, vous ne vous révoltez pas. » La provocation remplace ici le discours exhortatif avec plus de véhémence.

Fin et résurgence du cinéma provoc'

Le milieu des années 1970 sonne brutalement le glas de cette mouvance enjouée et frondeuse. Le contexte socio-politique change, les heures délirantes de Fluxus et autres mouvements « néo-dadaïstes » ne sont plus que des souvenirs, les idéaux soixante-huitards ont vieilli. Un pan de la production underground évolue vers un cinéma pornographique auquel elle a contribué à ouvrir la voie et qui connaît un succès certain avant d'être frappé par la censure. Une époque semble bel et bien révolue, tandis que le cinéma de Belgique a amorcé déjà son second grand tournant, développant un cinéma plus institutionnalisé.

Si le contexte des années 1960, aussi bien au niveau national qu'international, a été particulièrement propice au développement de cet esprit provoc' qui s'est longtemps fait absent ensuite, on constate qu'une production amateur canularique et subversive refait progressivement son apparition depuis le milieu des années 1990, quoique de façon sporadique. Mentionnons quelques titres : *La Vie sexuelle des Belges* (Jan Bucquoy, 1994) ; *Caca Baudouin* (Philippe Caufriez, 2003), détournement du discours du roi Baudouin lors de l'indépendance du Congo en 1960 mêlé à des images érotico-scatologiques ; *Si j'avais dix trous de cul* (Noël Godin, 1999)¹⁹ ; *Camping Cosmos* (Jan Bucquoy, 1996), comédie impertinente truffée de citations et références iconoclastes ; *Le Zizi sous clôture inaugure la culture* (Robert Dehoux, 2000), critique joyeusement insolente du façonnement des individus par le système

18.– *Tu peux crever* ressemble fortement à un film que réalise, presque à la même époque, en France, Jules Celma : *L'École est finie (Crève, salope)* (1975). Auteur du fameux *Journal d'un éducateur* (Paris, Champ Libre, 1971), Jules Celma est un ancien pédagogue en rupture avec le système éducatif qu'il considère comme une structure symbolique visant la reproduction du pouvoir et des rapports de force sociétaux ainsi que le refoulement de toute sexualité chez les jeunes adolescents.

19.– Commande réalisée à l'occasion des dix ans de la chaîne Canal+ Belgique.

sociétal et la morale ; *Les Sœurs Van Hoof* (Bouli Lanners, 1996), détournement de bandes pornographiques retraçant l'histoire de deux sœurs abusées sexuellement tout au long de leur vie sans jamais s'en rendre compte ; *La Belle gicle* (Clément Maquet, 2004), courte bande vidéo présentant en plan fixe et accéléré une tentative d'érection sur fond d'hymne national belge ; *Non Wallonie, ta culture n'est pas morte* (Bouli Lanners, 1995), détournement de bandes amateurs en forme de moquerie ouverte à la culture wallonne ; ou encore *Prenons nos cliques, prenons nos claques, boutons le feu à la baraque !* (Noël Godin, 2008), film de poche dans lequel Godin rend hommage à quelques personnalités flibustières contemporaines.

Hormis les films de Jan Bucquoy, il s'agit de courts métrages réalisés principalement sur support vidéo et connaissant une diffusion confidentielle. Comme en témoignent leurs titres, la plupart jouent sur une subversion visant spécifiquement la Belgique et la monarchie, s'attaquant à la figure du roi, se moquant des valeurs patriotiques et des traditions du pays. Œuvre-phare de cette tendance, *Camping Cosmos* est bourré d'allusions irrévérencieuses : on y voit des détournements de slogans publicitaires et de citations, des personnages lisant des ouvrages subversifs (dont *Le Livre des plaisirs* de Raoul Vaneigem et *L'Anthologie de la subversion carabinée* de Godin), un animateur radio obscène coiffé et habillé comme Tintin, le roi des Belges insulté de « pédé de Laeken » (d'après une citation du grand poète surréaliste Louis Scutenaire), une Lolo Ferrari n'obtenant du plaisir qu'à la lecture de *Tintin au pays des Soviets...* Cet esprit provoc' et singulièrement « anti-belge » se retrouve sous différentes formes dans le champ des arts plastiques, Bucquoy réalise le meilleur trait d'union entre l'une et l'autre discipline.

Trublion anar passé maître dans le registre de la provocation artistico-politique, Jan Bucquoy est sans doute l'un des artistes les plus subversifs du pays, profanant allègrement les icônes respectées de sa culture et tirant à boulets noirs-jaunes-rouges sur la monarchie. Parmi la liste de ses impertinences : détournement de couvertures du *Patriote Illustré*, superposant sur les corps du roi et de la reine des bouts d'images découpés dans des magazines pornos (dès 1968-69) ; peinture montrant Tintin en train d'assouvir ses plaisirs sur Milou (ca. 1980) ; bandes dessinées mettant en scène la vie sexuelle de Tintin, de Lucky Luke, d'Astérix, de Bob et Bobette ou encore des Schtroumpfs²⁰ (années 1980) ; publication du magazine *Belge*, où il présente notamment, par le biais de collages pornos, la vie sexuelle de la reine Fabiola, forniquant entre autres avec un cochon (1990) ; fondation d'un Musée du Slip – outre un Musée de la Frite²¹ et un Musée de la Femme –, où il expose des portraits du roi Baudouin affublés de divers caleçons sur la tête (1991) ; mise en scène de la décapitation de Baudouin sur la Grand-Place de Bruxelles, devant les forces de l'ordre (1992) ; création d'un parti anarchiste (BANANE²²) à la tête duquel il

20.- Lire à ce propos Jan Bucquoy, *La vie est belge. Le paradis, là, maintenant, tout de suite !*, Paris, Éditions Michalon, 2007, pp. 117-118.

21.- Musée itinérant créé dans les années 1980. Celui-ci n'existe plus aujourd'hui. Un autre Musée de la Frite a entretemps été inauguré à Bruges, en 2008.

22.- Acronyme de « Bien Allumé Nous Allons Nous Eclater ».

se présente aux élections régionales de Bruxelles-Capitale (mai 1995)²³ ; réalisation d'un Manneken-Pis aux couleurs de la France ainsi que d'une série de peintures à huile intitulée *Paysages belges* (2007), lambeaux de drapeaux belges défigurés, dilués, décomposés ; tentatives de prise d'assaut du Palais royal (chaque 21 mai depuis 2005).

Le travail de Bucquoy est loin de constituer un cas isolé dans cette production plastique. Une exposition organisée à Bruxelles²⁴ a rassemblé un nombre foisonnant d'œuvres d'artistes belges contemporains, affichant pour la plupart un ton subversif. Parmi les œuvres exposées, *Le partage des couleurs* (2008) du Docteur Lichic représente d'un drapeau belge supplanté de la tête du roi Albert II où des pointillés entre le rouge et le jaune invitent à découper la tête de Sa Majesté ; dans l'installation *B au bout des lèvres* (1993)²⁵ de Johan Muyle, les larmes du roi Baudouin (qui s'activent à l'approche du visiteur) sont recueillies dans un bénitier ; la sculpture *Vierge mais réglée !* (2009) de Laurent d'Ursel offre une Madone entourée de tampax usagés, fait écho à l'humour provocateur du film de Lethem, *Comme le temps paxe vite*, et articule arts plastiques et cinéma provoc'. Il faut ajouter à ces quelques titres les collages d'André Stas, les vidéos de Messieurs Delmotte, les œuvres plastiques et vidéographiques de Jacques Lizène, parmi bien d'autres.

Que ce soit au cinéma ou dans le champ des arts plastiques, on décèle donc en Belgique, spécifiquement dans les années 1960-1970, mais encore aujourd'hui, un esprit railleur, frondeur, provocateur qui traverse les disciplines artistiques, et qui promet encore de belles surprises subversives.

23.- Rempportant plus de 2.500 voix (0,61 %). Site internet du CEVIPOL – Centre d'Étude de la Vie Politique : http://dev.ulb.ac.be/cevipol/fr/elections_belgique_region-de-bruxelles-capitale_1995.html.

24.- « Toute cruauté est-elle bonne à dire ? », à la Centrale électrique à Bruxelles, du 6 février au 29 mars 2009.

25.- Date de la mort du roi Baudouin.

La machette et le marteau de Gabriel Glissant (1975)

Frantz Succab
Écrivain, dramaturge

Le film *La machette et le marteau* a été tourné par Gabriel Glissant avec l'aide de l'UPLG (Union Populaire pour la Libération de la Guadeloupe) dont Frantz Succab, son beau-frère, est membre. C'est à la demande de Ninette Glissant Succab, épouse du réalisateur, que le frère de celle-ci a écrit ce texte, pour la projection du film à la Cinémathèque française le 7 mai 2010. (Jean-Pierre Bastid)

En 1975, Gaby Glissant est un Antillais vivant à Paris. Le terme « Antillais » désigne l'ensemble des originaires des Départements Français d'Amérique. Il est davantage usité à Paris que dans les pays d'origine. Donc, il y a derrière ce terme la distance, à la fois géographique et intellectuelle, qui facilite une vision globale, dilue les petites différences dans une grande ressemblance.

Le regard majoritaire des Français distingue l'ensemble des originaires des Antilles françaises, qui à leur tour finissent par s'identifier par rapport à ce regard comme une communauté sans territoire particulier : une sorte de diaspora flottante.

Quand bien même la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane resteraient cloisonnées, relativement sourdes les unes à l'égard des autres, c'est à Paris que résonnent leurs clameurs. Et c'est aussi de Paris, via les Antillais émigrés, que l'écho des luttes leur revient, en plus fort et en plus grand. Échos amplifiés à cette époque par les mouvements d'étudiants en particulier, d'intellectuels en général. Ceux-là rencontrent dans le Paris des années 1960-1970 une tradition anticolonialiste et internationaliste encore vivace qui remonte aux guerres d'Indochine et d'Algérie. Tout ce qu'il faut pour que le moindre fait témoignant de la persistance du fait colonial français soit exhibé.

Gaby Glissant concentre en lui-même tous les destins des Antilles-Guyane : il est né en Martinique, de père martiniquais et de mère guyanaise, il grandit en Guyane

jusqu'à ce que ses parents émigrent à Paris. Plus tard, il épouse une Guadeloupéenne. Ce n'est pas, à proprement parler, un militant. Mais il est rebelle, y compris à tout embrigadement dans une quelconque chapelle politique, tout en étant sensible à l'idée anticolonialiste comme l'ensemble de la jeunesse intellectuelle de l'époque. Il a des cadets qui sont proches de l'Union des Étudiants Guyanais, un beau-frère dirigeant de l'Association des Étudiants Guadeloupéens. C'est par ce canal que lui parviennent les échos de la Grande Grève des travailleurs agricoles de la Guadeloupe.

La Guadeloupe, c'est comme chez lui, même s'il n'y a jamais vécu. Les histoires que les uns et les autres se racontent, autour de repas familiaux plus ou moins arrosés, suffisent à faire de tous ces pays notre pays rêvé.

Le scénario des événements de 1975 semble parfait : une grève des plus pauvres, les coupeurs de canne, et des micro-planteurs, l'arrogance et l'entêtement des compagnies sucrières et de l'Administration française ; puis le mouvement faisant tâche d'huile vers les ouvriers industriels et l'ensemble des couches et catégories sociales moyennes, jusqu'au clergé : un prêtre a entamé une grève de la faim en solidarité. Un parfum de Grand Soir et une belle opportunité pour ce très récent diplômé de l'IDHEC en quête d'un sujet qui le *branche*. Gaby partira en immersion avec une équipe de tournage pendant de longues semaines.

Ainsi naît ce film au titre en clin d'œil aux imageries révolutionnaires classiques, *La machette et le marteau*.

Au-delà du travail proprement dit, il y eut ce que procure tout retour aux sources. Se plonger dans l'ambiance, voir, écouter, ressentir à travers les mots, les silences et les gestes cette humanité-là, cette façon singulière d'être, complètement reconstruite par les peuples afro-descendants eux-mêmes, de la mer des Antilles à l'Orénoque... Ce film fut aussi cela pour Gaby de Charenton et de la Villa Armand.

Des vieux, là-bas, s'en souviennent. Les survivants vous racontent volontiers Gaby, qu'ils n'ont rencontré que quelques semaines et n'ont jamais plus revu. Son film est le seul témoignage d'une grande époque. Les plus jeunes, aujourd'hui membres du LKP¹, se repassent encore et encore une vieille copie... Immensément étonnés de n'avoir rien inventé et de n'être pas beaucoup plus loin.

Et, quelque part, Gaby rigole d'un franc rire, certainement amusé de n'être pas tout à fait mort.

1.- LKP : Liyannaj Kont Pwofitasyon (« Collectif contre l'exploitation outrancière »). [NdE]

Jang Sun-woo, l'anarchisme du « Cinéma ouvert »

Cho Kyoung-hee

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Jang Sun-woo, critique et cinéaste, présenté comme l'un des tenants de la Nouvelle Vague sud-coréenne, occupe une place particulière dans l'histoire du cinéma coréen contemporain, en raison du caractère controversé de ses dix films de fiction et de son documentaire (réalisés entre 1986 et 2002), mais aussi pour ses positions critiques et conceptuelles résumées par la notion de « cinéma ouvert », qui s'oppose aux « idées empaillées » et à tous les déterminismes.

Comme l'Histoire en atteste, l'anarchisme s'intensifie sous les régimes autoritaires et fascistes. C'est le cas pour Jang Sun-woo, né en 1952 : sa conscience politique et artistique se forme sous les différents états d'urgence décrétés par le gouvernement dictatorial de Park Chung-hee. À l'époque, la société coréenne vit une période complexe, car elle connaît une incroyable croissance économique, ce qui, vu de l'extérieur, est décrit comme « le miracle du fleuve Han¹ », tandis que, vu de l'intérieur, l'absence de protection sociale, la dégradation des conditions de travail, l'accroissement des inégalités et l'amenuisement de la liberté d'expression constituent autant d'éléments incitant la jeunesse à continuellement se manifester politiquement sous une forme ou une autre, en dépit de l'omniprésente répression de l'État militaire.

Au cœur de la vague répressive, Jang Sun-woo commence ses études d'anthropologie à l'Université Nationale de Séoul en 1972. Ses années universitaires se consacrent essentiellement à des activités associatives afin de mettre en scène des pièces de théâtre de *Madanggeuk*, c'est-à-dire un art du spectacle engagé, une critique contre l'État au nom de la défense du peuple. Les principes esthétiques et politiques de *Madanggeuk* consistent à préserver l'indépendance et la particularité de

1.- Nom du fleuve traversant Séoul.

chacun de ses composants : les *madangs* (les actes scéniques) ouvrent la possibilité de la participation du spectateur. Pour le jeune Jang Sun-woo, un tel théâtre articule l'art et la politique et se lie à une conception anarchiste du monde.

À partir de la première manifestation universitaire qui éclate contre les mesures de la constitution *Yusin*² du régime dictatorial de Park Chung-hee en 1974³, les artistes du spectacle vivant participent à la lutte contre le pouvoir. En particulier, à la suite du 9^e état d'urgence en 1975, Jang Sun-woo et ses camarades préparent une cérémonie chamaniste nommée *Jinoguigut* : celle-ci vise à guider un défunt, un étudiant militant qui s'est suicidé après avoir tenu des propos critiques contre la politique du gouvernement devant ses camarades. À défaut de sa réalisation, rendue impossible par une opération policière, ce projet de cérémonie reste un événement clé dans l'histoire de la lutte politique du pays, eu égard à la naissance du « Mouvement Culturel du Peuple »⁴.

Après son arrestation, Jang Sun-woo fait l'objet d'une surveillance continue. En 1980, accusé à nouveau, on le jette en prison, car il est suspecté dans l'affaire du « complot contre la sûreté de l'État de Kim Dae-jung », manipulation étatique en vue de supprimer les activités militantes. Pendant son incarcération, Jang Sun-woo prend connaissance du « soulèvement de Gwangju », révolte de citoyens dans une ville située au sud-ouest du pays qui proteste contre le nouveau gouvernement militaire de Chun Doo-hwan. Au cours de la répression militaire contre la révolte, un massacre cause environ 2000 morts et disparus. Cet événement tragique décide Jang Sun-woo à en faire un film dès sa libération, ce qu'il réalisera quinze ans plus tard sous le titre *A Petal* (1996).

Au cours des années 80, Jang Sun-woo rédige des dizaines de textes sur le cinéma, notamment « Manifeste pour la caméra humaine » (1982)⁵, « Pour le cinéma ouvert » (1983)⁶, et « Pour le cinéma du peuple » (1985)⁷. Reprenant les dispositifs du théâtre de *Madanggeuk*, Jang Sun-woo développe l'idée que l'œuvre reste ouverte et ne s'achève qu'au moment de sa réception par le spectateur. Le principe esthétique de laisser au spectateur une interprétation multiple lui semble correspondre à une organisation sociale fondée sur la liberté et la dignité des individus.

2.- La constitution *Yusin*, en 1972, transforma la présidence en régime dictatorial légal.

3.- Suite à cela, en avril 1974, Jang Sun-woo est arrêté au cours des nombreuses mobilisations étudiantes, parmi 180 militants, lorsque le gouvernement interpelle 1024 personnes et les accuse de participer à un renversement étatique fomenté par les partis communistes nord-coréens et japonais. À compter de ce jour, Jang Sun-woo est continuellement surveillé par les instances de police.

4.- Lee Young-mi, *Histoire et théorie du mouvement culturel de la nation*, Séoul, Edition Hangilsa, Coll. Littérature et l'art, 1991, p. 17.

5.- « Manifeste pour la caméra humaine », in *Pour l'art de Praxis*, Séoul, Presses de l'Université d'Ihwa, septembre 1982 ; réédité in *Praxis de la littérature et de l'art*, Coll. Praxis, Séoul, Ed. Shilchon Munhak, 1983, pp. 265-283.

6.- « Pour le Cinéma ouvert », in *Gondongche Munhwa*, n° 1, Séoul, Édition Gondongche, 1983 ; réédité in *Pour le nouveau cinéma coréen*, Collectif Seoul Yeonghwa (dir.), Séoul, Édition Hakminsa, 1983.

7.- « Pour le cinéma du peuple », in *Shilcheon Munhak*, n°6, Séoul, Édition Shilcheon, 1985, pp. 147-157.

Entre 1986 et 2002, la filmographie de Jang Sun-woo se consacre à critiquer l'histoire collective et à innover en matière de formes cinématographiques. Les films marquent par leur dimension provocante et ne reculent pas devant les discours polémiques. De fait, Jang Sun-woo n'a jamais été bien accueilli ni par les conservateurs, ni par les intellectuels de gauche. En effet, ses idées qui mettent en avant le fait de ne pas être catégorisé, de prôner la création du sens politique par l'individu lui-même, mettent mal à l'aise dans la société coréenne. Trois points en particulier créent des contresens autour de Jang Sun-woo et de ses œuvres.

En premier lieu, le mouvement du *Madanggeuk* est parfois ramené à un art totalitaire, en étant brutalement réduit au titre de vecteur politique. Au contraire, les pionniers du théâtre du *Madanggeuk* des années 70 nient l'idée selon laquelle l'art aurait pour objet la politique ou servirait d'instrument dans la lutte. Pour eux, il s'agit de penser la politique à partir de l'art, en y intégrant les notions de la justice et de dignité humaine depuis son élaboration jusqu'à sa réception.

Ensuite, la génération des années 70 à laquelle Jang Sun-woo appartient fait l'objet d'une dévalorisation dans les débats historiques relatifs à l'engagement politique par la génération suivante de 1980. Celle-ci considère en effet que les notions d'« ouverture » et de « peuple » ne sont pas assez concrets ni assez « réalistes » pour servir à la lutte. Les termes de « nation » et de « démocratie » remplacent alors celles de « peuple » et d'« ouverture ».

Parallèlement, la position de Jang Sun-woo en faveur du cinéma grand public est perçue comme politiquement incorrecte par les intellectuels de gauche. Depuis sa période d'écrivain, Jang Sun-woo critique les films à sujet intimiste et de formes avant-gardistes ou essayistes limitant leur circulation. Il s'est lancé dans un premier temps à la télévision entre 1986 et 1988, ensuite il réalise tous ses films au moyen de productions *mainstream* dans l'industrie du cinéma coréen. Mais dans ce cadre, chacun de ses projets critique la société et affronte des tabous, tout en s'opposant à la narrativité traditionnelle. Les films de Jang Sun-woo créent des formes par les voies de la répétition, de la métamorphose, de l'analogie, de l'allégorie, de l'abstraction et de l'hybridation. Jang Sun-woo défend la possibilité de toucher une grande audience en créant un style propre. Son ambition consiste à expérimenter les figures stylistiques de la métaphore et de l'allusion auprès du grand public, à rechercher des intersections entre la prose et la poésie, entre le film de fiction et le documentaire. Il tente ainsi de mettre en pratique la notion de « cinéma ouvert » en travaillant plus spécifiquement l'image et la narrativité.

***Timeless, Bottomless, Bad Movie* (1997)**

Le neuvième film de Jang Sun-woo, *Timeless, Bottomless, Bad Movie*, semble explorer d'une dimension paradoxale au sein de son œuvre. Pourtant, d'abord, ce film diffère des précédents en ce qu'il accomplit pleinement les conceptions théoriques du « Cinéma ouvert ». *Timeless, Bottomless, Bad Movie* affiche concrètement la volonté d'allier des formes hétérogènes et complexes, explore différents genres, dont

le film de fiction, le documentaire, le film d'animation et le clip vidéo. Par exemple, le préambule du film laisse augurer deux dimensions hétérogènes. Cette partie introductive commence par un concert de pop psychédélique dont les paroles s'avèrent quelque peu subversives, avec une sonorité particulièrement aiguë. Ensuite, une scène se déroule dans un wagon de train abandonné, où des adolescents prennent de la drogue et se plongent dans l'alcool. Enfin, leurs hallucinations sont représentées sous la forme d'un film d'animation. On y voit un monstre rouge arborant la forme d'un pénis en érection et dévorant les jeunes gens.

Timeless, Bottomless, Bad Movie se compose principalement de deux trajectoires mises en parallèle. Une première trajectoire raconte l'histoire des adolescents en fugue, la seconde est dédiée à l'histoire des sans-abri installés autour de la gare Centrale de Séoul. Éloignées de toute réalisation classique, n'ayant ni personnages principaux, ni événement centré, les multiples caméras se contentent de suivre le mouvement des personnages, observant les anecdotes quotidiennes de deux communautés atypiques, et les protagonistes des deux dimensions de l'histoire ne se rencontrent quasiment jamais. Autrement dit, les deux mondes que constituent celui des adolescents et celui des sans-abri ne sont pas mis en relation de façon directe dans le déroulement narratif.

La composition des deux groupes de personnages accentue ce qui les distingue. Un jeu de dualités les oppose à travers la gestualité – calme d'un côté, agité de l'autre –, la vitesse accélérée ou le ralenti, le sentiment de colère face à la mélancolie, le surcroît de violence face à une paix résignée. Chaque partie se développe selon des mouvements et des rythmes propres. Les adolescents qui s'enfuient ou sont expulsés du domicile parental composent une communauté animée par des conflits et divers problèmes quotidiens. Ces jeunes semblent se révolter contre le monde des adultes, mais en se présentant comme pire que celui-ci. Les adolescents, à leur échelle, font face à des problématiques liées aux questions de l'argent, de la violence et du pouvoir. Dans la partie propre aux sans-abri, l'atmosphère semble moins agitée, la profonde misère dans laquelle s'inscrivent les protagonistes les ancre dans une atmosphère lourde et mélancolique. Malgré le poids de l'ordinaire qui pèse sur l'existence de ces hommes, leurs vies sont ponctuées d'événements parfois joyeux, parfois désespérants, comme le fait de chanter un hymne, de s'occuper l'un de l'autre, de faire la fête, ou bien de pleurer en regrettant leur passé.

Au long du pré-générique, une série de cartons se succède. Des propos relatifs au film y sont inscrits : *Sans déterminer l'acteur ; ni la caméra ; ni le décor ; ni la musique ; ni le montage ; rien n'est déterminé du tout. Seulement décider de penser avec légèreté, puisque ces adolescents vivent de cette façon-là. Allons, nous nous en foutons des adultes.* Cette série présente une certaine similitude avec les cartons initiaux de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) : *Sans recours aux intertitres (le film n'a pas d'intertitres) ; – sans recours à un scénario (le film n'a pas de scénario) ;*

– sans recours au théâtre (le film n'a pas de décor, pas d'acteur, etc.)⁸. Georges Sadoul résumait ainsi la conception vertovienne du cinéma : « la matière première de l'art du mouvement n'est nullement le mouvement en lui-même, mais les intervalles, le passage d'un mouvement à un autre. Ce sont eux (les intervalles) qui entraînent l'action vers la solution cinétique »⁹. Jang Sun-woo semble intégrer ce principe vertovien et le transposer au niveau de la composition narrative tout entière.

Bien que les dispositifs narratifs soient construits de manière parallèle, les deux communautés dont il est question finissent malgré tout par s'entrecroiser, rendant propice l'élaboration d'une troisième voie. Par exemple, un certain croisement est perceptible lorsque les motifs du feu et de la fumée transitent entre les deux parties. Ainsi, les adolescentes, n'arrivant pas trouver un taxi, se retrouvent autour d'un bidon enflammé ; à côté d'elles, un homme reste indifférent à leur présence, trie les déchets et les brûle. Ce passage se déroule sans qu'il lui soit accordé une quelconque importance au sein du film, bien qu'il installe une ambiance mélancolique. Dans la scène suivante, un sans-abri traîne auprès des échoppes autour de la gare, les plans luisent des reflets du feu, des fumées s'échappent des casseroles des restaurants de rue. Le visage de l'homme souriant, mais visiblement ivre d'alcool et d'épuisement, s'accompagne d'une chanson aux paroles mélancoliques, relatant la rudesse d'une vie de solitude et de souffrance. Dans les deux scènes, les motifs du feu et de la fumée composent un décor atypique, et malgré la courte durée de la séquence, ses effets résonnent tout le long du film. Il s'agit d'abord d'une évocation d'ordre anthropologique. Jean-Luc Nancy, dans *Le mythe interrompu*, décrit une scène : des hommes rassemblés autour du feu apprennent « les origines de leurs tribus, de fraternités, de peuples, de cités »¹⁰. Dans ce texte soulignant la nécessité pour l'homme d'une vie communautaire, le sens anthropologique du feu se précise : « pour écarter les bêtes, pour cuire de la nourriture, ou bien pour éclairer le chantant, ou mimer le récit, pour brûler un sacrifice en l'honneur des ancêtres, des dieux, des bêtes ou des hommes que le récit célèbre »¹¹. La force des deux scènes autour du feu contribue à la mise en valeur de l'identité de chaque groupe en tant que communauté, autrement dit, en tant que fragment légitime de la société.

Dans un second temps, la flamme peut également signifier la révolte, car elle figure ce qui échappe à l'assignation, elle reste constamment animée et volatile, fuyante, comme pour montrer, dans le film, deux groupes en marge impossibles à canaliser socialement. La figure de la flamme, par sa dimension énergétique et fluide, laisse place à l'instabilité, à une forme qui ne se maîtrise pas, d'où l'allusion à un renversement du système social. La flamme est le symptôme d'un bouillonnement

8. – Jean-Jacques Marimbert (dir.), *Analyse d'une œuvre : l'homme à la caméra, D. Vertov, 1929*, Paris, Edition Vrin, 2009, p. 27.

9. – À propos de la conception des intervalles dans son manifeste *Kino-phot (1919-1922)* ; in Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, préface de Jean Rouch, Paris, Champ Libre, 1971, pp. 62-63.

10. – Jean-Luc Nancy, « La communauté désœuvrée », in *Le mythe interrompu*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 111.

11. – *Ibid.*

potentiel, suggérant la révolte voire l'explosion sociale. Ainsi le film met en avant une énergie immanente, des forces vives et incontrôlables en marge du système, à l'image des déclassés hétéroclites que sont les jeunes en fuite et les sans-abri. Construisant un film sur l'alternance entre ces deux groupes en marge de la société, de façon extrême, le propos de Jang Sun-woo est clair : traiter la misère de la condition humaine dans l'actualité de la société coréenne ordonnée par le capitalisme.

Timeless, Bottomless, Bad Movie repose donc la question fondamentale du « réalisme ». Jang Sun-woo n'a cessé d'affirmer que sa vocation est de représenter le réel à travers les formes les plus innovantes possibles, en utilisant l'allusion et l'allégorie pour solliciter la conscience du spectateur. De nombreux dispositifs propres au film documentaire sont ici présents, comme le tournage en extérieur et hors des studios – en filmant dans les rues, dans le métro ou dans la plupart des lieux publics – la caméra à l'épaule – laquelle accentue le tremblement du cadrage, les bruits de respiration perceptibles lorsqu'il est question de courir et de poursuivre un protagoniste dans une scène – l'utilisation de la lumière naturelle – ce qui laisse apparent le grain de la pellicule, en raison du manque de luminosité –, et enfin le choix d'acteurs non professionnels, jouant leurs propres personnages. Il ne s'agit pas pour Jang Sun-woo de perdurer sur la voie d'un réalisme traditionnel, mais bien de tendre vers un nouveau réalisme. Ses films réfutent l'hypothèse d'un réalisme traditionnel en multipliant les formes d'expérimentation, ils contestent la représentation du réel tel qu'il semble être, pour élaborer un réel tissé et troué de conflits, de tensions et de répétitions.

Le réalisme des motifs se renforce d'une réalité de la fabrique : au cours du film, les acteurs sont en effet interrogés sur la scène jouée, voire sur le sujet du film. Il en est de même des passants qui assistent au tournage : il leur est par exemple demandé ce qu'ils pensent du phénomène des adolescents dits « dangereux ». Les réponses s'avèrent franches et directes, dès lors que les questions ne sont pas préformulées en vue d'une mise en scène attendue, comme c'est souvent le cas dans les reportages institutionnels ou même certains documentaires subjectifs.

Pour toutes ces raisons, *Timeless, Bottomless, Bad Movie*, chef d'œuvre du « cinéma ouvert », manifeste la position esthétique et politique de Jang Sun-woo plus concrètement encore que ses autres films.

Les Lascars du LEP (2009-1986) :
trajectoire d'images rebelles à contretemps

Mélanie Leventopoulos, Catherine Roudé
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Préambule. Le Tract des Lascars, « Nous critiquons ».

**TOUT CE QU'ON NE CRITIQUE PAS DOIT ÊTRE CRITIQUÉ
NOUS CRITIQUONS !**

ÉTUDIANTS, hier nous étions dans la rue avec vous mais autant vous le dire tout de suite, la réforme « 2 paquets » on s'en fout !

Pour nous la sélection a déjà joué, l'université nous est fermée, et nos C.A.P, nos B.E.P, nous mènent tout droit à l'usine après un petit tour à l'ANPE.

Pour nous la critique de la loi « 2 baquets » est inutile ;

Nous critiquons l'université,

Nous critiquons les étudiants,

Nous critiquons l'école,

Nous critiquons le travail.

L'école nous donne de mauvaises places,

L'université vous donne des places médiocres,

Ensemble critiquons-les !

Mais ne nous dites pas : « il faudra toujours des balayeurs, des ouvriers » ou alors allez-y les gars, ces places-là on vous les abandonne de bon cœur, ne vous gênez pas !

ON N'EST PAS PLUS BÊTES QUE VOUS, ON N'IRA PAS À L'USINE !

Si vous critiquez la loi « 2 laquais » qui ne fait qu'empirer une situation mauvaise, vous n'avez rien compris ! Du reste votre situation n'est pas de beaucoup meilleure que la nôtre. Une bonne partie d'entre vous (60 % paraît-il) abandonnera ses études avant le DEUG ; et ces « mauvais étudiants » auront droit aux mêmes boulots subalternes

et mal payés qui sont notre lot. Et quant aux « bons étudiants », qu'ils sachent que les places moyennes qu'ils auront (les bonnes c'est pas à l'université qu'on les trouve) ont beaucoup perdu de leur prestige et de leur pouvoir. Aujourd'hui un médecin n'est plus un « MONSIEUR », c'est un employé de la sécu. Et qu'est-ce qu'un professeur, un avocat ? Il y en a tant...!

ÉTUDIANTS, si vous critiquez seulement la loi « 2 caquets » et pas l'université, vous vous battez seuls et la loi passera d'un coup ou par petits bouts, VOUS L'AUREZ DANS L' CUL !

Et, si par hasard elle ne passait pas, alors tout serait comme avant et la moitié d'entre vous se retrouverait dans les bureaux, VOS usines aseptisées.

ÉTUDIANTS C'EST VOUS QUI ÊTES APPELÉS À GÉRER CETTE SOCIÉTÉ ET NOUS À LA PRODUIRE.

SI VOUS BOUGEZ, SI NOUS BOUGEONS, TOUT PEUT BOUGER.

Mais si vous voulez seulement jouer les « apprentis Tapie », si vous voulez seulement gérer loyalement cette société et devenir à moindres frais, éducateurs, assistantes sociales, animateurs, inspecteurs du travail, cadres, sociologues, psychologues, journalistes, directeurs du personnel ; pour demain nous éduquer, nous assister, nous animer, nous inspecter, nous informer, nous diriger, nous faire bosser...

ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE !

Mais si vous voulez, pour commencer, critiquer le système scolaire qui nous exclut, et vous abaisse, si vous voulez lutter avec nous, contre la ségrégation sociale, contre la misère, la vôtre et la nôtre, alors...

frères, avec nous, on vous aime !!!

DES LASCARS DU LEP ÉLECTRONIQUE. DÉCEMBRE 1986.

D'un mouvement social à un autre

En février 2009, dans le cadre du mouvement de grève des universités, un comité cinéma a été créé par des étudiants de troisième cycle de l'université Paris I. Partie prenante de ce comité, notre but était de projeter et de débattre sur des films afin de soutenir – mais aussi de critiquer – le mouvement social en cours. La première projection organisée par le « comité Michelet » avait pour thème la mobilisation contre le Contrat première embauche (CPE) de 2005. Avec *Il s'agit de ne pas se rendre* (2008) de Naïma Bouferkas et Nicolas Potin, un film militant efficace, nous avions rempli la salle. L'émulation née de ce début de mobilisation venait alimenter le débat. Mais autant dire que le CPE renvoyait à des images connues, ne permettant pas de dépasser un passé vécu, au moins par certains d'entre nous, alors que le public étudiant appelait à une mise en perspective réelle des événements en cours. Si bien que, pour répondre aux exigences d'un mouvement en quête de repères, le film *On a voulu nous rendre con, c'est raté* s'est imposé à nous.

Parfois connu sous le titre de *Lascars du LEP, On a voulu nous rendre con, c'est raté* interroge le rapport au politique de quelques lycéens d'un établissement technique parisien s'étant fait connaître sous le nom de « lascars du LEP électronique » par des tracts véhéments écrits lors du mouvement contre le projet Devaquet de

réforme de l'université, en novembre-décembre 1986¹. Lors de la projection du film au mois de mars 2009 dans les locaux de Michelet, le public, exclusivement composé d'étudiants et d'enseignants malgré la diffusion de tracts devant les lycées généraux et techniques du quartier, était perplexe. Le mouvement de 1986 n'évoquait rien pour eux et plus encore ne faisait pas sens². Une partie du comité de grève reprochait au film d'être trop marginal et de ne pas avoir sa place dans une programmation visant à déclencher des débats autour de la grève des universités. L'autre critique faite au film par une partie des étudiants présents tenait à sa radicalité : l'absence d'un droit de réponse des lycéens et étudiants grévistes en 1986 face aux accusations des Lascars choquait. C'est ainsi que la question du potentiel cristallisateur du film et, par là même, celle de sa réception, se sont posées à nous.

Bien qu'à Michelet *Les Lascars* n'aient pas eu l'effet escompté, nous avons rapidement constaté que le film faisait sens ailleurs. L'enquête que nous avons entreprise a permis de révéler les pratiques de diffusion d'un film libre de droits, projeté parfois dans le milieu universitaire mais surtout au sein de la constellation anarchiste³ : il circule tel un tract que l'on peut copier, tronquer, ou subvertir. D'ailleurs, la diffusion n'a pas été stimulée par les concepteurs d'un film totalement exclu des canaux commerciaux de promotion malgré la présence de quelques copies dans des librairies d'obédience libertaire⁴. De main en main, les circulations des *Lascars du LEP* ont été également facilitées par sa diffusion spontanée sur Internet durant la dernière décennie⁵.

Flexible dans sa diffusion, le film l'est tout autant par sa forme. Les entretiens qui le composent ont tournés et montés une première fois au printemps 1987. Quoique la version désormais en circulation conserve ce montage initial, des images télévisuelles et un commentaire en voix-off sont adjoints. Il faut signaler l'écart chronologique entre ces deux versions : le second montage date de 2001 et a été réalisé dans le but d'une édition vidéo, expliquant le nouvel écho des *Lascars* dans les années 2000. Ainsi, la composition actuelle du film ne correspond-elle pas forcément à sa forme

-
- 1.- Projet de réforme des universités qui vise à mettre en concurrence les universités et à instaurer la sélection à leur entrée. Le projet entraîne rapidement la mobilisation des étudiants et lycéens.
 - 2.- Les réactions de notre public peuvent s'expliquer par l'effacement historiographique du mouvement Devaquet, un mouvement qui n'a pas semblé, jusqu'à aujourd'hui, parvenir à faire date. Seule la mort de Malik Oussekiné, détachée des revendications étudiantes, incarne depuis lors la violence policière de la brigade des voltigeurs, comme en atteste par exemple le traitement du mouvement par Alain Monchablon dans « Les manifestations étudiantes », in Danielle Tartakowsky (dir.), *Paris Manif, Les manifestations de rue à Paris de 1880 à nos jours*, Paris-Rennes, Comité d'histoire de la ville de Paris-Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 70.
 - 3.- À partir d'un recensement des projections annoncées sur Internet entre 2004 et 2010, une typologie des lieux de projection du film a pu être établie. L'enquête a montré que le milieu des squats politiques d'extrême-gauche constituait la matrice de diffusion des *Lascars*, même si le monde universitaire l'utilisait parfois à l'occasion de mouvements sociaux.
 - 4.- À l'instar de Publico, dans le XI^e arrondissement de Paris.
 - 5.- Le film a d'abord été accessible sur le site Vidéo Base Project, site de « vidéoactivisme » et d'informations alternatives disparu aujourd'hui. Il est actuellement consultable sur Dailymotion ou d'autres sites de téléchargement.

« définitive » puisque nous nous trouvons face à un processus d'autonomisation des images encore aujourd'hui en gestation. Par l'usage de ce procédé de recyclage, la version actuelle d'*On a voulu nous rendre con, c'est raté* s'inscrirait dans la tradition du cinéma d'agit-prop.

Trajectoires dans l'événement

Concevoir la constitution du collectif filmique consiste à revenir aux origines de la prise. Vraisemblablement, le collectif de réalisation s'est constitué au sein de la mobilisation contre le projet Devaquet. Le groupe signataire des tracts des « Lascars du LEP électronique » s'est lui-même formé pendant le mouvement, si l'on en croit le témoignage des cinq lascars qui apparaissent sur l'écran⁶. L'enceinte du lycée marque l'étape de confection du tract. Elle est également l'occasion d'une première rencontre avec le milieu anarchiste puisque, selon le témoignage d'un militant, les lycéens sont alors influencés par un surveillant proche de la Fédération anarchiste. Cependant, l'idée du film n'appartiendrait pas aux lascars qui ne voient pas dans la vidéo le prolongement naturel du tract papier. Groupe aux contours flous, leurs « alliés »⁷ avec qui ils font le film, ont du matériel à disposition et apportent les compétences nécessaires à la réalisation. Ces derniers sont d'autant plus difficilement identifiables qu'ils restent hors-champ durant les entretiens.

Le commentateur de la nouvelle version d'*On a voulu nous rendre con, c'est raté* laisse supposer que la rencontre entre les membres du collectif originel s'est faite dans la rue. C'est ainsi que le tract opère la jonction entre filmants et filmés. Quand bien même les manifestations de rue permettent cette rencontre, elles constituent également le moment de confrontation du discours du tract à l'espace public ; une confrontation qui est relatée par les lycéens dans les entretiens. Leur discours est marginal au point de rester quasiment inaudible par un mouvement lycéen et étudiant qui ne se préoccupe pas, ou presque, du sort des filières techniques et professionnelles. Le traitement médiatique du mouvement de décembre 1986 – se focalisant sur la contestation dans les lycées généraux – en témoigne d'ailleurs⁸, bien qu'un article tardif paru dans *Le Matin de Paris* présente le « manifeste des LEP » qu'il confronte aux réactions des étudiants⁹.

Aux marges du mouvement, les propos des lascars rencontrent davantage d'échos au sein de la fourmilière anarchiste qui s'engage à contrecœur dans une mobilisation jugée par trop fermée sur elle-même. Une proximité d'interprétation peut d'ailleurs être constatée si l'on compare les tracts des lascars au traitement de la mobilisation

6.– Cependant, on ignore même le nombre de lycéens appartenant au groupe signataire des tracts mais quinze jeunes furent à l'origine du mouvement dans leur LEP (situé peut-être dans le X^e arrondissement de Paris).

7.– Selon la formule employée dans la deuxième version du film.

8.– Citons parmi d'autres « Les lycéens de Fénelon découvrent l'égalité », *Libération*, 24 novembre 1986.

9.– L'article paraît dans *Le Matin de Paris* du 10 décembre 1986 alors que le projet de la loi Devaquet a été abandonné la veille.

par le *Monde libertaire*. De surcroît, l'organe de la Fédération anarchiste se montre sensible à l'engagement des lycées techniques dans le mouvement¹⁰. Aussi dénonce-t-il l'apolitisme ambiant¹¹, à l'instar d'autres groupes anarchistes parisiens comme les auteurs du tract *Glossaire* définissant par exemple l'« apolitique » ainsi : « personne qui affiche son dédain pour un système auquel elle est, en fait, entièrement soumise et qu'elle conforte »¹². *A contrario*, les lascars paraissent cristalliser le politique si bien qu'ils sont acceptés, non pas uniquement par la fédération officielle, mais par la constellation anarchiste dans sa pluralité.

Au prisme du récit de la diffusion de leurs tracts dans les entretiens, on peut d'ailleurs dessiner la trajectoire des lycéens dans la géographie du mouvement. Plusieurs lieux de contact avec les milieux libertaires aboutissent probablement à l'intégration matérielle des lascars dans le cortège anarchiste durant la manifestation du 4 décembre 1986 (Place d'Italie-Invalides) puisque, au cours de ce rassemblement, l'un des auteurs des tracts reconnaît avoir été proche de François Rigal, étudiant en géographie, engagé à la Fédération anarchiste, qui perd un œil à la suite d'un tir tendu de gaz lacrymogène. Toujours est-il que cette immersion progressive dans le monde militant n'enlève rien à la spontanéité des lascars. Ils sont salués par les milieux anarchistes au nom de l'« air de liberté » apporté au mouvement, selon la formule du commentateur d'*On a voulu nous rendre con, c'est raté*. Mettre en image le discours des lascars répond donc à un besoin inassouvi d'espoir social. Dès lors, les tracts signent l'identité du film. « Nous critiquons » est le terrain de convergence entre filmants et filmés. En d'autres termes, le tract est fondateur de l'expérience cinématographique.

Expérimentation filmique et maturation politique

Un groupe éphémère, spontané, sans nom, où l'individu demeure anonyme (on ignore le nom des lascars) émerge dans l'enregistrement des entretiens quelques mois après les événements de décembre. Cet enregistrement est réalisé à huis-clos, si bien que le dispositif semble matérialiser la séparation et l'isolement ressenti par les lycéens du LEP au cours de la mobilisation.

Aussi le retour des lascars sur le mouvement de décembre 1986 a-t-il trois caractéristiques principales. En premier lieu, la frontalité du cadre, à aucun moment remise en cause, alimente la violence du propos tenu par les cinq lycéens. Comparable à une scène de théâtre du fait de la fixité de la caméra, le champ filmique est, par ailleurs, entièrement investi par les lascars. Des affiches, reprenant le propos des tracts distribués en décembre, sont accrochées sur le mur et donnent l'impression d'un espace interactif démultipliant l'effet du discours subversif déclamé par les lycéens. En outre, la mise en scène des lascars par eux-mêmes dans une série de sketches parodie l'image stéréotypée dont ils estiment avoir été affublés par les étudiants des filières

10.- « Les lycées techniques aussi ! », *Monde libertaire*, 11 décembre 1986.

11.- « Mouvement étudiant et lycéen : où en est l'apolitisme », *Monde libertaire*, 11 décembre 1986.

12.- Tract anonyme diffusé à Paris lors de la grève de 1986. Il a été publié dans *Chroniques libertaires*, n° 3, janvier-février-mars 1987.

générales. Pendant filmique du tract, ces saynètes peuvent être comprises comme des réponses formelles aux nécessités de l'outil vidéo.

L'ensemble des effets de mise en scène déployés permet donc au groupe de lycéens d'incarner visuellement les idées défendues dans les tracts diffusés. Combinant les différents relais des tracts écrits et distribués au cours des manifestations, le film s'apparenterait littéralement à un ciné-tract, ou plus précisément un vidéo-tract. Par la vidéo, les filmeurs se font le porte-voix des lascars et s'effacent à tel point que la signature des « Lascars du LEP » va absorber l'ensemble du collectif et jusqu'au titre du film. Il n'y a d'ailleurs pas de sollicitation venant du hors-champ : les lascars ne s'adressent pas tant à la caméra qu'ils ne s'interpellent entre eux, malgré le dispositif frontal.

#1 : Le vendredi 28 nous sommes allés à la Sorbonne parce qu'il y avait une soi-disant coordination des lycées et LEP. Nous n'avons pas pu entrer, nous nous sommes fait carrément jeter. Après cette réunion, soi-disant réunion, on a écrit un petit tract qu'on a appelé *Nous critiquons* (...).

#2 : Lundi 1er décembre, on a diffusé le tract *Nous critiquons*. Ça a été plutôt dur de le diffuser, on a dû faire des quêtes, on a été voir des librairies qui pouvaient nous faire des photocopies à moindres frais. (...)

#3 : Il faut dire que lorsqu'on a diffusé, on a essayé de le diffuser un peu partout, on a envoyé des délégations dans les autres LEP avec ce tract-là, *Nous critiquons*. On a essayé de le distribuer dans tous les LEP c'est-à-dire que tout le monde puisse le lire comme on estime que c'est un très bon tract, sans vouloir se flatter, on l'a aussi distribué à la Sorbonne.

#4 : Le tract a été très bien reçu par certaines personnes et par d'autres non.

#3 : J'en étais presque sûr que les étudiants allaient, enfin que la plupart des étudiants n'auraient presque rien compris au tract *Nous critiquons*. Et c'est ce qui c'est passé et ça m'étonne pas. Ça m'étonne pas non plus que ce soit des personnes extérieures au système scolaire qui ont plutôt assez bien assimilé notre tract *Nous critiquons*.

#4 : Mais c'est ce que j'arrive pas à comprendre, pourquoi y a que ces gens-là ?

#5 : Tu veux que je te dise pourquoi ?

Nul doute que le passage du tract écrit à la vidéo est ici le vecteur d'une conscientisation politique. L'analyse introspective de la participation des lycéens au mouvement Devaquet, retranscrite ci-dessus, est permise par le recul temporel vis-à-vis des événements de décembre mais révèle également un travail collectif d'interprétation effectué au cours du tournage avec les réalisateurs. Le dispositif mis en place s'inscrirait pour ainsi dire dans la lignée d'une pédagogie de l'image, expérimentée par le cinéma didactique en 16 mm. Toutefois, la médiation réalisée par *On a voulu nous rendre con, c'est raté* est propre à la vidéo car on se situe dans une conception de la

relation filmants/filmés « aussi peu traumatisante que possible », pour reprendre la formule d'Yvonne Mignot-Lefebvre¹³.

Autant dire que le recyclage de ce film en 2001, en contribuant à l'idéologisation des entretiens, exploite la teneur politique intrinsèque des entretiens pour la pousser à l'absurde. Le nouveau monteur inscrit d'emblée les lascars dans une histoire de la contestation de sorte que ces derniers apparaissent comme les héritiers de la critique radicale. Aussi l'édition VHS de ce nouveau montage réalisé par l'association Hésiode permet-elle de contextualiser le parcours des lascars grâce à l'usage de rushes de reportages télévisés. Cependant, les images de la télévision sont détournées de leur finalité première car le nouveau montage les remploie en éliminant la centralité événementielle du bulletin d'information : l'utilisation des marges et fins de manifestations, c'est-à-dire des moments qui ne font pas événement, permet une nouvelle fluidité narrative, proche du vécu de la manifestation. Quoique Hésiode utilise l'image de certaines personnalités du mouvement, celles-ci sont vidées de leur contenu politique et réduites à des silhouettes dont l'action est modelée par les médias. Elles sont la cible privilégiée du monteur.

L'illusion de l'apolitisme du mouvement social de 1986 telle que dénoncée par les lascars dans leurs entretiens est ici renforcée par l'ajout d'une photographie des leaders étudiants – Isabelle Thomas, David Assouline et Philippe Dariula – accompagnés de Bernard-Henri Lévy. La présence du philosophe convoque immédiatement les images de son premier entartage datant de 1985 où il perd le contrôle et menace Noël Godin, à terre, de lui « casser la gueule ». En contrepoint sonore, *Surfin'bird* interprété par les Ramones (*Rocket to Russia*, 1977) renforce l'ironie et relie directement l'entartage du philosophe à la confrontation des manifestants avec les forces de l'ordre, accompagné du même morceau dans le film.

On se situe donc dans un usage burlesque du montage qui entend mettre en image l'orchestration du mouvement social. Par son rythme, *On a voulu nous rendre con, c'est raté* aboutit à un entartage, quoique fictif, des personnalités politiques ou du monde du spectacle qui sont ici ridiculisées à l'instar de Francis Lalanne présent aux obsèques de Malik Oussekin. C'est ainsi que les lascars, s'apparentant aux entarteurs, deviennent les icônes maladroites de la rébellion.

Rencontres d'hommes, de tracts et d'images, *Les Lascars du LEP* est propice à une étude attentive aux circulations inévitablement fragmentaire ici, faute de sources. Peut-on finalement inscrire le film au sein d'un « type d'intervention culturelle militant » pour reprendre la formule de Madeleine Rebérioux¹⁴ ? Selon nous, l'originalité des *Lascars* réside non seulement dans ses deux versions successives mais également dans la constitution d'un collectif de réalisation hors normes. C'est ainsi que le « film en train de se faire » se confondrait avec la formation du groupe.

13.- Yvonne Mignot-Lefebvre, *Communication et autonomie. Audiovisuel, technologies de l'information et changement social*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 113.

14.- Madeleine Rebérioux, « Culture et militantisme », in *Mouvement social*, n° 91, avril-juin 1975, pp. 3-13

Autant dire que cette démarche rompt avec la tradition glorieuse des groupes de cinéma et vidéo militants quasiment disparus en 1986. Quand bien même certains sont encore en activité, aucun groupe ne couvre le mouvement Devaquet. Ce n'est pourtant pas par manque d'intérêt pour les mouvements lycéens : plusieurs films en 16 mm et vidéo ont par exemple été tournés lors du mouvement contre la loi Fontanet en 1974¹⁵. Toutefois, le mouvement Devaquet consacre le tout télévisuel. Du reste, pour des collectifs issus d'un temps où tout se voulait politique, comment déterminer la conception d'un film militant au sein d'un mouvement strictement apolitique, dont les médias flattent l'ambiance bon enfant et la « joie de vivre »¹⁶ ?

15.- Dans les archives film et non-film du groupe de production et de distribution Slon/Iskra, on trouve la trace d'un film de 1974 sur la mobilisation contre la loi Fontanet (*Lycéens, faites chauffer l'école*). Dans les années suivantes, plusieurs lettres témoignent d'un intérêt pour l'outil vidéo et le travail dans les écoles, ainsi que de la documentation sur le film réalisé par un groupe de lycéens dit « groupe du lieu non dit » (fonds Iskra, Lettre du groupe du Lieu non dit à Slon-Iskra, 28 février 1977).

16.- TF1, Journal télévisé, 5 décembre 1986, 13h.

Les films de femmes sont dangereux. Sachi Hamano, Virginie Despentes & Coralie Trinh-Thi

Misato Kawazu-Sonoyama
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Les réalisatrices Sachi Hamano d'une part, Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi de l'autre, possèdent deux points communs : elles représentent la sexualité sous les auspices du danger et de la violence ; aux prises avec le traitement de la sexualité féminine et certains tabous visuels, elles bataillent pour renouveler le cinéma de genre de l'intérieur. Sur fond de cette entreprise commune, elles développent dans leurs films respectifs des solutions dont nous allons souligner les similitudes mais surtout les spécificités.

La lutte solitaire de Sachi Hamano dans le film *pink*

Née en 1948, Sachi Hamano est une pionnière parmi les réalisatrices japonaises. Elle a réalisé plus de 300 films, dont la plupart appartiennent au champ du *pink*. À la fin des années 60, elle veut entrer dans l'un des cinq grands studios de cinéma pour devenir cinéaste, mais la condition d'engagement spécifiant « diplômé d'université, masculin », aucune femme n'était admise. Hamano pense alors entrer dans une compagnie « mineure », spécialisée dans le film érotique. Pourtant, encore une fois, elle trouve porte close : « une femme n'est pas nécessaire ». Puisqu'il lui est impossible de travailler dans le système machiste, Hamano devient une assistante-réalisatrice indépendante. Il existe une hiérarchie sévère dans le monde de cinéma, et elle est alors la seule femme derrière une caméra dans le champ du *pink*.

En 1970, à l'âge de 22 ans, Sachi Hamano saisit l'occasion de tourner son premier film. Elle conteste déjà les stéréotypes en vigueur dans le cinéma traditionnel : une mère affectueuse, une fille charmante, une putain, une maîtresse.... autant de fantasmes masculins. Où sont les femmes agissant selon leurs propres idées ? Hamano veut renverser les images des femmes inventées par des hommes. Elle

rédige un scénario – une jeune fille de dix-sept ans mûrit en faisant l'expérience des rapports sexuels selon sa seule volonté –, qui donne lieu à son premier long-métrage, *Jyū nana sai sukisuki zoku*. Une héroïne prend l'initiative en matière de vie sexuelle : c'est la structure élémentaire des personnages de femme dans les films de Hamano.

« Enquêter sur la sexualité : mon but principal dans le pink »

Au long de sa carrière, Sachi Hamano se heurte à de nombreuses difficultés et ne peut aller au bout de ses désirs de réalisatrice. Mais en 1984, advient un tournant : elle rencontre Kuninori Yamazaki et fonde sa propre société de production, « Tantan sya ». Les scénarios féministes de Yamazaki ouvrent à Hamano une nouvelle voie pour le *pink*. Tantan sya lui donne sa liberté en tant que metteur en scène. Mais en même temps, Hamano engage sa responsabilité au titre de présidente de sa société, ce qui la décide à rester dans le *pink*.

Depuis lors, Hamano continue à représenter la sexualité des femmes. Ses films se caractérisent par leurs gros plans du corps féminin, surtout les parties génitales, les seins, les fesses. Hamano caresse le corps des femmes avec la caméra. Elle aime filmer l'entrejambe écartée des femmes, c'est devenu sa marque de fabrique : faire le point sur l'entrejambe, avec beaucoup d'éclairage. Mais le nu n'est pas intégral car il reste interdit dans le *pink* de montrer les poils pubiens. Presque toutes les manifestations sexuelles sont présentes dans les films de Hamano sauf, statutairement, la pénétration. Un tel style attire les spectateurs et les exploitants, Hamano devient une réalisatrice populaire dans le *pink*.

« La réalisatrice la plus obscène du Japon »

« Tant que je tournerai des films, j'aspire à rester la réalisatrice la plus obscène du Japon¹ ». Pour Hamano, l'obscénité excite le désir sexuel. Mais plus largement, dans son œuvre, les femmes ne cessent de rechercher et explorer leurs plaisirs spécifiques. *Yaritai hitozuma tachi* (2003) raconte la recherche de jouissances sexuelles par une femme mariée. Aya, jeune épouse, ne peut plus supporter le sexe avec son mari car celui-ci exige de sa femme des rapports sexuels aussi brutaux qu'un viol. Pour l'époux, le désir de sa femme n'a pas d'importance. Ils sont mariés, une épouse appartient à son mari, par conséquent elle lui doit l'obéissance conjugale. Aya fugue et paye des hommes prostitués : « Maintenant, c'est pratique, on peut réserver un homme prostitué par internet ! ». Une amie frigide la présente à un psychiatre qui déclare : « Si votre cas est un viol, la moitié des femmes mariées devraient faire une fugue. La relation conjugale impose des rapports sexuels exclusifs. Vous ne devez pas refuser votre mari ». Pourtant, le psychiatre l'envoie à « un homme bénévole spécialiste dd sexe », afin de lui fait connaître la vraie jouissance. Le Casanova en question est fier de la taille de son pénis et considère que toute femme peut atteindre l'orgasme grâce à son sexe géant, il incarne l'orgueil phallique. Aya rit sardoniquement : « Vous ne comprenez rien. Si je veux un simple orgasme, je peux me le don-

1.- Entretien avec Sachi Hamano à Oita, Japon, le 6 mars 2006 par Misato Sonoyama.

ner toute seule. Vous ne savez rien de ce que les femmes veulent ». Alors que veut Aya ? « Qu'il soit mâle ou femelle, [l'être humain] ne doit jamais chercher dans les rapports érotiques le triomphe de son orgueil ni l'exaltation de son moi ; se servir de son sexe comme de l'instrument de sa volonté, c'est là la faute irréparable ; il faut briser les barrières de l'ego, dépasser les limites mêmes de la conscience, renoncer à toute souveraineté personnelle² ». Dans la dernière scène du film, Aya, une amie, le psychiatre, le Casanova, tous les quatre jouissent de pur plaisir. Plus de morale, ils sont libérés de tout, la plus simple jubilation règne. Cela emblématise l'univers de Hamano.

***Yurisai* : transgression d'un tabou**

En 1998, Hamano réalise son premier film « traditionnel ». D'où provient cette nécessité ? Lors d'une conférence de presse au Festival international de Tokyo en 1996, Hamano avait entendu une annonce officielle : la réalisatrice qui aurait fait le plus de films dans l'histoire de cinéma japonais serait Kinuyo Tanaka (qui fut aussi l'une des grandes actrices japonaises). Hamano dit n'avoir jamais ressenti de complexe d'infériorité en tant que réalisatrice de films érotiques mais, après cet incident, elle pense à faire un film « traditionnel » pour attester sa présence dans l'histoire du cinéma japonais. Deux ans plus tard, elle achève *Dainana kankai boukou : Ozaki midori wo sagasité* (*À la recherche d'un écrivain perdu : errance dans le monde du Septième Sens*). Le film adapte un roman d'une auteure, Midori Ozaki. En 2001, Hamano tourne son deuxième film non-érotique, *Yurisai*, adaptation d'une jeune romancière, Hôko Momotani. Dans *Yurisai* (*Fête des Lys*), Hamano traite de la vie sexuelle des personnes âgées. Ce thème n'est pas nouveau dans le cinéma japonais, mais toujours traité de façon dramatique : mort, maladie, tristesse, démence... Dans *Yurisai*, les personnages au contraire s'avèrent bien vivants et plein d'énergie. Traditionnellement, on ne représente pas la vie sexuelle des femmes âgées dans un film, seulement les histoires de désir voire d'amour entre un vieil homme et une jeune femme, les vieilles femmes sans fertilité encombrant ou dérangeant la société. Hamano eut de la difficulté à trouver un budget en raison d'un tel sujet. « Qui veut voir le sexe des vieilles dames ? », s'entend répondre Hamano par les producteurs. La transgression de ce tabou visuel n'en devient que plus nécessaire. Dans *Yurisai*, les personnages féminins ne se réduisent aucunement à des fleurs fanées, les femmes y sont des « femelles » qui désirent l'amour et célèbrent la vie. *Yurisai* ne se réduit pas non plus à une histoire entre homme et femme, deux femmes s'y éveillent à une nouvelle vie sexuelle lesbienne. Elles transcendent le sexe, l'âge, les convenances, tout peut arriver, tout est possible pour elles !

Hamano est une réalisatrice exceptionnelle, les obstacles qu'elle a rencontrés lui ont donné l'énergie de continuer son métier. Elle est entrée dans le film *pink* par défaut, mais grâce au *pink*, elle a trouvé le chemin de sa liberté.

2.- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I (1949), Paris, Gallimard, 1996, p. 343.

***Baise-moi*, l'énergie destructive**

« Il peut y avoir de la grandeur dans l'amorale et même dans un crime qui affiche son irrespect de la loi, révolté, libérateur et suicidaire.³ » *A priori*, les héroïnes de *Baise-moi* (Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, 2000) n'avaient pas l'intention de tuer qui que ce soit. Au début de *Baise-moi*, Manu et Nadine se réduisent à de purs objets du désir masculin. Manu est violée, Nadine en tant que prostituée se vend à un client et simule le plaisir. Pourtant, elles sont prêtes à se venger d'hommes cruels et imbéciles, à l'instar du protagoniste de *Seul contre tous* (1998), le film de Gaspar Noé que Nadine regarde à la télévision en accomplissant son travail de prostituée. Un saucisson coupé brutalement sur le tranchoir indique sa vision du sexe masculin.

Après leur premier meurtre, Manu tremble d'effroi et Nadine déclare : « Je me suis sentie hyper mal, mal. J'aurai voulu pleurer, la fin du monde. Maintenant je me sens carrément bien. J'en ai presque envie ». L'effroi du meurtre se change en jouissance. À chaque fois que les filles tuent, leurs énergies grandissent. Les filles refusent de suivre les ordres des hommes, désormais elles attrapent et mangent les loups et, au fur et à mesure, développent leur propre plaisir sexuel. Désormais, les rapports sexuels représentent la vie elle-même. Les filles apprennent à devenir et rester les sujets de leur désir. C'est aussi pourquoi les scènes de sexe devaient être jouées par les actrices mêmes, sans utiliser de doublure, pour attester concrètement de cette recherche d'authenticité et de souveraineté.

Manu et Nadine savent ce qui les attend et la connaissance de la mort les pousse au plaisir. « La vie était, à le croire, la recherche du plaisir, et le plaisir était proportionnel à la destruction de la vie. Autrement dit, la vie atteignait le plus haut degré d'intensité dans une monstrueuse négation de son principe.⁴ » Cette description par Georges Bataille des œuvres de Sade pourrait correspondre au film de Despentes et Trinh-Thi. L'énergie destructive de *Baise-moi* cherche l'irrecevable comme valeur suprême.

À l'instar de leurs courageuses réalisatrices, les héroïnes de Sachi Hamano, Virginie Despentes & Coralie Trinh-Thi conquièrent leur liberté. Hors-la-loi, elles développent leurs propres principes d'existence, leurs propres valeurs, une totale autonomie dont le plaisir (Hamano) ou la destruction (Despentes & Trinh-Thi) constituent les points d'apogée.

3.- Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

4.- Georges Bataille, *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 179.

IV
FRONT DES PRINCIPES ET DES CONCEPTS

Mauer – film préhistorique.

Gérard de Lacaze-Duthiers et l'esthétique libertaire

Erik Buelinckx
Vrije Universiteit Brussel

En janvier 1935, paraît dans la Bibliothèque de l'Artistocratie le premier tome¹ de *Mauer ~ film ~*. Trente-quatre mois plus tard (novembre-décembre 1937), la saga s'arrête provisoirement avec le neuvième tome, totalisant ainsi une œuvre de quelque 1783 pages.² Les amateurs souhaitant connaître la suite de cette aventure peuvent avoir recours à d'autres ressources,³ ainsi qu'à des indications au sein des livres déjà parus. Qu'est-ce que *Mauer ~ film ~* ? Ce texte se présente comme une fiction préhistorique, un roman qui se veut « film documentaire », écrit par un écrivain paci-

-
- 1.- Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – I*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. I, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. XLIX, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1935a.
 - 2.- Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – II*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. II, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. L, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1935b ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – III*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. III, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LI, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1935c ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – IV*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. IV, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LV, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1935d ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – V*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. V, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LIX, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1935e ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VI*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. VI, Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LXIII, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1936a ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VII. Vie de Mauer I*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LXX-XXXI, 9 vols., Paris, Les Écrivains Indépendants, 1936b ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – IX. Vie de Mauer III*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LXXXIII-LXXXIV, 9 vols., Paris, René Debresse, 1937a ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VIII. Vie de Mauer II*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. LXXXI-LXXXII, 9 vols., Paris, René Debresse, 1937b.
 - 3.- Gérard de Lacaze-Duthiers, *Pages choisies 1900-1930*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), Bibliothèque de l'Artistocratie, vol. XI, Paris, Les Écrivains Indépendants, 1931b.

fiste et anarchiste. Son auteur s'appelle Gérard de Lacaze-Duthiers. Revendiquant un esthétisme vécu, Lacaze-Duthiers invente en 1896 le terme « aristocratie » et se veut lui-même « aristocrate » convaincu.

Les relations établies entre l'art et l'anarchisme, ou entre l'art et certaines visions esthétiques anarchistes, ne sont alors pas des thèmes nouveaux. Pour ses idées sur le beau et la vie, le critique d'art anglais John Ruskin avait exercé une influence sur Lacaze-Duthiers. Via Ruskin – qui n'était pas anarchiste – et William Morris – qui l'était plus ou moins mais ne voulait pas être libellé comme tel –, on peut tracer une ligne allant des idées socialistes aux idées anarchistes. Ainsi, le penseur Pierre Kropotkine a structuré les propositions libertaires en partant notamment de l'étude de la vie rurale et en s'appuyant sur des méthodes scientifiques croisant biologie, géographie et histoire : il aboutit alors à la conceptualisation de la notion d'« Entr'aide ». Comment certains théoriciens de l'anarchisme ont-ils abordé la question de l'art et son rôle dans la société actuelle et future ? Proudhon, dans un livre posthume, recherche la destination sociale de l'art qu'il définit comme « *une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce* ». ⁴ Proudhon, philosophe et économiste, inscrit donc le rôle de l'art dans une finalité sociale et l'enracine dans un idéal de justice immanente. Il va plus loin que Kropotkine qui envisageait l'art surtout selon une fonction propagandiste. « *Vous, poètes, peintres, (...), venez donc mettre votre plume, votre pinceau, votre burin, au service de la révolution* ». ⁵ Mais l'art, comme l'homme, ne fonctionne qu'en liberté totale. « *Qu'est-ce donc que l'art ? Eh ! Tout ce qui, en charmant l'esprit, flattant les sens, contribue au progrès humain. Qu'on éventre les églises, qu'on brûle les drapeaux, l'art n'en reculera pas d'une ligne : bien au contraire* ». ⁶

Où se place alors Lacaze-Duthiers dans cette série (bien incomplète) de penseurs anarchistes sur l'esthétique et le rôle de l'art et de l'artiste ? À la fin du XIX^e siècle, on enferme encore très souvent l'artiste dans le rôle de promoteur d'un idéal libertaire. Certains peintres sensibles à cette philosophie politique s'en défendent parfois au sein de publications. C'est notamment le cas de Paul Signac, dans un article de 1891 paru dans le journal *La Révolte* de Jean Grave. ⁷ Contrairement à d'autres théoriciens, Lacaze-Duthiers structure ses thèses à partir de celles de Proudhon en y ajoutant un individualisme profond. « La mission de l'art, c'est de découvrir à l'humanité l'idéal de justice et de beauté dont elle a besoin ». ⁸ Lacaze-Duthiers met en évidence la dimension éthique de la beauté et de la vie personnelle comme

4.- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Œuvres posthumes de P. J. Proudhon, Paris, Garnier Frères, 1865.

5.- Pierre Kropotkine, *Aux jeunes gens*, 4e éd., Paris, 1889, p. 66.

6.- Charles Malato, *Philosophie de l'anarchie (1888-1897)*, Bibliothèque sociologique, vol. 16, Paris, P.-V. Stock, 1897, p. 143.

7.- Paul Signac, « Impressionnistes et révolutionnaires » (*La Révolte*, 13 juin 1891, p. 3-4), reproduit in 48|14 *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 12, Noisiel, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 98-101.

8.- Gérard de Lacaze-Duthiers, *L'Idéal Humain de l'Art. Essai d'Esthétique Libertaire*, Bibliothèque, Reims, Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1906, p. 1.

œuvre d'art. « L'esthétique libertaire (...) proclame que l'art n'existe pas en dehors de la vie, qu'en lui toute la vie se retrouve et qu'il est la vie dans sa beauté ».⁹ Le perfectionnement idéaliste de Proudhon sert de fondement à sa théorie d'« aristocratie ». Même à considérer cette position comme relevant d'un individualisme ultime, on ne peut être aristocrate que « dans » la société et pas « au-dessus » ou « dehors ». Pour reprendre l'expression de l'anarcho-pacifiste Manuel Devaldès, on pourrait utiliser un nouveau vocable pour expliquer les idées de Lacaze-Duthiers : la bioesthétique qui, selon celui-ci, « sera la science de ce beau lorsqu'on aura à le considérer dans une vie conduite comme une œuvre d'art ».¹⁰ Lacaze-Duthiers rêve d'une société où chaque homme devient artiste dans tous ses actes. Ses écrits révèlent d'abord une critique fondamentale de la « médiocratie » régnante, puis la défense d'un certain élitisme esthétique doublé d'un individualisme libertaire pour toutes et tous. Même son pessimisme croissant – il vit les deux guerres mondiales – ne l'empêche pas de continuer à revendiquer la possibilité d'une aristocratie améliorant la société des médiocres.

Dans la biographie que Joseph Rivière consacre à Gérard de Lacaze-Duthiers en 1920, une multitude d'appréciations est rassemblée. Parmi celles-ci, s'imposent les notions de droiture et de constance, Lacaze-Duthiers est alors vu comme « l'écrivain le plus fidèle à ses théories » connu jusqu'alors.¹¹ Issu d'une famille de vieille noblesse, Gérard de Lacaze-Duthiers est né le 26 janvier 1876 à Bordeaux (Gironde). Il descend d'un baron guillotiné sous la Terreur et est l'arrière-neveu d'Henri de Lacaze-Duthiers, docteur ès sciences à la Sorbonne. Celui-ci quitte ses fonctions après avoir refusé de prêter serment suite au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. Malgré cela, en 1869, il reprend la chaire de zoologie, d'anatomie et de physiologie comparées à la faculté des sciences de Paris. Gérard de Lacaze-Duthiers compte aussi dans sa généalogie un grand-père altruiste qui légua toute sa fortune aux bonnes œuvres. Sans doute Gérard de Lacaze-Duthiers hérite-t-il de certains traits de caractère de ses ancêtres, combinant à la fois un grand intérêt pour les sciences, – dans son cas, la préhistoire –, à une sensibilité pour les mouvements sociaux de son temps. Son but est d'élever la critique au rang d'art en soi, afin que critique et littérature ne constituent plus qu'un. Ses premiers articles sont publiés dès 1896. Écrire constitue donc l'objet de sa vie et il n'acceptera jamais d'être limité dans cette activité. C'est ainsi qu'il refuse une bourse pour l'École Normale Supérieure, préférant à celle-ci l'école de la nature et de la vie. Il étudie pourtant le Droit, allant jusqu'au Doctorat,

9.– *Ibid.*, p. 93.

10.– Manuel Devaldès, *Gérard de Lacaze-Duthiers et la bioesthétique*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. XLII, Bibliothèque de l'Artisocratie, Paris, Les Écrivains Indépendants, 1934, p. 10.

11.– Louis de Gonzague-Frick cité dans Joseph Rivière, *Gérard de Lacaze-Duthiers. Biographie critique accompagnée d'opinions, d'une bibliographie, d'une iconographie, illustrée de deux portraits et d'un autographe*, Le Caire, Librairie d'Art / Stravinsky et Cie, 1920, p. 68. Le poète d'avant-garde Louis de Gonzague-Frick (1883-1958), fondateur de l'École poétique de Lunain, interprétait le rôle du préfet dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo. Ce film était bien connu par Lacaze-Duthiers, voir Gérard de Lacaze-Duthiers, « À propos d'un film d'avant-garde », in *L'Unique*, n° 13, août-sept. 1946, <http://www.la-presse-anarchiste.net/spip.php?article2679>.

mais renie vite cette orientation pour s'ouvrir aux Lettres, avec l'obtention d'une licence. Pour vivre, il travaille néanmoins comme maître d'études et professeur dans un collège, car ses écrits ne suffisent pas à le nourrir.¹²

Lacaze-Duthiers, après une vie bien remplie, meurt à Paris dans la nuit du 2 au 3 mai 1958. Les multiples aspects de sa personnalité se résument non seulement dans ses activités d'écrivain et critique littéraire, ses actions d'individualiste, de pacifiste et d'anarchiste, mais encore dans ses fonctions d'éducateur. Il fonde « des théâtres, des Universités du peuple, des musées régionaux, et préconise des fêtes d'art, se dépense en conférences ».¹³ Ses activités pacifistes se déclinent comme suit : d'une part, il préside dès 1933 l'Union des Intellectuels Pacifistes, et d'autre part – dès la Grande Guerre –, il rédige de nombreux articles au sein de revues pacifistes, telles *Demain* (Genève) et *Par-delà la Mêlée*. Pour la période de l'entre-deux-guerres, on retrouve la signature de Lacaze-Duthiers dans *Patrie Humaine*, *La Clameur* et *Le Barrage*. En 1934, il devient directeur de la Ligue Internationale des Combattants de la Paix et, en 1947, il est élu au comité directeur du Parti pacifiste internationaliste.

Étroitement lié dès le début du XX^e siècle aux mouvements anarchiste, individualiste et libre-penseur, Gérard de Lacaze-Duthiers collabore aux revues *L'Idée libre*, *L'Un*, *La Revue anarchiste*, *L'En dehors*, *Le Libertaire* (puis *Le Monde Libertaire*), *Contre-Courant*, *Pensée et Action*. En 1914, il adhère à l'Union anarchiste, donne des cours de philosophie à l'École de propagande anarchiste et devient membre du groupe L'Action d'art d'André Colomer. Mais sa force réside dans le corpus énorme qu'il a publié de la fin du XIX^e siècle jusqu'à sa mort en 1958, sans compter les œuvres non éditées. En 1946, il reçoit, – à sa propre surprise –, le Prix Dupeau de l'Académie française et remarque laconiquement : « naturellement, je n'ai point refusé. Autant que ce soit moi qu'un autre ».¹⁴ Quelques années avant sa mort, en 1954, il devient vice-président du syndicat des journalistes et des écrivains. L'ensemble de son œuvre inspire Hem Day en 1960, qui lui consacre quarante pages dans une bibliographie restée malheureusement incomplète.¹⁵

La première critique littéraire de Lacaze-Duthiers, « À propos de Paul Verlaine », est publiée dans *Le Chat Noir* en 1896 et son dernier article, « Une grande figure du pacifisme : Han Ryner », paraît en janvier 1958. Gérard de Lacaze-Duthiers collabore à *La Critique*, *L'Art Libre*, *La Plume*, *La Jeune Champagne*,

12.– Fernand Hauser, « Médaillon : Gérard de Lacaze-Duthiers », in *L'Intransigeant*, n° 9655, 1er Nivôse, vendredi 21 décembre 1906, p. 4 ; Rivière, 1920 ; Hem Day, *Gérard de Lacaze-Duthiers. L'Artistocratie en action*, Bruxelles - Paris, Pensée et Action, 1960b.

13.– Rivière, 1920, p. 14.

14.– s.a., « G. de Lacaze-Duthiers et l'académie », in *L'Unique*, n° 12, juillet 1946, <http://www.la-presse-anarchiste.net/spip.php?article2648>. Le prix Dupeau était destiné « aux écrivains ayant bien servi les lettres et qui connaissent vers la fin de leur carrière des difficultés matérielles ». Voir aussi : Gérard de Lacaze-Duthiers, *Sous le Sceptre d'Anastasia. Mes démêlés avec la censure ou quatre ans de léthargie intellectuelle* (Juin 1940 - Juin 1944), Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. CXXVIII, Bibliothèque de l'Artistocratie, Paris, Les Amis de l'Artistocratie, 1948, p. 164.

15.– Hem Day, *Essai de Bibliographie sur l'œuvre de Gérard de Lacaze-Duthiers*, Bruxelles – Paris, Pensée et Action, 1960a.

L'Action d'Art. Dès le début de sa carrière, ses thèmes les plus chers sont l'art, l'esthétique, la vie et la préhistoire. *L'Idéal humain de l'Art* (1906, rédigé en 1896-1898), *La Découverte de la Vie* (1907, rédigé en 1900-1904), *L'Unité de l'Art* (1907), *Le Culte de l'Idéal ou l'Artistocratie* (1909) dressent la base de sa philosophie active, à laquelle il ne dérogera pas. En 1931, sort *Philosophie de la Préhistoire*, premier et seul tome publié d'un ensemble de dix volumes, synthèse de ses cours donnés dans les quartiers ouvriers de Paris. Aussi importantes sont *La Liberté de la Pensée* (1911) et ses études sur Han Ryner, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Auguste Lumière, les écrivains du Quartier Latin, François Roussel-Despierre et Boucher de Perthes. À parcourir les couvertures de ses livres, on voit encore nombre de publications annoncées qui n'auront pourtant jamais trouvé éditeur, tandis que d'autres resteront à l'état d'ébauche. Lacaze-Duthiers prend le rôle d'éditeur uniquement pour l'animation des *Cahiers mensuels de littérature et d'art* de la Bibliothèque de l'Artistocratie, avec au moins 131 volumes publiés entre 1931 et 1952, année du dernier numéro retrouvé.¹⁶

Lacaze-Duthiers occupe dans le mouvement libertaire une place non négligeable. Il contribue à la fameuse *Encyclopédie de l'anarchie* sous la direction de Sébastien Faure, avec quelque trente articles définissant entre autres l'Action directe, l'Amour, l'Artistocrate, l'Artistocratie, la Bêtise, la Bistocratie, le Darwinisme, la Morale, la Philanthropie, la Philosophie, la Préhistoire, la Psychanalyse, la Psychologie, la morale Sexuelle et la Sociologie.¹⁷ L'artistocrate Lacaze-Duthiers se rapproche sans doute de l'individu tel qu'envisagé par Max Stirner et du Surhomme pensé par Nietzsche, mais en faisant une lecture anarchiste. Il le décrit ainsi : « L'artistocratie consiste, pour chaque individu, à faire de sa vie une œuvre d'art libre et désintéressée, au-dessus de toutes les limitations et de tous les partis ».¹⁸

Tous ses ouvrages témoignent d'une telle vision, mais c'est certainement avec *Mauer* qu'il la partage le mieux en s'adressant à des lecteurs non engagés : Lacaze-Duthiers veut un film capable de substituer « au cinéma abrutisseur des foules, un cinéma éducateur qui libère du mensonge ».¹⁹ *Mauer* est un roman plein de personnages, partant de la création : « [l']Ether, les Atomes, les Nébuleuses, le Soleil, les infiniment petits, les animaux des temps primaires, secondaires et tertiaires, singes », qui laissent place ensuite au personnage principal, Mauer, homme fossile des temps chelléens. L'idée centrale du film se résume ainsi : la confrontation de Mauer, – homme du paléolithique idéalisé –, avec les temps modernes. L'action se situe au cours de l'année 1932 à Paris, à travers la rencontre improbable de Germaine

16.– Gaston Lacarce, *Marasmes. Poèmes*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. CXXXI, Bibliothèque de l'Artistocratie, Paris, René Debresse, 1952.

17.– Sébastien Faure (dir.), *Encyclopédie anarchiste*, 4 volumes, Paris, La Librairie Internationale / Œuvre Internationale des Éditions Anarchistes, 1925-1934.

18.– Gérard de Lacaze-Duthiers, *Dialogue inactuel, drame Philosophique. Suivi de L'artistocratie, histoire d'un mot et d'une idée*, Gérard de Lacaze-Duthiers (dir.), vol. CVIII, Bibliothèque de l'Artistocratie, Paris, René Debresse, 1939, p. 46-47.

19.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – I*, 1935a, p. 13.

et de Mauer. Dans la Ville-Lumière (le Métro, la Bourse, les Halles, etc.), décrite comme un personnage à part entière, Mauer fait la connaissance de la « Chambre des Députés, l'Académie, le Progrès, la Science, la Nature, la Civilisation, l'Autorité, l'Administration, la Justice, la Guerre, l'Hypocrisie, la Crainte, la Bêtise, l'Ignorance, la Haine, la Superstition, etc. » Vont défiler « tout genre de types du monde actuel : littérateurs, savants, artistes, politiciens, etc. Foules. Un receveur d'autobus, [...], un agent de mœurs, un commissaire de police, [...], un curé, un général, [...], une prostituée, un clochard, un apache, un chômeur et d'autres personnages plus ou moins sympathiques, nécessaires au bon fonctionnement de la Médiocratie ».²⁰

Comme « l'action se déroule moitié pendant les temps préhistoriques, moitié sous la règne de la Troisième République, en l'an de grâce 1932 », Mauer est l'homme de la nature survenant en pleine civilisation, mettant en fuite, armé de sa massue (une hache de silex façonnée de ses mains), les préjugés et les laideurs du XX^e siècle. Il s'agit d'un « film sonore et muet dans la Première Partie, la Deuxième Partie et l'Épilogue, sonore et parlant dans le Prologue et la Troisième Partie. Couleurs. Parfums. Musiques. Images en relief. Combinaison du théâtre et du cinéma ».²¹ L'entreprise présuppose déjà des possibilités techniques encore non exploitées dans les années 1930.²² Le roman est alors bien conçu comme un scénario potentiellement réalisable au regard de sa dédicace : « À mes amis connus et inconnus, ce documentaire est dédié. Il l'est aussi au metteur en scène intelligent, qui saura en tirer quelque chose ».²³ Ainsi le texte est-il régulièrement interrompu par des chapitres composés d'une multitude de petites phrases, visant à souligner les images évoquées, et destinées à être récitées par un « Speaker ».

Avant de commencer la grande épopée de l'histoire du monde, Lacaze-Duthiers ajoute un préambule sous forme d'un petit dictionnaire cinématographique à l'usage des profanes, où des termes spécifiques sont présentés d'une façon éloquente et souvent ironique.²⁴ Il ne faut pas oublier qu'en cette période, les années 1930, le cinéma à grand spectacle et commercial est déjà bien installé dans les salles, mais aussi dans l'imaginaire collectif. Ainsi, l'auteur formule ces définitions :

- Actualités (« Pot-pourri de militarisme, chauvinisme, bellicisme, sportisme et autres ismes, servi chaque semaine au populo blasé dans les salles de cinéma »)
- Censure (« Institution néfaste à l'art en général et à l'art cinématographique en particulier. Un vieux monsieur chauve, une vieille fille acariâtre, un barba-cole impuissant, un critique mort-né ont pleins pouvoirs pour interdire ou tripatouiller des films ! »)

20.– Pour tous les personnages : *Ibid.*, p. 11.

21.– *Ibid.*, p. 10.

22.– Même si les premières expériences avec des odeurs dans des théâtres de cinéma datent probablement de 1906, l'utilisation dans des films n'a jamais vraiment trouvé de solution satisfaisante. Dans son film *Polyester* (1981), John Waters rend hommage au système Smell-O-Vision de Hans Laube et Mike Todd, Jr.

23.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – I*, 1935a, p. 9.

24.– *Ibid.*, p. 14-79.

- Cinéma, Cinémathèque, Critique cinématographique (« La critique cinématographique n'est point libre : d'où son impuissance. Elle passe à la caisse et n'est qu'un des visages de la publicité ! »),
- Public (« Masse amorphe, sans volonté, qui fait l'amour comme une brute, jette périodiquement un bulletin dans une urne pour se donner des maîtres, et se laisse docilement conduire à l'abattoir. »)²⁵

Le synopsis se résume en cinq sections : un prologue, trois grandes parties et un épilogue. Dans une notice, Lacaze-Duthiers explique qu'il ajoutera des « développements, notes, variantes, résumés, destinés à faciliter la compréhension du film, mais dont le metteur en scène retiendra seulement l'essentiel, son but étant d'éveiller chez le spectateur des idées [...] susceptibles de l'amuser autant que de l'instruire ».²⁶

Le prologue raconte la découverte d'une mâchoire fossile, dans le petit village de Mauer en Rhénanie, trace tangible d'un « chaînon manquant » entre singe et homme. Lacaze-Duthiers intègre ainsi quelques aspects des débats entre préhistoriens. La première partie, « Les Origines (Le monde avant Mauer) », commence avec l'aurore du monde pour ensuite décrire la formation des étoiles, du soleil, de la terre, adossée à la théorie de la formation de l'univers et de la terre de Pierre-Simon Laplace (1749-1827).²⁷ En plusieurs chapitres, l'auteur dessine l'évolution des temps jusqu'à la fin de l'époque tertiaire et l'apparition de l'espèce humaine.²⁸

La deuxième partie consiste en trois grands chapitres pour décrire la vie et le monde de Mauer à partir d'une série de découvertes : le moi, le monde, la vie, l'animal, l'industrie (taillage du silex), l'art, le feu, le langage (rencontre de l'autre), et la dernière découverte, celle de l'amour quand Mauer fait la connaissance de la femme et échange le premier baiser. « Mauer, dans sa forêt natale, pratiqua l'amour libre, l'union sexuelle sans préjugés, l'étreinte sans contrainte ».²⁹ Sans fatigue, l'auteur poursuit avec quelque 700 pages « en manière de conclusion » et avec des « enseignements à tirer de la vie de Mauer – réflexions à haute voix – (dédiés aux sourds et aveugles) ».³⁰ Il pose la question de ce que l'humanité a fait de la vie et s'interroge sur l'éventualité d'un retour à un « âge d'or » préhistorique. Évidemment, du tour d'horizon réalisé par Mauer sur le monde contemporain, rien de positif ne ressort puisque selon les thèses de Lacaze-Duthiers, l'époque baigne dans une médiocra-

25. – *Ibid.*, p. 14, 17, 25, 57 et 70.

26. – *Ibid.*, p. 86.

27. – La théorie de l'origine et de l'évolution de l'univers était proposée pour la première fois en 1927 par le chanoine belge Georges Lemaitre. Lacaze-Duthiers a commencé *Mauer* en 1923 : Jean Miccoa, « Roman », in *Pages choisies 1900-1930*, Jean Miccoa (dir.), Bibliothèque de l'Artisticratie, vol. XI, Paris, Les Écrivains Indépendants, 1931a, p. 151.

28. – Cette première partie Lacaze-Duthiers comporte 868 pages, en cinq volumes pour la première édition (1935-1936), ou trois volumes pour la deuxième édition (1936).

29. – Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VII. Vie de Mauer I*, 1936b, p. 1102.

30. – Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – IX. Vie de Mauer III*, 1937a ; Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VIII. Vie de Mauer II*, 1937b.

tie triomphante et dans une barbarie organisée. C'est à nouveau ici que Lacaze-Duthiers réintègre son idée, l'homme accompli doit parvenir à : « l'individualisme créateur, la civilisation spirituelle et le salut par l'Esthétique ».³¹

Un problème se pose néanmoins : certains volumes poursuivant les aventures de Mauer sont annoncés dans les ouvrages publiés, mais ne furent jamais édités. Il s'agit de *La Seconde vie de Mauer (Le rêve de Mauer)* ; *Mauer chez les Sauvages, ou Mauer à Paris* ; *Scénario de Mauer*. Dans le dernier livre publié de son vivant, sa bibliographie annonce dans la rubrique « À paraître (ouvrages terminés) » : *Mauer, homme préhistorique, dans la société actuelle* (tomes X à XII) ; *Scénario de Mauer – Des étoiles du ciel à celles de Montmartre (film scientifique, littéraire, artistique, satirique, humoristique et philosophique)*.³²

Si le texte complet du troisième chapitre, « Le rêve de Mauer (Mauer chez ses descendants) », reste à deviner, Jean Miccoa mentionne³³ que Lacaze-Duthiers avait déjà commencé en 1923 un *Roman de Mauer*, et il publie le chapitre « Mauer chez le commissaire », qui en donne un avant-goût.³⁴ Pour le reste, subsiste seul le synopsis du premier tome : « Las d'avoir erré tout le jour, Mauer s'endort sous son abri. Il fait un rêve, qui le transporte dans le Paris Moderne, en pleine civilisation ». Le procédé littéraire et cinématographique du rêve d'anticipation lui donne la possibilité de comparer la « pureté » de l'être préhistorique avec la grande ville de l'entre-deux-guerres. « Exhibé dans un music-hall, il lie connaissance avec [...] une jeune et jolie Parisienne et prend contact avec la civilisation, il en voit les bons et mauvais côtés. [...] Son existence n'est qu'une suite d'épisodes gais ou tristes, d'aventures plus ou moins banales ».³⁵

La pire aventure de Mauer est sans doute celle du commissariat. À Paris, Mauer découvre les livres et, avec la magie du rêve, il apprend à lire instantanément. L'ouvrage qu'il tient alors en main possède un chapitre étonnamment intitulé « Le Rêve de Mauer ». Troublé par cette découverte, l'homme préhistorique ne veut pas accepter la révélation : pour lui, il ne rêve pas, il est bien là, à Paris, aussi jette-t-il le livre dans la Seine, et suite au tumulte qu'il crée sur les berges, il est arrêté par la police. Se joue alors l'absurde scène du commissariat, – proche du *slapstick* –, où Mauer, toujours nu, est passé à tabac. « Révolutionnaire ! Anarchiste ! Brute... Mais parlez donc. Répondez. Défendez-vous, clame le commissaire exaspéré... ».³⁶ L'histoire arrive à sa fin lorsque le commissaire, exténué et dépité de n'en rien tirer,

31.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – IX. Vie de Mauer III*, 1937a, p. 1782.

32.– Lacaze-Duthiers, *Sous le Sceptre d'Anastasia. Mes démêlés avec la censure ou quatre ans de léthargie intellectuelle* (Juin 1940 - Juin 1944), 1948 ; Gérard de Lacaze-Duthiers, *C'était en 1900... Souvenirs et impressions (1895-1905)*. Tome premier : *Les Laideurs de la Belle Époque*, Paris, La Ruche Ouvrière, 1957.

33.– Miccoa, « Le Roman de Mauer », 1931b.

34.– Gérard de Lacaze-Duthiers, « Mauer chez le commissaire », in *Pages choisies 1900-1930*, Jean Miccoa (dir.), Bibliothèque de l'Artisticratie, vol. XI, Paris, Les Écrivains Indépendants, 1931a, p. 153-174.

35.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – I*, 1935a, p. 84.

36.– Lacaze-Duthiers, « Mauer chez le commissaire », 1931a, (p. 168).

rédige son rapport. Mauer est conduit dans une cellule et « appréciait une fois de plus les bienfaits de la civilisation ».³⁷

L'épilogue, « Retour à la nature (Mauer se réveille) », est resté quant à lui à l'état de manuscrit. Le synopsis raconte comment après s'être délivré de son cauchemar, Mauer « jette un regard autour de lui et sa physionomie semble dire : Il fait bon vivre ici », et il reprend sa vie de liberté.³⁸

Malgré les 1783 pages publiées, l'histoire de l'homme du paléolithique inférieur n'est toujours pas terminée, et Lacaze-Duthiers de s'excuser auprès de ses lecteurs « d'avoir tant insisté sur certains détails » en se rendant finalement compte des « longueurs qui fourmillent dans ce volume » et estimant qu'il aurait dû « condenser, élaguer, sabrer sans pitié ! » plutôt que de donner libre cours à ses « sentiments ». « Qu'on me pardonne d'avoir dit en 700 pages ce que j'aurais pu dire en quelques lignes ! ».³⁹

Trois illustrateurs, dont Lacaze-Duthiers lui-même, ont livré des images dans des styles différents. Le dessinateur Get s'occupa des premiers volumes avec des illustrations évoquant l'horizontalité d'une bande filmée.⁴⁰ Félix Courché (1863-1944), illustrateur de livres, journaux et partitions, a dessiné quelques scènes pour le premier volume de la *Vie de Mauer*⁴¹. Le célèbre Gustave-Henri Jossot (1866-1951) a livré cinq illustrations pour les derniers volumes parus – en l'occurrence les images intitulées : *Un Portrait de Mauer*, *Mauer devant la société*, *L'électeur « cet animal bizarre et compliqué »* (Octave Mirbeau), *Le triomphe du machinisme* et *Qu'avons-nous fait de la vie ?* Dès 1886, Jossot est connu pour ses collaborations aux journaux *L'Assiette au beurre* et *Le Rire*. Après son retrait en Tunisie en 1911, il se convertit à l'Islam en février 1913 et arrête toute activité artistique en 1921. En 1927, gardant toujours son esprit individualiste et pacifiste, il s'éloigne de ses convictions soufistes et commence à écrire un roman ayant pour titre *Le Fœtus Récalcitrant*, auto-publié en 1939.⁴² Il semble que les illustrations composées dans son style unique pour la *Vie de Mauer* soient, avec quelques couvertures réalisées pour ses propres livres, les

37.– *Ibid.*, p. 174.

38.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – I*, 1935a, p. 85.

39.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – VIII. Vie de Mauer II*, 1937b, p. 1777. La publication en épisodes dans les *Cahiers* de la Bibliothèque de l'Artisticratic, et l'édition hors cahiers presque simultanément, sera le sujet de deux études qui retracent les différentes éditions : Guy Costes, « Petit mémento à l'usage de ceux, fort nombreux, qui tentent de s'y retrouver dans le fouillis bibliographique que représente la publication de *Mauer (film)*, de l'ami Gérard de Lacaze-Duthiers », in *Bulletin des Amateurs d'Anticipation Ancienne et de Fantastique*, n° 15, Septembre/Décembre 1995 ; *Ibid.*

40.– Probablement s'agit-il de G. Get, illustrateur de livres.

41.– Félix Courché a aussi dessiné des lettrines pour un livre de Banville d'Hostel, *Z ! [Drame de la fin des temps.]* Anticipation dramatique, en cinq épisodes et un intermède sentimental, sur le dernier jour de la Terre. Ce livre et son auteur ont été le sujet d'une étude de Gérard de Lacaze-Duthiers, *Banville d'Hostel et L'anticipation : Z !*, Collection d'Esopo, Paris, Maison des écrivains, 1930.

42.– Gustave-Henri Jossot, *Le fœtus récalcitrant* (1939). *L'évangile de la paresse* (1927). *Dieu vivant* (1938), Henri Viltard (dir.), Le Bouscat, Finitude, 2011.

seuls témoins de son talent de caricaturiste après 1912, ce qui indique l'estime qu'il devait avoir pour Lacaze-Duthiers.

Dans la presse, la critique de *Mauer* s'avère assez positive. Jeanne Humbert, amie Lacaze-Duthiers, publie dans le numéro de mars 1935 de la revue pacifiste *Le Barrage* un article sur le premier volume de *Mauer* et approuve son constat au sujet du cinéma : « Il est certain que le septième art – qui n'est plus muet – pourrait être des plus intéressants et des plus instructifs s'il n'était, comme il l'est de nos jours, absorbé par les grosses firmes, asservi par l'Argent corrompateur de tout, des consciences et des choses ». ⁴³ Un an plus tard, dans le même journal, René Monnot traite les trois premiers volumes de *Mauer* en citant J.-H. Rosny aîné : « Ne se trouvait-il pas d'une part, un écrivain de belle imagination et, d'autre part, un hardi réalisateur pour douer le cinéma d'une œuvre préhistorique ? ». ⁴⁴ Dans une autre revue, *La Proue*, les livres sont recensés dans la rubrique cinéma : « Il part de la science, explique tout par la science et lui reste fidèle ». ⁴⁵ Jean Arabia, critique littéraire pour *Les Spectacles d'Alger* mais qui réside à Paris, consacre deux articles à l'auteur des 1107 pages de *Mauer*. Il semble apprécier le petit dictionnaire cinématographique à l'usage des profanes : « Douglas Fairbanks et surtout Nietzsche venant à la rescousse, nous apprécions beaucoup mieux le cinéma synthèse de tous les arts, le septième, et dionysien et apollinien. Il ne peut s'agir que du cinéma futur — le nôtre, celui que les producteurs nous servent en larges tartines, n'est qu'une affaire d'argent, une mirlitonnade faribolesque ». ⁴⁶ Dans son second article, il parcourt la totalité du texte et incite le lecteur : « Tranchons net : Duthiers a mobilisé pour vous, au service d'une thèse magistrale, les noms des plus grands savants et de leurs amis les poètes de génie ». ⁴⁷ Et il est vrai, qu'encore aujourd'hui, certaines recherches traitant de la fiction préhistorique comme genre littéraire prennent le cycle de *Mauer* et *Philosophie de la préhistoire* comme références. ⁴⁸

43.– Jeanne Humbert, « Livres, Revues, Journaux : Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer (film)* », in *Le Barrage*, 2, n° 43, jeudi 7 mars 1935, p. 3.

44.– René Monnot, « Livres, Revues, Journaux : Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer (film)*. 1re partie : Les Origines », in *Le Barrage*, 3, n° 104, jeudi 6 août 1936, p. 3.

45.– Suzanne Colas-Lévy, « Le Coin du Film : Gérard de Lacaze-Duthiers, *Mauer - Film* », in *La Proue*, 8, n° 36, 1936, p. 152.

46.– Jean Arabia, « Chronique littéraire : Quelques livres sans fard : *Mauer* par Gérard de Lacaze-Duthiers », in *Les Spectacles d'Alger*, 11, n° 42, mercredi 20 octobre 1937a, p. 3.

47.– Jean Arabia, « Chronique littéraire : Quelques livres sans fard : *Mauer* par Gérard de Lacaze-Duthiers (deuxième article) », in *Les Spectacles d'Alger*, 11, n° 44, mercredi 3 novembre 1937b, p. 4.

48.– Pierre Rousseau, *Jeunesse de la terre, Histoire de la terre*, vol. 2, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1950, p. 189 ; André Benhaïm & Michel Lantelme (dir.), *Écrivains de la préhistoire, Cribles. Essais de littérature*, vol. 32, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 26-27 ; Marc Guillaumie, *Le Roman Préhistorique. Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Médiatextes, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 15, 161, 267.

Mais le commentaire plus intéressant reste l'appel de Félix Lagalaure dans *Pensée et Action* en 1946.⁴⁹ On y apprend qu'Abel Gance a demandé l'envoi du synopsis de Lacaze-Duthiers pour examiner les possibilités d'une réalisation de cette ampleur. De même, « Marcel Pagnol s'était vivement intéressé au *Scénario de Mauer*, scénario qu'il avait demandé à l'auteur, et pour lequel il professait la plus grande estime ».⁵⁰ D'autre part, un troisième réalisateur, Jean Canolle, a aussi pris contact, cette fois-ci, pendant la guerre, avec Lagalaure qui détient la partie du scénario de *Mauer* intitulée *Des étoiles du ciel à celles de Montmartre (film scientifique, littéraire, artistique, satirique, humoristique et philosophique)*, qui ne sera jamais publiée. Lagalaure fait appel aux « artistes, metteurs en scène, producteurs, et à tous les ouvriers de la corporation cinématographique » : « Vous demandez des films, en voici un. Toute la science humaine en un seul film : histoire du monde, histoire de la terre, histoire de la vie, histoire de l'homme : son passé, son présent, son avenir. [...] Lacaze-Duthiers a facilité votre tâche. Il vous a mâché la besogne. [...] Vous n'avez qu'à puiser à pleines mains dans ce trésor. Il vous enrichira de toutes les façons. Cinéastes, au travail ! ».⁵¹ D'abord intéressé, Jean Canolle décline l'offre, estimant qu'étant donné « l'abaissement du cinéma français, il n'espérait guère obtenir des pouvoirs publics l'autorisation de réaliser un film de cette envergure ». Il ajoute : « Vous éditez *Mauer* à quelques centaines d'exemplaires ? C'est à des millions de volumes qu'il faudrait le répandre : le film tiré de ce livre sera justement la réalisation de ce que l'édition restreinte ne peut apporter au public ».⁵² Outre les cinéastes, d'autres entendront cet appel : ainsi le Ministère de l'Information lui-même insiste à plusieurs reprises pour l'envoi auprès de leurs services du livre de Lacaze-Duthiers..., ce qui ne sera évidemment jamais fait.

On retrouve chez Lacaze-Duthiers une similarité intuitive et surprenante avec les travaux des anthropologues anarchistes Pierre Clastres et Harold Barclay. Sa vision d'une préhistoire « libertaire » préfigure en quelque sorte les théories anarcho-primitivistes d'un John Zerzan.⁵³

Après avoir vécu les affreuses années de guerre, Gérard de Lacaze-Duthiers regarde autour de lui, toujours avec la liberté individuelle comme point de repère, et note une fois de plus que « quand la propagande prend la place de l'art celui-ci est perdu. [...] L'art est la vraie révolution sociale. Un Michel-Ange, un Beethoven, un

49.- Félix Lagalaure, « Propos pour le *Scénario de Mauer* », in *Pensée et Action*, n° 13, Bruxelles : Pensée & Action, 1946, p. 19-21.

50.- *Ibid.*

51.- Lagalaure, 1946, p. 21.

52.- *Ibid.*

53.- Pierre Clastres, *La société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 ; John Zerzan, *Elements of Refusal*, Seattle : Left Bank Books, 1988 ; Harold Barclay, *People Without Government. An Anthropology of Anarchy*, completely revised, London : Kahn & Averill, 1990.

Rodin, un Victor Hugo, ont plus fait pour l'émancipation des esprits que tous les faux-artistes engagés au service d'un parti ».⁵⁴

Gérard de Lacaze-Duthiers meurt à l'âge de 82 ans. Il est aujourd'hui oublié dans l'histoire culturelle de son pays. Bien à tort ! L'implosion immanente, naïvement espérée, du système capitaliste a mis à nu les défauts du monde actuel. Grâce aux craquelures de la société contemporaine, se fait jour de nouveau l'ancien idéal de beauté révolutionnaire resté bien vivant. Désormais, il est courant de faire appel à tous pour occuper les places publiques afin de repenser le monde. Aussi cette idée de libération par le biais de l'Artistocratie n'est-elle pas totalement morte. Dans notre monde, les 1783 pages publiées par Gérard de Lacaze-Duthiers, – résultant d'un immense plaisir d'écrire pour instruire en amusant –, n'auraient probablement plus de place. Mais le contenu de cette œuvre, en revanche, pourrait encore à bien des titres toucher.

« Comprend-on, maintenant, pourquoi cette *Vie de Mauer* a été écrite ? Nous donnons en exemple à nos contemporains un type d'homme supérieur, non déformé par la civilisation, ayant peu de besoins et vivant en paix avec ses semblables. Nous aurions voulu esquisser avec Mauer la physionomie d'un être idéal, que l'homme actuel devrait s'efforcer d'imiter, afin d'échapper à la barbarie ».⁵⁵

54.– Gérard de Lacaze-Duthiers, *Visages de ce Temps. Tour d'horizon sur le monde actuel*, Paris, La Ruche Ouvrière, 1950, p. 86.

55.– Lacaze-Duthiers, *Mauer – Film – IX. Vie de Mauer III*, 1937a, p. 1226.

Anarchie et utopie. Quelques réflexions hérétiques

Ronald Creagh

Université Paul Valéry Montpellier 3

On n'entre pas comme on veut en utopie et en anarchie. Car l'utopie n'est pas un royaume. Et l'anarchie n'est pas un moulin à vent.

Avant l'embarquement, on examinera l'état de nos jumelles, je veux dire de nos méthodes de réflexion ; nous pourrons alors avancer sur le terrain miné des récits utopiques ; enfin, l'anarchisme et l'anarchie nous aiderons à sortir du récit pour déboucher sur l'inattendu de la vie.

I. Les sœurs jumelles de la pensée

Imaginez-vous sur le pont d'un navire, embarqué pour un très long voyage. Aucune escale avant plusieurs jours. Vous scrutez l'horizon pour deviner un coin de terre, une île, un port. Rien. Le bateau avance, remuant la mer. L'horizon ne recule pas : il garde toujours la même distance.¹

En effet, vous n'avez guère de hauteur par rapport à l'eau. En revanche, si vous escaladez une montagne, vous verrez le paysage s'élargir au fur et à mesure. Parce que vous entrez dans une troisième dimension, la hauteur.

1. La pensée bidimensionnelle

Depuis des siècles, notre manière de penser est structurée pour ne saisir que deux dimensions ; et cela s'accommode très bien avec notre développement biologique et mental, qui repose sur l'acquisition d'habitudes. Les religions monothéistes se réfèrent à la Bible, qui commence avec la fameuse histoire d'Ève et d'Adam : il y a le défendu et le permis. Même les esprits indépendants ou les collectifs contestataires

1.- Mes remerciements à Francesca, Isabelle Felici et René Fugler pour leurs commentaires. Je suis seul responsable des erreurs éventuelles.

raisonnent de la même manière. Les grands mouvements altermondialistes avaient pour slogan : « un autre monde est possible. » S'ils étaient sortis de la pensée dualiste, ils auraient crié plutôt : « Des millions d'autres mondes sont possibles ».

2. *Le bien-être de la routine*

Les premières fois qu'un bébé prend en main des objets, il les jette, les renverse, ne sait pas les tenir. Son comportement est désordonné. Peu à peu, il apprend à réduire les mouvements inutiles, il se contrôle. Bien tenir son verre devient une habitude. Il en est de même pour un grand nombre de comportements. L'entraînement dans une activité supprime progressivement les comportements erratiques et crée des routines. C'est une question de survie : nous sommes des êtres autorégulés, parce que nous nous créons des habitudes. Nous finissons par les justifier et les défendre.² La pensée conservatrice est un phénomène élémentaire. Nous sommes tous des conservateurs.

3. *Et pourtant elles existent !*

L'anarchie et l'utopie ont ceci de commun qu'elles sortent de la polarité pour atteindre une troisième dimension. L'utopie ne dit pas : « Un autre monde est possible ». Ce serait persister dans la pensée dichotomique. Elle dit : « Un nombre infini d'autres mondes est possible ».

L'anarchie ne dit pas : « dictature ou démocratie. » Elle ouvre un troisième champ pour la discussion, par exemple avec la question : « quelle est la condition ouvrière dans votre société ? »

C'est pour cette raison que nos sociétés acceptent mal l'utopie ou l'anarchie et s'efforcent de les dénaturer. En 1835 déjà, Alfred de Musset écrivait : « depuis que la terre tourne, jamais utopie n'a servi de rien, ni fait aucun mal, que l'on sache, pas plus Thomas Morus que Platon, Owen et autres, que Dieu tienne en joie ».³

II. Le terrain miné du récit utopique

Notre époque perçoit surtout les utopies sous la forme de récits, qui apparaissent surtout durant les périodes de fermentation sociale.

1. *Utopie et mouvement social*

Prenons par exemple les deux derniers siècles aux États-Unis. L'année 1886 fut marquée par un grand mouvement national de grèves pour réclamer la journée de travail de huit heures. Le mécontentement ouvrier, notamment parmi les

2.- La recherche de l'innovation technique relève aussi du même phénomène, car elle est engendrée par la course au profit, devenue une habitude, ou plutôt une maladie obsessionnelle.

3.- Alfred de Musset, « Lettres de Dupuis et Cotonet » (1836-1837), *Revue des Deux Mondes*, 1836. Thomas Morus (Thomas More), auteur de *L'Utopie* (1516) ; Platon, auteur de *La République* (312 av. J.-C.) ; Robert Owen, fondateur du chartisme et d'une communauté « utopique » aux États-Unis, New Harmony (dans l'État d'Indiana), qui inspira beaucoup d'autres dans les années 1820 et 1830.

immigrants, s'était déjà manifesté depuis quelques années, en particulier à Chicago. La crise atteignit son paroxysme dans cette ville avec l'explosion d'une bombe. Des anarchistes furent même condamnés à mort, sans preuves, alors que certains d'entre eux ne se trouvaient même pas sur les lieux de l'attentat. Au cours des dix années qui suivirent, on recensa plus d'une centaine de récits utopiques.⁴

La période qui suivit fut relativement stérile. De fait, le mouvement ouvrier était plus virulent qu'en Europe, mais il réclamait sa part du gâteau capitaliste, sans chercher à « changer le système ». Les courants libertaires avaient décliné ; le discours marxiste prévalait dans la gauche américaine et traitait l'utopie par le mépris.

Il fallut attendre jusqu'à la seconde moitié du vingtième siècle pour que le flux d'utopies reparte de plus belle. Peter Fitting en précise la nature : « Le retour de l'écriture utopique, qui prit place en premier lieu à l'intérieur des frontières du genre de la science-fiction, est l'une des manifestations de l'effondrement du consensus politique aux États-Unis dans les années 1960⁵ ». Puis apparut la vague de répression organisée par les médias. Les courants conservateurs se lancèrent dans le discours anti-utopique et dans les dystopies.

2. *Les traitements de l'utopie*

Nos sociétés, dominées par une pensée conservatrice, dressent une batterie de stratagèmes contre l'utopie : la récupération, la condamnation, la clôture.

Dans les périodes de faible contestation, le mot « utopie » semble moins dangereux, il est même récupérable. On l'absorbe, on en fait l'éloge, mais après en avoir défiguré le sens. L'utopie devient synonyme d'idéal, de réussite inespérée. Certains films l'utilisent même dans le titre : *Anou Banou les filles de l'utopie* (1983) d'Edna Politi (l'utopie est Israël) ; *Marche et rêve : Les Homards de l'utopie* (2001) de Paul Carpita (qui renvoie à la réussite commerciale) ; *Seven Days in Utopia* de Matthew Dean Russell (2011) (l'utopie béate du bonheur retrouvé dans la religion). La liste est longue.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, dans les années 1950, les États-Unis vécurent quelque temps dans un consensus fortement conservateur, qui ne commencera à être remis en cause qu'avec la Beat Generation. Certains s'essayèrent à imaginer des sociétés sans État. Ainsi, la version américaine du dernier film interprété ensemble par Stan Laurel et Oliver Hardy, *Laurel and Hardy in Utopia* (1951) présentait avec sympathie une utopie de la fraternité dans un pays sans État, sans impôts, sans lois et sans taxis. Mais leur expérience dans une île déserte ne dura guère, car la découverte de l'uranium va amener la foule, les hommes d'affaire et les gangsters. Ces derniers chercheront à pendre les malheureux héros. La conclusion

4.- Jean Pfaelzer, « American Utopian Fiction 1888-1896 : The Political Origins of Form », in *The Minnesota Review*, special issue on « Marxism and Utopia », no. 6 (Spring, 1976), p. 114.

5.- Peter Fitting, « The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson », *Utopian Studies*, Vol. 9, No. 2 (1998), pp. 8-17. Citation p. 8.

du film donne à penser que l'utopie est bien sympathique, mais qu'elle ne peut fonctionner dans une société « normale⁶. »

À la fin des années 1960, le néo-libéralisme contre-attaque. Il sort par exemple le film d'Yves Cantraine (1979), *Histoires d'une utopie à vendre*. L'utopie dont il s'agit est la Cité administrative de l'État à Bruxelles, symbole de l'État-Providence.

Les médias introduisent sur la scène politique des intellectuels, « les nouveaux philosophes »⁷. Les uns accusent l'utopie de prétendre que peut exister la société parfaite ; les autres la considèrent comme un mythe dégradé en objectif, en but à atteindre⁸. L'utopie devient goulag⁹. On reste dans les limites d'une pensée duelle : perfection ou catastrophe. Il s'agit donc d'exclure l'utopie du champ de la *Realpolitik*, et ce point de vue conservateur voire réactionnaire influence les milieux les plus divers. Les socialistes « réalistes » (et donc anti-utopistes) adoptent souvent la même problématique et se contentent de retourner l'argument de leurs adversaires. Ils déclarent à leur tour que le néo-libéralisme est une utopie dangereuse, sans pour autant remettre en cause le capitalisme.

Les milieux de la réflexion et de la recherche sont aussi concernés, y compris ceux du cinéma. Un critique américain demandait pourquoi ni les théoriciens de l'utopie ni les spécialistes du cinéma ne s'intéressaient au genre « utopie », alors qu'ils font grand cas de la dystopie.¹⁰ Lors de ses rares occurrences, l'utopie se voit souvent confondue avec la science-fiction. Le *Thesaurus* cinéma de la Cinémathèque française ne comporte pas le mot « utopie » parmi les régimes politiques mais place celui-ci sous la catégorie « 'idéologie politique' (thème) » et ajoute : « Employé pour : gauchisme » (!) ; « socialisme » est placé dans la même catégorie, tandis que « libéralisme » relève de la « théorie » dans sa branche « sciences humaines, » et la sous-branche « Relation cinéma/politique ».¹¹ D'emblée, un tel classement idéologique suggère au chercheur une orientation politique.

Une autre manière de déjouer l'effet utopique consiste à lui assigner un domaine précis, hors du champ politique (croit-on). Une première solution consiste à n'accepter d'utopie que dans les temps antiques et révolus. Ainsi, les religions monothéistes

6.- Scénario de John D. Klorer, I. Kloucowky, Monte Collins, Frederick Kohner, Piero Tellini et Rene Wheeler à partir d'une histoire de Léo Joannon. Ce scénariste (1904, Aix-en-Provence – 28 mars 1969 Neuilly sur Seine) a produit de nombreux films avec de grands acteurs (*L'Emigrante*, *Le Défroqué*, *L'Assassin est dans l'annuaire*, etc.) La version française du film de Laurel et Hardy est intitulée *Escapade* ou *Atoll K*. Le film américain est la propriété de Exploitation Productions Inc., Philadelphia. Parmi les acteurs, il faut aussi mentionner Suzy Delair. On peut consulter CineFiles, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (exhibitor manual, 1954).

7.- Par exemple André Glucksmann, *Les maîtres penseurs*, Paris, Grasset, 1979.

8.- Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979.

9.- Cf. la critique qu'en fait Miguel Abensour, *Le Procès des maîtres rêveurs*, Arles, Sulliver, 2000.

10.- Robert Shelton, « The Utopian Film Genre : Putting Shadows on the Silver Screen », *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2, 1993.

11.- < <http://cineressources.bifi.fr/thesaurus/> > (consulté le 26/02/2012, vérifié le 1er novembre 2014).

imaginent un paradis terrestre au seuil de l'histoire humaine ; et de nombreuses versions de celui-ci apparaissent ensuite dans les milieux chrétiens. C'est aussi la perspective des films sur le Far-West, décrivant une Amérique qui n'a jamais existé, ou ceux qui traitent de la recherche de l'Atlantide, continent perdu d'une époque aussi lointaine que mythique¹². Bien entendu, certains de ces films peuvent être de belles réussites sur le plan esthétique. *Slow Action* de Ben Rivers (2010), film post-apocalyptique, fait dire à Haria, seul résident d'une île désertée du Japon, que l'utopie est « nulle part. On peut l'approcher, jamais l'atteindre. L'utopie ne peut pas être dans le futur, elle ne peut être connue dans le présent. L'utopie est le passé. Pas le passé comme un âge d'or, mais le passé en tant que ruines de ses propres blessures¹³ ». L'utopie se réduit alors à la nostalgie.

Baucoup d'écrivains et de cinéastes ont détourné la censure en proposant des modèles alternatifs de systèmes politiques. Le chercheur sérieux doit examiner les pratiques narratives, leur rôle dans la société de l'époque¹⁴. Il doit se demander si le narrateur entendait vraiment présenter un monde idéal, mais aussi s'il croyait réellement à ce qu'il écrivait : il a pu simplement voulu embellir son histoire, mieux convaincre son public par une propagande indirecte. Or, toutes les utopies ne sont pas forcément des modèles de perfection, comme par exemple dans les *News from Nowhere* (1890) de William Morris¹⁵ ou les romans de science-fiction d'Ursula K. Le Guin. Il en est de même dans certains films, tel *Slow Action* cherchant à créer un monde propre au film, dont on ignore s'il est réel.

La recherche doit ensuite découvrir quelle fut la réception du récit par les différents publics, au cours de l'histoire, leurs manières d'interpréter, de reformuler les questions ouvertes par une œuvre. Tous ces actes sont animés par l'inconscient politique, au sens large de ce terme, et ceux-ci peuvent aussi produire des résultats historiquement ou sociologiquement fort différents. Car l'utopie se prend parfois à la lettre. Tel fut le cas, par exemple, de *Looking Backward* (1888) d'Edward Bellamy, qui donna naissance à des clubs nationalistes. De même, l'utopie du psychologue B. F. Skinner, *Walden Two* (1948), se trouve à l'origine d'un processus qui engendra la communauté de Twin Oaks, laquelle devint en quelque sorte tout son contraire¹⁶. L'utopie ne réside pas seulement dans les mots et l'imaginaire : elle entre dans la vie et s'est concrétisée à de nombreuses reprises dans l'histoire. Lorsqu'en 1856 Etienne Cabet écrivit son utopie *Allons en Icarie : deux ouvriers isérois aux États-Unis*, de nombreux lecteurs s'adressèrent à lui pour réaliser ce rêve. De fait, ce livre suscita

12.- Voir par exemple *L'Atlantide*, versions de Jacques Feyder (1921) ou Georg Wilhelm Pabst (1932).

13.- Cité in Nicole Armour, « Alone Together, » *Film Comment*, (2011) # 6. (Traduit par RC).

14.- Fredric Jameson, « Of Islands and Trenches : Naturalization and the Production of Utopian Discourse, *Utopiques : Jeux d'Espaces* by Louis Marin [Review] », *Diacritics*, Vol. 7, No. 2 (Summer, 1977), pp. 2-21

15.- Miguel Abensour, "William Morris, utopie libertaire et novation technique", in *L'Imaginaire Subversif. Interrogations sur l'utopie*, Lyon, Ed. Noir et Atelier de Création Libertaire, 1982.

16.- B.F Skinner, *Walden 2 : Communauté expérimentale* (1948), tr. André Gonthier-Werren, Paris, Éditions In Press, 2005.

la plus grande émigration française spontanée vers les États-Unis qui se soit jamais réalisée. Les ouvriers furent des centaines à en rêver, et beaucoup partirent vers ce monde nouveau. Leurs expériences firent de leurs nouvelles communautés des laboratoires de l'utopie. Réciproquement, la création de nouveaux types de collectifs, de nouvelles formes de vécu, peut aussi être utopique comme l'a bien montré en son temps Henri Desroche¹⁷. L'utopie n'est pas seulement une représentation, elle est une énergie, une production, elle peut devenir aussi une praxis spécifique.

III. Les anarchistes et leurs utopies

L'anarchisme est un mouvement historique né en Europe dans les années 1870, au sein de l'Association Internationale des Travailleurs. Il a connu de nombreux avatars, s'est répandu dans divers pays, a adopté des formes extrêmement variées. Les points communs en sont le refus de toute forme de domination et d'exploitation, que ce soit celle d'un État, d'un patron, d'un groupe financier, ou de quelque minorité, caste, religion ou d'individus possédant une caractéristique donnée, par exemple la domination des hommes sur les femmes ou encore celle des vieux sur les jeunes. C'est la raison pour laquelle n'entre pas dans cette définition le « libertarianisme » parce que ce courant accepte la domination par l'argent, ou même par des polices privées.

Le mouvement anarchiste s'est intéressé aux utopies dès ses débuts. On trouve ainsi une recherche d'utopies libertaires chez des personnes aussi différentes que l'historien Max Nettlau, la militante Louisa Berneri, l'individualiste Armand, et l'on rencontre encore aujourd'hui de nombreux débats sur la question, car les avis sont fort divers. Parmi les penseurs actuels de l'utopie libertaire, on peut citer Miguel Abensour, Eduardo Colombo, John Clark et bien d'autres¹⁸.

L'anarchie est un phénomène beaucoup plus ancien et général. Comme le formule Élisée Reclus, de tout temps il y eut des anarchistes, des gens qui refusaient de dominer et d'être dominés. Des théoriciens aussi, comme Lao-Tseu en Chine, Otanès, l'Iranien cité par Hérodote, William Godwin en Angleterre ou Pierre-Joseph Proudhon en France. Cette anarchie a été définie par Élisée Reclus comme « l'ordre moins le pouvoir ». Mais ce même géographe a aussi parlé de la relation humaine avec l'univers et dit à ce sujet des choses étonnantes : « l'homme est la nature prenant conscience d'elle-même.¹⁹ » Cette unité infiniment complexe de l'homme et de la nature ouvre un nombre infini de perspectives. Entre autres, on peut s'interroger sur celle-ci : serait-ce dans la nature elle-même qu'on trouverait l'utopie ? Si l'humanité, pour sa survie, a besoin d'être conservatrice, son évolution montre qu'elle n'a pourtant jamais été figée. Le cousin du singe ne s'est pas contenté

17.- Henri Desroche, *La Société festive : du fouriérisme écrit aux fouriérismes pratiqués*, Paris, Le Seuil, 1975.

18.- Cf. *L'imaginaire subversif*, op. cit., 1982 ; John P. Clark, *The Impossible Community : Realizing Communitarian Anarchism*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

19.- Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle, 1905-1908.

de vivre de ses habitudes : sinon, il n'aurait pas inventé le feu. Comme l'écrit Miguel Abensour, l'homme est un animal utopique.²⁰

Pour beaucoup d'anarchistes, l'utopie est une subversion, une aventure de l'inédit²¹. Elle touche à tout : non seulement aux visions sociales, aux tabous, mais aux expériences, aux êtres, aux formes de sensibilité. Dans le monde du cinéma, elle peut même entrer dans la pratique du spectacle, comme c'est le cas du *guerilla theater* : on assiste clandestinement à un film projeté gratuitement, sans participer à cet acte commercial qui est de payer sa place.²²

Si l'on reprend la réflexion d'Élisée Reclus pour la combiner avec les théories contemporaines du chaos et de la complexité, on peut aller plus loin. Le chaos est une anarchie de l'univers : il inclut des déterminismes, qui aboutissent à des phénomènes d'auto-organisation, comme les astres, la Terre et ses habitants. Ces équilibres instables aboutissent aussi à l'émergence du nouveau. Il suffit de se demander comment un univers qui, par définition, n'a aucune conscience ni personnalité, a pu inventer ce corps merveilleux qu'on appelle un œil, sur lequel repose toute l'industrie du cinéma. Ceci peut être catastrophique, ou au contraire engendrer une configuration plus complexe, comme ce fut le cas pour l'émergence de la pensée. Ne pourrait-on pas considérer que de telles émergences sont l'utopie du cosmos ?

Lorsque l'humanité en est le témoin, elle nommera « utopie » ou « dystopie » cette arrivée de l'inattendu. Peut-être certains réaliseront-ils que, dans leur vie aussi, l'inattendu peut être utopique. On peut même imaginer que, lorsque les peuples acceptent de redécouvrir leur temps d'adolescence, avec ses incertitudes et ses libertés, ils entrent alors dans la magie du renouveau. Au cinéma, l'utopie est en effet l'esprit adolescent. Il remet tout en cause, il est ouvert à tout, il incarne la fraîcheur de la vie, du cosmos.

20.- Miguel Abensour, *L'homme est un animal utopique*, Arles, les Éditions de la Nuit, 2010.

21.- À ne pas confondre avec le progrès : par exemple, le film muet était un langage universel, qui pouvait toucher les peuples de toutes langues et même les sourds.

22.- Les *guerilla drive-in* ont été inaugurés en 2002, à Santa Cruz en Californie, puis ont été repris ailleurs. Ce sont des projections de films dans un lieu qui n'est signalé que peu de temps à l'avance. Il suffit d'un terrain vague, d'un ordinateur portable et d'un projecteur numérique, et tout le monde assiste en y venant à pied ou en voiture (surtout quand il fait froid).



Survivants de la Commune de Paris filmés par Armand Guerra,
La Commune, 1914

Miguel Almereyda critique du cinéma

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

L'œuvre cinématographique de Jean Vigo, aujourd'hui valorisée et reconnue par tous après avoir été longtemps censurée, porte la marque d'une poésie révoltée. Celui que l'on a considéré comme le Rimbaud de l'image en mouvement, l'artiste maudit mort tragiquement dans la fleur de l'âge, reste pour beaucoup l'incarnation du jeune rebelle au génie créateur, l'éternel adolescent au talent inimitable. Si la veine insolente de Vigo transparaissant dans ses films tient en partie au jeune âge du cinéaste lorsqu'il les réalisa, à l'évidence celle-ci ne découla pas uniquement de son enthousiasme juvénile. La contestation et la subversion étaient déjà largement pratiquées par les parents du réalisateur, et comme une tradition familiale, elles se transmièrent puis germèrent dans l'esprit du jeune homme. Jean Vigo, issu d'un milieu révolutionnaire qui marquera à la fois sa personnalité et son œuvre, est le fruit de deux militants anarchistes, Emily Clero et Eugène Bonaventure Vigo, plus connu sous le pseudonyme de Miguel Almereyda.¹

L'influence d'un milieu

Né en 1883 à Béziers, bâtard laissé pour compte par sa famille, Eugène Bonaventure monte à Paris en 1898 où il entre rapidement dans la sphère libertaire. Paulo Emilio Sales Gomes – qui fut le premier chercheur à travailler sur l'œuvre de Jean Vigo et à reconstituer l'histoire des milieux anarchistes du début du XX^e siècle – explique que « le jeune Vigo (père) connut le chômage, la faim et la solitude » et qu'il « sur-

1.– Eugène Bonaventure de Vigo est issu d'une famille de notables de la principauté d'Andorre, il sera rejeté par celle-ci, en raison d'une naissance entachée de bâtardise et de mésalliance. Cf Jean Vigo, *Ceuvre de cinéma*, Paris, Pierre Lherminier, 1985, p. 25.

montera cette dernière par la fréquentation des milieux anarchistes ».² Almereyda est très jeune lorsqu'il commence à travailler comme retoucheur photographe chez un dénommé Maes, établi sur la Butte Montmartre, rue de la Chapelle. Il loge rue des Saules, non loin de la place du Tertre, dans une petite chambre qu'il partage avec un ami rencontré grâce à l'écrivain anarchiste Laurent Tailhade.³ « L'Éphèbe aux yeux de gazelle », comme aime à l'appeler l'auteur de *La noire idole*, touche par sa beauté, sa vitalité et son intelligence. D'un naturel fougueux et révolté, il participe à des actions « illégales ». Sa première incartade, mettant en jeu quelques explosifs qui s'avèreront inoffensifs, l'amène à une incarcération de quelques mois à la Petite-Roquette.⁴

La journaliste Séverine et Francis Jourdain, fils du célèbre architecte, bien qu'anarchistes, réussissent grâce à leur statut social à faire libérer le jeune homme. Sales Gomes raconte :

Vigo passe ses deux mois à la Petite Roquette la rage au cœur et plein d'idées de vengeance. L'apprentissage anarchiste donna à sa haine une forme sociale. Il ne s'agissait pas seulement pour lui d'une vengeance personnelle, il s'agissait de venger tous les malheureux. Elle était belle, cette devise « je protège le plus faible », sur le blason de son père, et de son grand-père qu'il n'avait jamais connu. Il ne connaissait d'autre de Vigo que lui-même, et ce blason et cette devise dont jusqu'à présent il était fier sans l'avouer à personne, lui paraissent alors bien dérisoires. Eugène Bonaventure de Vigo était lui-même faible et incapable de protéger quiconque. Il fallait que tous les faibles s'unissent, qu'il devint, si possible, leur champion, en portant des coups à la société bourgeoise. Ce nouvel homme qu'il voulait faire naître en lui, il voulut aussi qu'il eût un nom nouveau. Il abandonna ce nom de Vigo qui appartenait à des gens qu'il n'avait pas connus et qui n'avaient pas voulu le reconnaître ; et il le remplaça par un nom où il « y a (de) la merde » : Almereyda. Le choix de cet anagramme inattendu ne représente pas seulement des représailles contre un vague grand-père hostile. Dans certains milieux anarchistes de l'époque, on donnait une valeur d'agitation révolutionnaire au gros mot, et celui-là, au début du siècle, en était encore un. On ne sait pourquoi il choisit le prénom de Miguel, le tout, Miguel Almereyda, faisait espagnol et anarchiste.⁵

2.- Paulo Emilio Sales Gomes, *Vigo, vulgo Almereyda*, texte inédit de 1957, faisant initialement partie du livre *Jean Vigo*, Paris, éditions du Seuil, 1957. Les 160 premières pages de l'ouvrage de Sales Gomes seront supprimées par Chris Marker alors directeur de collection au Seuil. (Archives de la Cinemateca Brasileira. Merci à Adilson I. Mendes)

3.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », Paris, Tome V, *À contre-courant* n° 56, novembre 1957, p. 69.

4.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 70 : « (...) Quand il nous parlait de son séjour dans la vieille prison, il ne manquait pas de nous chanter le refrain qu'il fredonnait dans sa cellule : « Je suis photographe (...), mais pour le moment, je couds des agrafes (...), à deux sous le cent. ». Il a fait de nombreux stages, après ce temps, dans les différentes prisons de la République où des procès politiques le conduisirent. »

5.- Paulo Emilio Sales Gomes, *Vigo, vulgo Almereyda*, *op.cit.*, p. 10.

Lorsqu'il n'est pas en prison, Almereyda se retrouve souvent impliqué dans des bagarres de rue.⁶ Après plusieurs années, il s'assagit et laisse la photographie et l'activisme pour le journalisme. En 1903, il rédige des articles pour l'organe de presse anarchiste *Le Libertaire*, journal créé par Sébastien Faure et Louise Michel en 1895.

Miguel assurait la rubrique « Au hasard du chemin », c'était ses débuts dans le journalisme. C'est là, dans ce bureau où l'on travaillait peu et bavardait beaucoup, que Miguel Almereyda connut celle qui devait devenir sa compagne pendant de longues années orageuses, et qui lui donna un fils, Jean Vigo en 1905. (...) Leur situation matérielle était loin d'être brillante. Le photographe Maes, las de cet employé par trop « fantaisiste » (...) l'avait congédié. Pour vivre, ils ont eu recours à mille expédients réprouvés (...) par la morale bourgeoise. (...) Une monnaie, qui ne sortait pas de la Banque de France (...) a, pendant un certain temps, été le gagne-pain dangereux. L'aide d'amis plus fortunés assurait parfois quelques jours de tranquillité au couple, mais ils durent changer plusieurs fois de domicile pour enfin se réfugier dans un hôtel plus que modeste de la rue des Gardes, en pleine Goutte d'or. C'est là, et non rue Polonceau, comme il a été écrit, que le 26 avril 1905, Jean Vigo vint au monde.⁷

Très rapidement après la naissance de leur fils, le couple part s'installer dans un modeste logement rue Polonceau. À la fois foyer et bureau, l'unique pièce de cette habitation voit s'élaborer le premier numéro de ce qui deviendra le plus important des périodiques révolutionnaires et antimilitaristes de la période 1906-1914, *La Guerre sociale*. Jeanne Humbert, amie du couple, apprend les rudiments de sténographie grâce à Almereyda, et assiste à la vie quotidienne des parents de Vigo. Ces derniers désignent alors Jeanne Humbert et un autre libertaire, Fernand Desprès, marraine et parrain du futur cinéaste. Le nouveau-né baigne en pleine anarchie, entouré de militants libertaires, et boit le lait d'une ancienne communarde devenue nourrice, Janine Champol.⁸

Emily me mit son poupon dans les bras. Je ressentis tout de suite une affection infinie pour ce petit être. J'avais pour ses parents une amitié admirative qui résista à bien des secousses, leur enfant ne pouvait que m'être cher. Sur-le-champ, on me nomma sa marraine, pendant que Fernand Desprès était nommé parrain, laïques, bien entendu. Il ne pouvait être question de baptême pour ce fils d'anarchistes et

6.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 69 : « (...) Miguel se battit si fort certains soirs, rue du Chevalier de la Barre, qu'il nous revint souvent blessé. »

7.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 71 et 72. La fin de cette citation de Jeanne Humbert fait référence à la biographie de Jean Vigo par Sales Gomes, parue tronquée de sa première partie sur Almereyda. On notera que les deux textes (celui d'Humbert et celui de Sales Gomes) datent de la même année, 1957. À travers son long article, Jeanne Humbert aura pour objectif de redonner quelques précisions sur le milieu libertaire du moment et les enfances mouvementées d'Almereyda et de son fils.

8.- Eric Jarry, « Jean Vigo », in Claire Auzias, *Un Paris révolutionnaire*, Paris, L'esprit Frappeur, 2001, p. 54 : « Jean Vigo est parfois confié à Janine Champol, ancienne communarde et libertaire, qui s'occupera plus tard de la propre fille de Jean Vigo. »

qui fut, plus tard, plus purement anarchiste que ne le demeurèrent ses géniteurs. Dès ce jour, je pris mon rôle de marraine au sérieux, Jean Vigo m'a appelé longtemps ainsi.⁹

Almeryda rédige des textes virulents, ce qui lui vaut à plusieurs reprises de nouvelles incarcérations à la prison de la Santé et à celle de Clairvaux, avec Eugène Merle, père de l'ami du jeune Vigo, Pierre Merle.¹⁰ Gustave Hervé reprend *La Guerre sociale* durant les séjours répétés des deux hommes en prison. Il finit par occuper la fonction de directeur du journal alors que Miguel Almeryda passe rédacteur en chef, et que Merle assure la charge d'administrateur. À côté des activités journalistiques, le père de Jean Vigo intervient comme orateur au sein de meetings politiques. Quand il ne professe pas, il se distingue encore parfois par ses bagarres de rue contre les Camelots du Roi, en compagnie d'autres militants anarchistes.

Dans sa soif de réalisations nouvelles, Almeryda fonde le journal *Le Bonnet rouge* en 1913, parution satirique hebdomadaire qui deviendra quotidien en 1914. Il y signe le premier véritable manifeste en faveur du cinéma comme critique de la société.

Comme toute œuvre nouvelle, le cinéma (...) peut s'améliorer. (...) Il peut parler, mieux que le théâtre, mieux que le livre, mieux que le journal. (...) Le malheur, c'est que la plupart des entreprises cinématographiques sont entre les mains des capitalistes qui le font servir à leurs fins et le transforment en instrument de défense et d'abrutissement. Mais pourquoi ne pas attendre mieux ? Déjà d'excellentes tentatives de Cinéma du Peuple ont abouti ou sont en passe d'aboutir. Songez à ce que de pareils cinémas peuvent faire entrer dans les consciences et quelles transformations elles peuvent apporter dans les mentalités. (...) C'est à nous de le prendre et de l'utiliser au service du progrès, de la justice et de la beauté.¹¹

À nouveau, les véhémentes critiques d'Almeryda contre le régime en place le conduisent fréquemment en prison. Jean Vigo, qui n'a pas encore dix ans, vient rendre visite à son père dans le triste décor pénitencier qui marquera tant le cinéaste. À cette époque, les peines de prison sont plus courtes, on y entre pour quelques semaines ou pour quelques mois. Le jeune Vigo aura donc l'occasion de voir à plusieurs reprises son père derrière les barreaux, et se familiarise avec le milieu carcéral où les prisonniers politiques ne sont pas les derniers à séjourner.

Alors que la guerre éclate, tant Gustave Hervé à *La Guerre sociale* qu'Almeryda au *Bonnet rouge* virent de bord. Hier antimilitaristes, ils se reconnaissent désormais dans la Patrie et voient à travers la guerre contre l'Allemagne une revanche à prendre vis-à-vis de la Commune de Paris écrasée en 1871. Leur revirement semble absurde

9.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 71 et 72.

10.- Pierre Merle, « Souvenirs », Paris, *Premier plan* n° 19, 1961, p. 18 : « Nos pères étaient amis. Mieux : compagnons de lutte. (...) Nos familles ne se quittaient guère. »

11.- Miguel Almeryda, « Le cinéma », Paris, *Le Bonnet rouge*, 5 avril 1914, p. 2.

à beaucoup de militants libertaires.¹² C'est ainsi que dans les colonnes de *La Bataille syndicaliste*, Pierre Monatte et Louis Grandidier interpellent souvent Hervé. Les comptes se règlent à l'intérieur de la presse anarchiste. Malgré ces remous, Almereyda confirme sa position, conforté par sa place sociale de directeur du *Bonnet rouge*. Son journal se vend de mieux en mieux dans les rangs bellicistes et Almereyda, qui gagne beaucoup d'argent, acquiert une certaine renommée. Il déménage avec sa famille dans le XX^e arrondissement de Paris, rue des Pyrénées. Jeanne Humbert, quant à elle, s'occupe toujours de « Nono », comme on appelle alors le jeune Jean Vigo.¹³

Nono, lui, venait toujours me voir, soit chez moi, rue de Ménilmontant à deux pas de la rue des Pyrénées, et tout près du 266 habité à ce moment par ses parents, soit rue de la Duée, à *Génération consciente*. Il allait à l'école en face de chez lui et, à la récréation ma mère s'amusait à l'entendre chanter à tue-tête les chansons qu'elle lui apprenait.

Avec son compagnon Eugène Humbert, Jeanne fait campagne pour promouvoir le Néo-Malthusianisme à travers leur revue, *Génération consciente*. Jean Vigo, depuis sa plus tendre enfance, grandit donc aux côtés de ces « figures » du mouvement anarchiste. Il en est éloigné, lorsque ses parents, nouvellement riches, décident à nouveau de déménager, cette fois-ci à Saint-Cloud dans un petit hôtel particulier.¹⁴ Le jeune garçon suit les cours du Collège de garçons de la ville jusqu'en 1917, année où son père est arrêté et incarcéré à Fresnes suite à l'affaire du « Bonnet rouge ». En effet, l'évolution politique d'Almereyda l'amène à se livrer, en pleine guerre, à des attaques contre les royalistes de l'Action Française.¹⁵ Tandis que Léon Daudet accuse Almereyda dans ses colonnes d'être un agent à la solde de l'Allemagne, Almereyda rétorque de manière virulente le 17 décembre 1915 dans son journal :

Bien que syphilitique héréditaire, bien qu'imparfaitement guéri de la morphinomanie, bien qu'il se livre à l'occultisme et à la débauche, bien que la peur du diable altère de temps à autre ses facultés mentales, Daudet n'est pas fou. C'est un bandit qui défend sa peau et un porc qui défend son auge. Ce que Daudet craint, c'est qu'après la guerre, j'ameute contre lui et sa bande, nos

12.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 82 : « Je sus très vite la volte-face opéré par les chefs de file de *La Guerre sociale*. Louis Grandidier qui, avec Pierre Monatte, veillait au sort de *La Bataille syndicaliste*, nous écrivait, le 19 octobre 1914 : 'Que vous raconterais-je que vous ne sachiez ? Que *Le Bonnet rouge* est en dessous de tous les canards domestiques, qu'à *La Guerre sociale* on est devenu fou ? Vous le savez. Hervé est idiot plus qu'on a le droit de l'être. Patriote (...), il rendrait des points à tous les nationalistes. Ses articles sont écœurants de bêtise.' En effet, on ne s'y reconnaissait plus ! Le slogan 'Jusqu'au bout ! Jusqu'au dernier homme ! Jusqu'au dernier centime !' figurant dans les colonnes du journal qui avait tant combattu contre l'armée, contre la guerre et pour la fraternité des peuples, avait de quoi déconcerter les plus sceptiques. »

13.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *loc. cit.*

14.- Francis Jourdain, « Une enfance », Paris, Ciné-club, février 1949, p. 4 : « Vint la guerre. Je cessai de voir Miguel, un peu déroutant. Directeur d'un quotidien, il avait une voiture, un hôtel, des larbins, des maîtresses coûteuses, beaucoup de soucis, une mauvaise santé, et de la morphine. »

15.- *Le Bonnet Rouge* du 25 juin et 5 octobre 1915.

militants revenus du front. L'Action Française représente pour le développement de la République et l'avenir de la civilisation un danger aussi réel que les Boches. C'est moi qui lui casserai les reins.

Les deux hommes, qui se haïssent, entrent dans un conflit ouvert qui devient rapidement une affaire d'État. Entraînant à sa suite les radicaux Louis Malvy et Joseph Caillaux, membres du gouvernement, l'Action Française attaque en justice les uns pour malhonnêteté, les autres pour crime de trahison (on accuse notamment Malvy d'avoir fomenté les mutineries de 1917 alors qu'il était Ministre de l'Intérieur). Arrêté le 6 août 1917, Almercyda, traîné dans la boue par les royalistes dont l'influence aura raison de la justice, est retrouvé mort dans sa cellule huit jours plus tard, étranglé par un lacet de chaussure. Si Sales Gomes mentionne l'assassin d'Almercyda, le codétenu Bernard, il laisse en revanche au lecteur le soin de déduire les commanditaires de cet assassinat politique.¹⁶

Des bombes en cellulöid

Le jeune Jean Vigo débute sa carrière en 1930 avec *À propos de Nice*, documentaire social où la révolte emprunte les chemins de la plus pure poésie. Cette première œuvre accuse le capitalisme engoncé dans son superflu, la richesse obscène se déguisant une fois l'an pour cacher la pauvreté quotidienne subie par ceux qui n'ont pas droit à la fête. Vigo suit la tradition anarchiste de la dénonciation d'un système social à deux vitesses en utilisant des images fortes, des rapprochements osés et insolites qui se succèdent durant la totalité du moyen-métrage par un montage croisé. Il alterne par exemple une image de bourgeois et une autre présentant des ordures, un plan du carnaval et celui d'un jeune lépreux, etc. Un tel montage conflictuel du film rappelle en effet celui de *L'Hiver, plaisirs des riches, souffrances des pauvres* datant de 1914, réalisé par le cinéaste espagnol Armand Guerra et produit par la coopérative anarchiste du « Cinéma du Peuple ». Le film présente les loisirs des nantis, qui grâce à un montage alterné, fait face aux pauvres, affamés, faisant la queue devant la soupe populaire. Comme l'explique Almercyda dans son article sur le film du 28 février 1914 :

L'hiver ! Plaisirs des riches ! Souffrances des pauvres ! Ce sont les plaisirs du patinage. C'est Gérardmer et les beautés de l'hiver, les belles dames bien habillées qui s'en donnent à cœur joie avec des oisifs. Comme contraste, voici le mur du Père-Lachaise. Les longues files de malheureux attendent depuis des heures, grelottants, une maigre soupe. Des gens hâves, décharnés... La misère est là dans toute sa laideur. (...) Et cela vaut mieux qu'un discours pour flétrir le système social actuel.¹⁷

À propos de Nice prolonge la culture libertaire du film militant initiée par la coopérative. Il s'agit de monter des images en opposition les unes aux autres afin que

16.- Paulo Emilio Sales Gomes, *Vigo, vulgo Almercyda, op.cit.*, p. 159.

17.- Miguel Almercyda, « Le Cinéma du Peuple », Paris, *Le Bonnet rouge* n° 15, 28 février 1914.

naissent de la confrontation des plans, par déduction, des conclusions claires sur la lutte des classes. Les deux films traitent du même thème, le Cinéma du Peuple plaçant les représentations de la classe aisée et pauvre en fonction d'un même « temps », la période hivernale, tandis que Vigo les dispose en fonction d'un même « espace », Nice. En ce sens, le fils d'Almeréyda poursuit le travail engagé depuis 1913 dans le cinéma libertaire, dont les fondements théoriques remontent à l'art social et révolutionnaire professé par Fernand Pelloutier à la fin du XIX^e siècle.

C'est donc l'ignorance qui a fait les résignés. C'est assez dire que l'art doit faire des révoltés. (...) Car tout est là. Dévoiler les mensonges sociaux, dire comment et pourquoi ont été créées les religions, imaginé le culte patriotique, construite la famille sur le modèle du gouvernement, inspiré le besoin de maîtres : tel doit être le but de l'art révolutionnaire.¹⁸

À propos de Nice dévoile, puis brocarde, cette oisiveté ambiante qui s'approprie le pavé niçois, afin de cacher la misère qui, elle, n'est pas mascarade mais bien réalité. Le film fait décliner la bourgeoisie petit à petit vers la mort et le cimetière, affirmant ainsi le système morbide qu'est le capitalisme aux yeux de Vigo.¹⁹ Si *L'Hiver, plaisirs des riches, souffrances des pauvres* expose le conflit entre deux masses humaines, les riches et les pauvres, *À propos de Nice* ajoute au thème de l'inégalité la dimension du cynisme social en fondant l'opposition des deux classes dans le motif central du carnaval. Le cinéma social, faisant office de discours politique, se doit de réveiller le plus grand nombre, non seulement pour le sensibiliser mais pour le forcer à voir ce que d'habitude il ne tient pas à regarder. Vigo veut d'un cinéma qui « dit » et non d'un cinéma qui « parle », qui bavarde, confortant le spectateur dans son ignorance ou sa méconnaissance du monde : en cela, il applique les principes éducatifs des libertaires.

La première projection privée du film se déroule au Théâtre du Vieux Colombier, le 28 mai 1930, puis une seconde le 14 juin de la même année où Jean Vigo prononce un discours sur sa conception du cinéma.

Se diriger vers un cinéma social, ce serait consentir simplement à dire quelque chose et à éveiller d'autres échos que les rots de ces messieurs-dames, qui viennent au cinéma pour digérer. (...) Mais je désirerais vous entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social ou plus exactement du point de vue documenté. Dans ce domaine à prospecter, j'affirme que l'appareil de prise de vues est roi, ou tout au moins, Président de la République. (...) Ce documentaire social se distingue du documentaire tout

18.- Fernand Pelloutier, *L'Art et la révolte*, (conférence prononcée le 30 mai 1896), Paris, Place d'armes, 2002, p. 7 et 8.

19.- Jean Vigo, *Œuvre de cinéma, op. cit.*, p. 65 : « Dans ce film, par le truchement d'une ville dont les manifestations sont significatives, on assiste au procès d'un certain monde. En effet, sitôt indiqués l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas, et ailleurs, hélas, le film tend à la généralisation de grossières réjouissances, placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire. »

court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur. Ce documentaire exige que l'on prenne position, car il met les points sur les I. (...) Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques. Et cela, avec une force telle, que désormais le monde qu'autrefois nous côtoyions avec indifférence, s'offre à nous malgré lui au-delà de ses apparences. Ce documentaire social devra nous dessiller les yeux.²⁰

La conception libertaire du cinéma social se développe chez le jeune cinéaste grâce à son projet de Ciné-club intitulé « Les amis du cinéma », au sein duquel il accueille des œuvres tant réalistes que surréalistes.²¹ *À propos de Nice* y est projeté le 19 septembre 1930. Vigo, depuis peu de temps, écrit à Jean Painlevé qu'il admire,²² et ne tarde pas à le faire venir à Nice pour présenter certains de ses documentaires.²³ Quelques mois plus tard, en 1931, il tourne un film de commande, *Taris ou la natation* pour le « Journal vivant », qui aurait dû être le premier volet d'une série sur le sport. Vigo devient membre du Comité Directeur de la Fédération française des Ciné-clubs, ainsi que père d'un enfant, Luce Vigo. Gardant toujours contact avec sa marraine Jeanne Humbert, il suit de près les conférences de celle-ci, auxquelles il assiste parfois.²⁴

Nice, 7 octobre 1931. Chère Jeanne, désireux de te lire, j'ai acheté un exemplaire de *Police-magazine*, dont jusqu'ici le titre ne m'avait guère inspiré confiance, ni même curieusement tenté. Je te félicite de t'attaquer aux murs qui cachent trop de choses. Je ne peux que louer le principe de ta campagne. Je remets à la fin du livre la suite de mon discours. Cependant, je te trouve là, en ce journal, assez mal encadrée. À une *Police-magazine* je préférerais toujours une très *Grande réforme*.²⁵

20.- Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, loc.cit.

21.- Freddy Buache, *Hommage à Jean Vigo*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1962, p. 43 : « Sans doute Vigo ajouta-t-il qu'il se sent personnellement plus près du cinéma qu'il appelle 'le point de vue documenté' et qu'il considère comme 'un cinéma social plus défini', mais la lecture des scénarios, *Lourdes*, *Au café*, *Chauvinisme*, *Lignes de la main*, prouve qu'il reste fidèle à une forme de révolte apparentée à un anarchisme surréaliste. »

22.- Lettre de Jean Vigo à Jean Painlevé, le 7 octobre 1930 (archives Jean Painlevé) : « Vraiment, *À propos de Nice* vous a fait plaisir ? Je suis plein d'inquiétude en l'imaginant projeté chaque soir au public. (...) Avant tout, je voulais provoquer la nausée. Au moins qu'au cinéma, on ne supporte pas la vue de ce qu'on regarde avec indifférence, avec complaisance, avec plaisir en grandeur nature ! Et c'eut été provoquer le soulagement par des images d'ouvriers et d'atmosphère d'usine. »

23.- Jean Painlevé, « Rencontre avec Jean Vigo », Paris, *Ciné-club* n° 5, février 1949, p. 5.

24.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 78 : « Je ne lui parlai pas de sa santé, sa mine m'avait renseigné. Il me rappela notre si brève entrevue, à Nice, où je donnais une conférence à laquelle il assistait. C'était en 1932. »

25.- Vigo se réfère ici à *La grande réforme*, second journal, avec *Génération consciente*, dirigé par Jeanne Humbert.

dont je te suis reconnaissant de me faire le service. Salut à la mère et à Eugène. Ici, la femme et la fille vont bien. Affection. Jean²⁶

En 1932, la maison de production de *Taris* refuse le scénario de Vigo sur *Le Tennis* avec Henri Cochet. Le réalisateur ne se décourage pas, il se rend auprès de la Pax-Film pour présenter un projet de film intitulé *Anneaux* d'après un scénario de Serge Chouloine et du libertaire Henry Poulaille. L'entreprise ne plaît pas. Au cours de l'été 1932, la famille Vigo quitte définitivement Nice pour Paris. Cette période lui permet de faire la rencontre d'un producteur original, Jacques Louis Nounez. En septembre 1932, à la demande d'Henry Storck, il rédige un texte sur l'intérêt du documentaire social, qui témoigne de ses emportements à l'encontre de l'État.

Telle était ma pensée ce soir trop noir du 2 septembre 1932, à Paris, devant Bullier, où Maxime Gorki, Willy Munzenberg, Marcel Cachin, Schwernik et Henri Barbusse, entre autres, devaient rendre compte de leur mandat de délégué au congrès mondial contre la guerre, tenu à Amsterdam quelques jours auparavant sous la présidence de Romain Rolland. 25000 personnes environ, dont 7000 seulement purent pénétrer dans la salle. À la rue, une foule de curieux et de militants, calme, un peu triste, silencieuse, attendait sous la protection d'agents de Police. Et à 21 heures, un coup de sifflet officiel : la charge ! Les cavaliers, chevaux dressés et tâtant du sabre le chemin, la brigade spéciale, où la France cache ses athlètes. (...) Les matraques qui ne sont pas aubergines, mais bois dont on se chauffe, sur les crânes aussitôt ouverts. (...) Circulez ! (...) On ne signale aucun mort parmi les manifestants, aucun blessé parmi les agents de notre Police ! De faibles becs de gaz pour éclairer cette scène d'urbanité ! Quand donc, à défaut des hommes, la pellicule cinématographique ne demeurera-t-elle plus insensible à de semblables spectacles ?²⁷

La rencontre de Jacques Louis Nounez permet de penser durant l'été 1933 un autre projet de film avec l'ancien forçat Dieudonné, condamné avec la Bande à Bonnot, puis réhabilité grâce à la campagne de presse d'Albert Londres.²⁸ Avec l'avocat de Dieudonné, Morot-Giafferi, *L'Évadé du bagne* est envisagé sérieusement.²⁹ Malheureusement, Jean Vigo ne pourra pas réaliser son film en raison des risques de censure.³⁰ Comme en témoignera Dieudonné, qui en restera l'acteur principal, c'est Brunius qui reprendra à sa manière le projet de Vigo pour *Autour d'une évasion*.

26.- Jeanne Humbert, « Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde », *op. cit.*, p. 79 : « Il avait, et on le comprend, une piètre estime pour tout ce qui touchait au vocable 'police'. Il avait là-dessus des souvenirs amers. »

27.- Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, *op. cit.*, p. 53.

28.- Albert Londres, *L'homme qui s'évada*, Paris, Éditions de France, 1928.

29.- Entretien avec Jacques Louis Nounez, in *Cinéastes de notre temps : Jean Vigo* de Jacques Rozier, ORTF 1964, réédité dans le coffret *L'Intégrale Jean Vigo*, Paris, Studio G.C.T.H.V., 2001.

30.- Pierre Lherminier, *Jean Vigo. Un cinéma singulier* (1957), Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007, p. 220.

Le monde d'Almeryda sur l'eau ou l'anarchie réalisée sur un bateau

Jean Vigo, après la contestation sociale d'*À propos de Nice* et la destruction des institutions de *Zéro de conduite* (1933), passe à la réalisation de l'utopie libertaire tant recherchée avec *L'Atalante*, la mise en marche du bateau des jeunes amants. À l'éternelle question, « Comment se libérer des contraintes sociales ? », le réalisateur propose une nouvelle réponse : la plongée en soi-même pour créer un monde dans lequel on puisse s'épanouir en paix.

L'eau, porteuse de rêves, de douceur, accompagne l'amour des amants et offre le motif principal du long-métrage. Elle constitue le moyen d'une réappropriation de soi-même, d'un retour sur soi, mais aussi celui de la communication vers « l'autre ». Vigo invente la métaphore de la plongée dans l'élément liquide, grâce à la scène du tonneau rempli d'eau dans lequel les deux amants plongent leurs têtes ou encore dans celle du saut du « capitaine » dans le fleuve pour revoir son aimée. L'eau comme lien apporte surtout du renouveau, coule et emporte l'amour vrai qui transforme et révolutionne les êtres. Tous les personnages partagent le même amour, celui de la liberté et, en cela, *L'Atalante* dans son entier traduit une autre manière de vivre, une autre manière de penser le temps, d'exister au monde. Si l'œuvre n'affiche aucune revendication, elle applique une vision anarchiste du vivre sans contraintes, dans le respect le plus profond les uns des autres, dans l'amitié et la solidarité. L'amour crée une petite révolution qui éloigne deux êtres des conventions admises, des lois, et les situe en dehors du monde raisonnable et bien pensant. D'histoire banale, *L'Atalante* devient hymne à la liberté, mettant en scène des personnages aux destins singuliers, individualistes libertaires nomades. La péniche ne possède pas réellement de commandant, seul l'appel de l'eau et de la liberté lie très profondément le père Jules au « capitaine ». Aucune loi particulière ne les astreint, seule subsistent les lois physiques et naturelles nécessaires pour faire avancer le bateau. *L'Atalante* déploie des idéaux de liberté qui valent tous les discours politiques.

S'il était, d'une part, « condamné dès sa naissance », d'un certain point de vue, il ne l'était nullement, car il ne se bornait pas à revendiquer la liberté. Par son travail, il réalisait concrètement sa revendication, à la différence des faux révolutionnaires, surréalistes ou extrémistes, il n'exprimait pas la révolte, il la « réalisait ». Vigo était un anarchiste conséquent.³¹

Jean Vigo meurt en 1934, laissant, malgré les remaniements et les censures de ses films, une poésie puisée dans le réel alliant composition formelle et revendication sociale libertaire. Il constitue la synthèse des deux tendances du cinéma libertaire – éducateur (social) et d'avant-garde – jusqu'alors séparées. Le travail de Vigo représente un tournant sans précédent dans l'Histoire du cinéma français et dans celle du cinéma anarchiste. Jean Vigo ne cesse de rappeler par ses œuvres que la politique libertaire est aussi et avant tout une poétique.

31.– Glauco Viuzzi, « À propos de Jean Vigo », Paris, *Premier plan* n° 19, 1961, p. 76.

À l'ombre d'Almercyda (Jean Vigo et Paulo Emilio Sales Gomes)

Adilson Inácio Mendes
Cinematca Brasileira

Paulo Emilio Sales Gomes, le plus grand critique de cinéma du Brésil, fut le premier chercheur à avoir réalisé une étude exemplaire sur Miguel Almercyda et Jean Vigo, le père et le fils.¹ Quand Paulo Emilio rédige son ouvrage, l'activité critique était alors très liée à l'activité cinématographique elle-même, au sens où faire une critique et faire un film revenait en quelque sorte au même. La démarche très originale de Sales Gomes offre un mélange de biographie, d'histoire et d'analyse immanente qui permet au texte d'échapper à la simple biographie. Prétendant à une « critique totale », le livre se démarque par sa capacité à traverser sans cesse diverses frontières de la connaissance ; de même, sa prose riche et élégante le différencie des mornes livres sur le cinéma auxquels nous sommes habitués aujourd'hui.

La trajectoire de Paulo Emilio Sales Gomes, personnage méconnu en France, aura transformé l'histoire et l'historiographie du cinéma. Il fut en effet le maître à penser du « Cinema Novo », principal mouvement cinématographique brésilien, réalisa des études historiques pionnières sur le cinéma muet brésilien et conçut la toute première Cinémathèque du Brésil. Avant de s'intéresser au cinéma, le jeune bourgeois Paulo Emilio s'est d'abord concentré sur la politique. Militant communiste, Paulo est emprisonné en 1935 après le coup d'état raté du Parti Communiste Brésilien. Durant cette période de détention, il prend contact avec les différentes branches du mouvement ouvrier, parmi lesquelles les anarchistes. Pour ces derniers, Paulo Emilio assure en prison des cours d'anglais et de français, en plus de cours sur l'histoire du Brésil. Malgré la fragilité théorique de ces militants détenus lors de la vague répressive qui traverse alors le Brésil, le courage et l'héroïsme de ces figures populaires ont beaucoup impressionné le jeune communiste.

1.- Paulo Emilio Sales Gomes, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957.

En 1937, après quatorze mois de détention, Paulo Emilio s'évade de sa prison avec quelques-uns de ces militants, après avoir creusé un tunnel en plein carnaval. Pour échapper à une nouvelle arrestation, il décide de s'exiler en France. Trouvant un pays alors en pleine effervescence politique, il assiste à la transformation de celui-ci sous le Front Populaire, vit les conséquences de la guerre civile espagnole, suit les innombrables congrès d'intellectuels, religieux et politiques du moment. À cette époque, Paulo Emilio rencontre le socialiste Francis Jourdain, qui l'invite à participer aux réunions du Club des Amis du Front Populaire d'Henri Barbusse. Dans ce contexte, il prend contact avec Victor Serge, l'auteur de *Destin d'une révolution : URSS 1917-1937* (Grasset, 1937), qui révèle la barbarie stalinienne des procès de Moscou. Grâce à de telles influences, Paulo Emilio prend du recul vis-à-vis de ses anciennes croyances en la Révolution russe et développe un intérêt croissant pour les pensées hétérodoxes de Marceau Pivert (Parti Socialiste Ouvrier et Paysan) et de Daniel Guérin. Paulo Emilio se libère d'une certaine orthodoxie et finit par concevoir le marxisme – à l'instar de l'intellectuel Antonio Candido – « comme un corps ouvert de doctrine, passible de modification selon l'époque »².

Sur le plan culturel, Paulo Emilio s'est intéressé à tout ce qui relevait de la rénovation. Comme acteur du modernisme brésilien (une version locale du futurisme), il est attiré par toute expression d'avant-garde : d'abord par le cinéma russe, mais aussi par l'ensemble du cinéma expérimental présenté au Cercle du Cinéma de Henri Langlois. Ses années françaises seront brusquement interrompues par la Seconde Guerre mondiale qui le pousse à revenir au Brésil. Il y fonde alors la revue *Clima*, grâce à laquelle il crée un type de critique de cinéma d'opinion prenant la forme de l'essai. Parallèlement à la critique de cinéma, Paulo Emilio maintient une activité politique marquée par l'hétérodoxie, mal vue tant à droite qu'à gauche. Tout en lançant d'innombrables associations politiques de courte durée, il suit la rénovation du cinéma, et tout particulièrement du cinéma nord-américain, à travers des films tels que *The Long Voyage Home* (John Ford, 1940), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *Tobacco Road* (John Ford d'après Erskine Caldwell, 1941).

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, en raison de l'avènement d'une nouvelle dictature au Brésil, Paulo Emilio retourne en France en 1946, bien décidé à parfaire sa formation culturelle en se consacrant pleinement à une carrière autour du cinéma. Dans cet immédiat après-guerre, il voit les films de Jean Vigo, notamment *Zéro de conduite*, qu'il découvre en même temps que *Espoir, sierra de Teruel* (André Malraux, réalisé en 1939, sorti en 1946), et *Partie de campagne* (Jean Renoir, réalisé en 1936, sorti en 1946). Le contact avec l'œuvre de Vigo le marque au point de le décider à dresser le portrait du jeune styliste. Le critique éprouve le besoin de comprendre la trajectoire de Miguel Almeréyda, père du réalisateur. Pour ce faire, il se plonge dans l'atmosphère sociale de la Troisième République. Paulo Emilio tire Almeréyda des replis de l'histoire et contribue à la compréhension du non-conformisme du fils.

2.- Antonio Candido, « Socialismo é uma doutrina triomfante », 24/09/2012, consultable sur <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=8248>

Comme une ombre planant sur Jean, Almeryda domine le livre, sa trace surgit dans le choix des thèmes du réalisateur (dans *À propos de Nice* et *Zéro de conduite*), ainsi que dans certains épisodes ou personnages (le Père Jules, par exemple). L'anarchisme apparaît comme un élément structurant de l'œuvre et de la vie de Vigo.

Cette recherche reste un point central dans l'œuvre de Paulo Emilio, tout à la fois comme un moment de cristallisation de procédés critiques et comme affirmation d'un style. C'est au cours de sa réflexion sur le cinéaste français que l'analyse interne des films s'est approfondie et s'est agrégée à des éléments historico-biographiques. Dans son ouvrage intitulé en portugais *Vigo, Vulgo Almeryda*, et dont une version abrégée paraît d'abord en français aux éditions du Seuil en 1957 sous le titre *Jean Vigo*, la forme de l'essai est radicalisée afin de mettre en lumière le cinéaste³. La prose du critique atteint des valeurs artistiques lorsque, à certains moments précis, il réussit à recréer par l'écriture quelque chose de similaire à ce que Jean Vigo réalise par le son et l'image : les analyses que Paulo Emilio fait de l'ouverture de *Zéro de conduite* et des séquences du dortoir, mais aussi certaines analyses de *L'Atalante*, et notamment celles de la scène du gramophone ou encore de la scène du plongeon du capitaine, s'avèrent des exemples clairs de cette critique originale et créatrice, telle que la préconisait notamment Paul Valéry. Commentant le plan du marin Jean qui plonge à la recherche de la femme aimée, Paulo Emilio affirme : « Vigo a finalement trouvé une utilisation pour l'expérience acquise avec le petit film sur *Taris*, à la surimpression féérique de Juliette répondent les vues sous-marines de Jean, cheveux hérissés par l'eau, expression fébrile et dévastée par l'angoisse de qui est empêché de pleurer par l'eau, cette eau qui entraîne, avec la valse, le dialogue pénétrant entre les deux images [celle de Jean et celle du visage] »⁴. La proposition « expression fébrile et dévastée par l'angoisse de qui est empêché de pleurer par l'eau » emblématise la disposition critique de Paulo Emilio : en racontant l'image, il suggère une interprétation de celle-ci.

La recherche sur Jean Vigo se situe à la frontière entre l'essai « intuitif » pratiqué durant la décennie 1920-1930, et la reformulation théorique initiée en 1945. Plus que frontalier, *Jean Vigo* est un livre de continuité entre deux moments fondamentaux du discours cinématographique. La croyance des théoriciens de l'avant-garde en la régénération du monde contraste alors avec la reformulation théorique proposée par André Bazin, cherchant à abandonner le plan en tant qu'unité syntaxique et sémantique du cinéma, valorisant le plan-séquence et sa capacité à capter la réalité dans la durée. Dans sa théorie du cinéma moderne, le critique français a défini deux types de cinéastes : ceux de l'image, tournés vers le décor et le montage – que Bazin considère comme pure rhétorique – et ceux de la réalité, intéressés par le dépouillement de la représentation. Le livre de Paulo Emilio lance un pont vers les théoriciens du cinéma muet pour leur attention à la plasticité de l'image et aux spécificités de l'analyse du cinéma, advenue dans l'après-guerre. L'écriture de Paulo

3.– Le manuscrit intégral ne paraîtra en portugais qu'en 1991, aux éditions Companhia das Letras/Edusp, São Paulo, 174 pages.

4.– Paulo Emilio Sales Gomes, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957, p. 183.

Emilio rappelle certains essais des années 1920 qui se penchaient sur le développement spirituel de l'individu à la recherche d'une liberté. Cependant, s'y manifeste aussi un effort d'incorporation des procédés lancés par la nouvelle critique – traversant différentes frontières intellectuelles – et, surtout, une analyse interne rigoureuse des films qui prend en compte les matériaux utilisés par le cinéaste, la fable singulière développée par le film et la réception de l'œuvre, avec tous ses obstacles révélateurs. Ce mélange d'avant-garde et de réalisme, d'essai et de rigueur scientifique, d'investigation et d'imagination, compose une synthèse historique dont la méthode, discrète, reste bien définie. L'alliance détermine une prose entièrement dévouée à exposer littérairement l'œuvre du cinéaste selon ses caractères manifestes, attestables, visuels, objectifs. Pour le critique brésilien, la compréhension plus objective du matériel nécessite pourtant une grande part d'intuition.

La méthode du livre, dans la mesure où elle unit différents angles et approches, fait penser au style de Vigo, qui n'a jamais hésité à sacrifier l'unité de l'action pour que la fragmentation lyrique surpasse la fable. La jonction de l'histoire, de la biographie, de la description des films, de la comparaison des copies et de l'analyse interne a permis la découverte du palimpseste Vigo. On sait peu que, dès le début de la décennie de 1950, Paulo Emilio, le premier, a montré la copie la plus complète de *L'Atalante*. Dans les années 1990, lors de la restauration du film par Gaumont, cette copie anglaise servit de base pour la restauration du film. En plus des données physiques, l'investigation du palimpseste a permis la reconnaissance des qualités du cinéaste et évité des approximations injustifiées. L'une d'elles – encore aujourd'hui récurrente – concerne la parenté de Vigo avec l'avant-garde plasticienne. S'il y a dans *À propos de Nice* un goût formaliste, cela ne se confirme pas dans le développement de l'œuvre. Les expérimentations abstraites de l'avant-garde des années 1920 développent la recherche sur le mouvement, déjà travaillée par les arts plastiques et par la photographie. Dans l'œuvre de Vigo, se fait jour un virage dans le sens opposé, la recherche d'une vérité sentimentale arrachée au réel, où le recours au cinématisme reste entièrement motivé par la nécessité poétique. Les films de l'avant-garde plasticienne se présentent dans un espace pictural, la composition du tableau épouse la superficie de l'écran, alors que chez Vigo, l'espace filmique est un espace virtuel reconstitué, où la mise en scène est déterminante. Ainsi, la présence des corps, soulignée par l'exiguïté spatiale de l'intérieur de la péniche dans *L'Atalante* (exiguïté préservée en studio), est exploitée de manière à souligner le contact direct de l'objectif, créant ainsi de nouvelles significations au cinéma. Le rôle décisif des dialogues dans le film est un autre élément important étudié par Paulo Emilio. Dans *L'Atalante*, la parole affirme la discontinuité et chaque personnage s'exprime et expose sa particularité. Jamais Michel Simon ne fut autant à l'aise pour exprimer son accent vaudois, tout comme Dita Parlo avec son français germanisé. Chaque personnage a son moment discursif qui souligne l'existence de mondes différents sur la péniche. Le style de *L'Atalante*, invasion de l'élément magique dans la réalité banale de la vie fluviale, élève le cinéma à un nouveau niveau expressif au moment où le cinéma parlant était encore en train de se consolider.

Il faut ici se souvenir que la valorisation de Vigo proposée par Paulo Emilio Sales Gomes au début des années 50 (harmonie entre aisance et suspension, éloge d'une langue familière, érotisme des corps) allait à contre-courant de la tradition du cinéma français dominante à cette époque. Le « cinéma de qualité » se caractérisait par son application technique, qui consistait en des adaptations d'œuvres littéraires canonisées, un découpage classique et des dialogues littéraires. La façon dont le critique révèle un style, dans une prose d'artiste, a été bien perçue par la nouvelle génération en recherche d'une réinvention du cinéma. Les blessures biographiques, et l'indignation devant l'irrespect des adultes pour l'enfance, font de Vigo une source d'inspiration pour Truffaut qui, ayant pris connaissance du manuscrit du *Jean Vigo*, considère l'ouvrage de Paulo Emilio comme « le plus beau livre de cinéma [qu'il ait] jamais lu »⁵ et appelle à sa publication. Le non-conformisme du jeune cinéaste inspirera aussi Godard pour *Les Carabiniers*. En raison de la mauvaise réception de son film, Godard rédige un texte dans les *Cahiers* sous forme de montage entre les reproches de la presse et ses réponses circonstanciées. Le premier échange de coups utilise une citation recueillie avec malice dans le livre du critique brésilien. Ainsi s'ouvre l'article « Feu sur les Carabiniers » :

« *Télé 7 jours* (anonyme) : 'ce film bâclé, que son auteur ose dédier à Jean Vigo.'

J.L.G. : 'Ce film confus, incohérent, volontairement saugrenu, long, ennuyeux, pas commercial pour un sou' (extrait d'une critique de l'Agence d'Informations Cinématographiques après la sortie de *L'Atalante* au Colisée). »⁶

D'autres rénovateurs du cinéma se sont également servis de Vigo à travers Paulo Emilio, comme Lindsay Anderson, qui pensait préfacier la traduction anglaise du livre. Sans parler de Glauber Rocha, avec la politique d'auteur particulière qu'il développe dans sa *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963)⁷.

Attentif à la rénovation critique en plein développement, avec un style défini et une analyse aussi riche de ce qu'il observe dans le film que des éléments historiques extra-artistiques qu'il y incorpore, densifiant ainsi l'interprétation et proposant des manières libres de penser le cinéma, Paulo Emilio retourne définitivement au Brésil pour transformer la culture cinématographique locale. Ses projets se structurent alors autour du renforcement de sa Cinémathèque à São Paulo et de la mise en place d'une critique moderne du cinéma contemporain, capable de prendre en compte tant les jeunes créateurs que les commentaires des grands maîtres, délaissant l'esprit provincial d'alors pour se tourner vers l'international. Pour la conception de ce grand projet intellectuel, le travail réalisé sur Vigo servit de ballon d'essai. Le

5.- François Truffaut, « Petit journal intime du cinéma », *Cahiers du cinéma* n° 37, juillet 1954, p. 36.

6.- Jean-Luc Godard, « Feu sur les Carabiniers », *Cahiers du cinéma* n° 146, août 1963, p. 1.

7.- Cf par exemple la formule : « Paulo Saraceni est un marginal que l'on peut facilement identifier à Jean Vigo, Luis Buñuel et Rossellini ». Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 141.

non-conformisme du cinéaste aida le critique à se positionner dans son époque et à élaborer une manière de faire l'histoire du cinéma exigeant à la fois une recherche historique étoffée, le croisement de différentes disciplines et, surtout, une écriture dont le pouvoir prolonge sur le lecteur l'impact de l'œuvre commentée. Comme exemple d'initiative en matière de discours cinématographique, le *Vigo, Vulgo Almercyda* de Paulo Emilio continue de nous aider à repenser les moyens, les manières et les raisons d'établir l'histoire du cinéma.

Paulo Emilio Sales Gomes
Écrivain

L'idéologie anarchiste n'est pas vraiment de mon époque. Lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux problèmes sociaux et aux idées politiques, l'anarchisme semblait aussi lointain que le positivisme. J'avais lu assez tôt le livre de Plekhanov sur anarchie et socialisme¹, et l'argumentation de l'éminent marxiste russe sur le problème de l'État m'avait semblée cohérente, ce qui à l'époque était pour moi synonyme de vérité. C'est au cimetière de la Consolação que j'ai vu un anarchiste pour la première fois. Décio Pinto de Oliveira, l'étudiant en Droit qui m'avait introduit dans les milieux de la jeunesse communiste de São Paulo, était mort un dimanche ensoleillé d'octobre 1934, en combattant les intégralistes² et la police sur la Praça da Sé³. Dans le cortège, les collègues et les professeurs – en robe⁴ – côtoyaient des délégations de tous les mouvements révolutionnaires de la capitale. Au moment des discours, l'avocat et député socialiste Zoroastro Gouvêa fit, comme il était d'usage, quelques développements théoriques, évoquant à un moment donné « l'anarchie de la production capitaliste ». Immédiatement, une réaction fusa. Il s'agissait d'un anarchiste qui, de manière courtoise mais extrêmement vive, s'insurgeait contre l'usage indu du terme « anarchie » dans le sens de « désordre ».

1.– Gueorgui Valentinovitch Plékhanov, *Anarchisme et socialisme* (1894). [NdE]

2.– Membres de L'Action Intégraliste Brésilienne, mouvement politique nationaliste d'inspiration fasciste fondé au début des années 1930. [NdT]

3.– Il s'agissait du plus important conflit idéologique qu'a vécu la ville de São Paulo. Les intégralistes et la police avaient été attaqués par un front uni constitué de socialistes, communistes, trotskistes et anarchistes. Parmi les nombreux blessés par balle figurait Mario Pedrosa. [NdT]

4.– En 1934, l'atmosphère de la Faculté de Droit était assez conservatrice, voire réactionnaire. En dehors de Décio Pinto de Oliveira, le seul étudiant communiste était Arnaldo Pedrosa D'Horta. [NdT]

Comme l'atmosphère était électrique, cette interruption inattendue provoqua un échauffement des esprits qui faillit dégénérer en pugilat.

Un peu plus d'un an après ces événements, j'eus l'occasion de nouer plus ample connaissance avec des anarchistes dans les prisons militaires du Paraíso et de Maria Zélia, où je passais une bonne partie de mon temps. Entretemps, je m'étais un peu familiarisé avec le mouvement anarchiste en lisant *A Plebe*, édité à Rio, ou *A Lanterna* de São Paulo, périodiques à la publication irrégulière, et en écoutant des orateurs lors des réunions organisées par l'Alliance Nationale de Libération, un mouvement d'inspiration communiste, appuyé par la majeure partie de la gauche, y compris par un groupe anarchiste. En prison, les relations entre les diverses factions idéologiques étaient assez cordiales, et je m'entendais bien avec le vieux libertaire Felipe, et surtout avec Edgard Leuenroth⁵, pour qui je conserve encore aujourd'hui une grande estime. J'approchais également le vieil anarchisme brésilien à travers des compagnons plus âgés qui s'étaient convertis au communisme, comme Everardo Dias⁶ ou ce combattant intrépide que fut Ernesto Ristori. La vie politique restait intense derrière les barreaux. Les anarchistes s'émurent lorsqu'arriva de la forteresse Maria Zélia la nouvelle que le leader libertaire Soler⁷ avait été fait prisonnier et serait bientôt parmi nous. Il y avait toujours de bons orateurs au sein des autres groupes, et comme à ce moment-là Edgard Leuenroth se trouvait dans une autre prison, les anarchistes du Maria Zélia se sentaient un peu diminués. Soler s'était taillé une réputation de bon conférencier et orateur et ses camarades, radieux, nous disaient à nous autres communistes : « attendez, vous allez voir ». Afin que le lecteur comprenne cette vieille histoire, il faut préciser qu'en 1935-1936, la police procédait de manière assez arbitraire, et que la majeure partie des prisonniers – quelques milliers – qui étaient passés par les prisons militaires du Paraíso et de Maria Zélia, n'avait pas d'idéologie politique bien définie⁸. Les groupes organisés tentaient donc de rallier à leurs positions cette masse assez hétérogène. Les communistes contrôlaient la situation sans ostentation, et je dois avouer m'être certainement inquiété de l'effet que pourraient avoir sur les ouvriers de Bauru, les soldats de Caçapava ou les paysans de Mirassol, le verbe flamboyant et communicatif d'un anarchiste espagnol – car telle était la nationalité de Soler. À peine était-il arrivé que l'on convint d'une conférence dans le théâtre que nous avions construit à l'intérieur de la prison. Lorsque Soler monta sur scène, l'assemblée l'acclama et je pris la parole. Après avoir souhaité la bienvenue à notre nouveau compagnon, je déclarai que j'estimais

5.– Edgard Leuenroth (1881-1968), journaliste, éditeur et écrivain brésilien, passé du socialisme à l'anarchisme. Il fut notamment l'éditeur du journal *A Plebe*, mentionné plus haut par l'auteur. [NdE]

6.– Everardo Dias (1883-1966), typographe et journaliste né en Espagne. [NdE]

7.– Gusmão Soler, peintre espagnol, arrivé au Brésil en 1926. Il participe à la révolte de novembre 1935 contre la dictature brésilienne, est arrêté le 9 juin 1936, puis expulsé le 7 juin 1937. Il meurt à Vigo, en Espagne, en 1937. [NdE]

8.– Arrêté en décembre 1935, Paulo Emilio organise en prison un « Théâtre Populaire Maria Zelia », et y rédige une pièce en 3 actes, *Destination*. Transféré à la prison Paraíso, il s'en évade le 10 février 1937, en compagnie de 17 camarades, dont Artur Heládio Neves. [NdE]

de mon devoir d'éclairer le nouvel arrivant sur certains aspects de nos conditions de vie de prisonniers. Notre force résidait dans notre union et la direction de la prison militaire, la police et le gouvernement le savaient, et chercheraient donc à tirer le meilleur parti de la moindre dissension qui pourrait surgir entre nous. Dans ces conditions, je suggérai à l'orateur de se limiter aux thèmes sur lesquels nous étions tous d'accord, c'est-à-dire, en dernière analyse, le programme de l'Alliance Nationale de Libération. Après que mon intervention eût été chaleureusement applaudie, Soler répondit qu'il comprenait parfaitement mon point de vue, mais qu'il s'abstiendrait de faire la conférence, car il ne pouvait parler qu'en toute liberté. Les anarchistes me regardèrent de travers et, dès qu'il le put, Artur Heládio Neves, qui officiait comme leader des jeunes communistes incarcérés, me transmit discrètement ses félicitations au nom du Parti. Aujourd'hui, vingt-six ans après les faits, je ne parviens toujours pas à discerner la part de sincérité ou de mauvaise foi dans mon allocution. Quelques mois après, nous avons dit « au revoir » à Soler, et nous ne l'avons jamais revu. Le gouvernement avait décidé d'expulser les étrangers accusés d'« extrémisme ». Les Espagnols débarquaient au port de Vigo, déjà aux mains de Franco, et étaient sommairement exécutés. Nous n'avions pas encore connaissance de cette méthode de meurtre infernale et hypocrite lorsque nous avons accompagné en chanson le départ de Soler et d'autres compagnons de Maria Zélia. Notre chant d'adieu était un *samba* dont les paroles ont pris rétrospectivement une teinte ironique et sinistre :

« Va, va mon ami
 Va accomplir ta destinée
 Ton sort sera ton juge
 Bien que mes larmes coulent
 Je demande à Dieu qu'il te rende heureux. »

Les changements de mon optique politique, voire sa totale disparition au fil des années, ne m'ont pas empêché de garder un intérêt pour l'anarchisme, ou plutôt pour les anarchistes. Les théories libertaires ne m'ont jamais ébloui ; elles m'ont au contraire toujours semblé terriblement inconsistantes. Ce qui en revanche m'a toujours fortement impressionné, c'est la biographie et le comportement des anarchistes. Leurs vies m'ont souvent beaucoup appris, et certains épisodes me transportent et m'émeuvent encore aujourd'hui. Enfant, j'avais entendu la clameur générale qui s'était élevée contre l'injustice commise dans l'affaire Sacco et Vanzetti. Bien plus tard, je lus abondamment sur le sujet, et certaines lettres que Sacco avait écrites en prison, alors qu'il attendait l'heure du supplice sur la chaise électrique, constituent l'expression moderne la plus authentique de cet ensemble de qualités auquel on peut donner le nom de sainteté. Enfin, mes études cinématographiques m'ont conduit à entreprendre de longues recherches sur le mouvement anarchiste français de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci, alors que je cherchais à déchiffrer la personnalité du père du cinéaste Jean Vigo, Miguel Almereyda, célèbre

en son temps, et qui avait vécu une jeunesse libertaire ardente et généreuse. L'un des films présentés lors du festival russe et soviétique a eu le don d'interpeller fortement ma sensibilité « anarchisante ».

Il y a bien longtemps, les idées de russe et d'anarchiste allaient de pair. Il s'agissait alors de l'anarchiste faiseur de bombes et partisan de l'attentat terroriste. Parmi la sélection de films anciens projetés la semaine dernière au Marrocos, figurait une excellente comédie qui illustre bien cette idée, présentant une galerie de Russes barbus munis de bombes toutes plus grosses les unes que les autres. Il est curieux de noter que l'association entre ce type d'anarchiste et le mouvement social russe de ce siècle est historiquement fautive. Le courant anarchiste dit « individualiste », d'où émanait la tendance terroriste, était très peu représenté en Russie. C'est dans les pays latins qu'il trouvait son terrain d'élection, et les rares slaves anarcho-individualistes étaient essentiellement des émigrants qui opéraient aux États-Unis. L'attentat était chose fréquente dans la vie politique russe, mais au cours des vingt premières années de ce siècle cette pratique devint l'exclusivité du « Parti Socialiste Révolutionnaire ». L'anarchisme russe relève fondamentalement de la tendance communaliste, l'anarcho-syndicalisme lui-même n'étant pas parvenu à s'implanter dans le mouvement ouvrier du pays.

Le rôle des anarchistes dans la Révolution Russe est systématiquement ignoré, quand il n'est pas dénigré par la littérature marxiste, qu'elle soit d'inspiration léniniste, stalinienne ou trotskiste. C'est avec raison que Voline, militant et historien, intitula son livre sur le sujet *La Révolution inconnue*⁹. Les déformations constantes n'empêchent pas que l'action des anarchistes en Ukraine constitue l'un des chapitres les plus importants de l'épopée révolutionnaire qu'a vécue la Russie à partir de 1917. La Makhnovtchina, qui étendit son action sur toute l'Ukraine, tirait son nom de son leader Nestor Makhno, une figure particulièrement notable en ces années pourtant extrêmement riches en personnalités révolutionnaires marquantes. Le film *Les Diablotins Rouges*¹⁰, projeté lors du festival, montre deux personnages historiques : le chef militaire communiste Boudienny et Makhno. Ce dernier est toutefois représenté sous les traits d'un bandit odieux quand il n'est pas simplement ridicule, avec des yeux sombres qui, pour un public brésilien, évoquent

9.- Voline, *La Révolution inconnue*, 1947, Paris, Amis de Voline, 690 pages. Il s'agit d'une histoire de la révolution russe du point de vue anarchiste, rédigée en français par le poète ukrainien Voline (pseudonyme de Vsevolod Mikhaïlovitch Eichenbaum), répartie en 3 volumes : « Naissance, croissance et triomphe de la Révolution (1825-1917) ; Le bolchévisme et l'anarchie ; Les luttes pour la véritable Révolution sociale ». [NdE]

10.- *Les Diablotins rouges*, ou *Les Lutins rouges*, d'Ivan Perestiani, 1923, 139mn, d'après une nouvelle éponyme de P. Bliakhine, produit par Narkompros-Géorgie. Sonorisé en 1943. [NdE]

irrésistiblement Lampião¹¹. Cette caricature frauduleuse et grossière a provoqué en moi le rire et l'indignation, et m'a poussé à retourner à d'anciennes lectures pour me remettre en mémoire le profil du paysan libertaire héroïque.

Né dans une famille paysanne très pauvre de la région de Goulaiפוי, dans le sud de l'Ukraine, Makhno travaillait déjà à l'âge de sept ans comme gardien de moutons, fréquentant l'école durant l'hiver. À l'âge de douze ans, il quitta sa famille et l'école pour aller travailler chez les riches colons allemands, nombreux dans la région. À l'occasion des événements révolutionnaires de 1905, la révolte contre l'exploitation dont il est victime revêt une forme idéologique, et à 17 ans Makhno opte pour le communisme libertaire auquel il restera fidèle toute sa vie. Durant les années de répression qui suivirent, il fut condamné à la potence, n'échappant à l'exécution que du fait de son jeune âge. Condamné à la prison à vie, il retrouva la liberté après la chute du tsarisme en février 1917. De retour chez lui, Makhno, qui avait acquis une relative culture au cours de ses huit années de prison, devint en peu de temps un leader paysan au prestige immense et, avant la prise de pouvoir des bolcheviques, il entama l'expropriation des grandes propriétés du sud de l'Ukraine. Après la révolution d'octobre, à laquelle les anarchistes russes avaient pris une part active, Makhno et ses compagnons développèrent l'application de leurs idées sur une grande échelle. L'histoire de cette expérimentation anarchiste dans une vaste région paysanne n'a été relatée que dans des livres obscurs et reste très peu connue. Sa phase pacifique fut en tout cas relativement brève. Les événements se précipitèrent, et pendant des années Makhno dut se consacrer à des tâches essentiellement militaires. L'Ukraine a été le champ de bataille le plus complexe de toute la révolution russe, mettant en présence les forces les plus diverses. Pour simplifier, disons qu'il y avait « l'Armée Insurgée » de Makhno, les bolcheviques, les forces nationalistes bourgeoises de Petlioura, et plus tard les armées blanches de Denikine, suivies de celles de Wrangel. Les forces de Makhno, constituées grâce à la « mobilisation générale volontaire et égalitaire », menèrent une lutte constante contre tous les pouvoirs contre-révolutionnaires sus-mentionnés. Les relations entre la Makhnovtchina et les bolcheviques ont fréquemment varié, allant de la collaboration étroite jusqu'à la lutte ouverte. Par trois fois au moins, durant des périodes plus ou moins longues, les drapeaux noirs de l'anarchie et les drapeaux rouges du communisme ont flotté côte à côte dans un front commun. Les anarchistes ont peut-être joué un rôle plus important que les bolcheviques dans la défaite de Denikine. Ces succès n'ont probablement fait qu'augmenter la méfiance et l'hostilité du gouvernement soviétique, particulièrement de Trotski, chef de l'armée rouge, qui durant la guerre civile manifesta

11.- Figure importante du folklore brésilien. De son vrai nom Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), chef d'une célèbre bande de hors-la-loi ruraux (cangaceiros) qui écuma le Nord-Est du Brésil dans les années 1920-1930, finalement abattu par des policiers lors d'une embuscade. Souvent assimilé à une sorte de Robin des Bois en lutte contre les grands propriétaires terriens (coroneis), il est – avec sa compagne Maria Gomes de Oliveira, dite Maria Bonita, morte à ses côtés – l'objet de nombreuses chansons populaires, livres de colportage (literatura de cordel) et productions télévisées. [NdT]

la plus grande aversion pour ces guérilleros révolutionnaires qui échappaient à son commandement militaire et au contrôle idéologique du Parti. Lénine tint une position plus modérée, au moins pendant un certain temps ; il s'entretint une fois avec Makhno et pensa un moment confier une partie du territoire ukrainien à l'administration des libertaires. Les bonnes dispositions et l'entente entre anarchistes et bolcheviques n'ont pas duré, et les premiers furent finalement éliminés par les seconds. Les derniers combats, fin 1921, furent certes la période la plus ingrate mais pas la moins héroïque de l'épopée révolutionnaire de Makhno. Décimés par la guerre, la faim et le typhus, les makhnovistes n'étaient plus que trois mille face aux cent cinquante mille soldats de Trotski. Par la suite, quelques compagnons aidèrent Makhno blessé à franchir la frontière avec la Roumanie.

Il est possible qu'en tant que leader, Makhno n'ait pas été de son temps. Il ne croyait qu'aux énergies révolutionnaires accumulées par la paysannerie russe. Dans ses mémoires rédigées en exil¹², Makhno évoque avec méfiance « le poison politique des villes » ou, avec dégoût, « l'odeur de mensonge et de trahison des villes ». Il passa ses dernières années à Paris, où il mourut en 1935, et fut incinéré au Père-Lachaise où une urne porte son nom. Ses principales faiblesses avaient été l'alcool et les jeunes femmes, qui lui valurent de nombreuses réprimandes.

Il n'est pas difficile d'imaginer ce que Makhno, le guérillero le plus complet qui ait existé, le combattant qui en une seule journée fut blessé à six reprises à différents moments de la lutte, le chef de la cavalerie la plus rapide de l'histoire militaire, qui dans l'intervalle de quelques heures menait un combat en deux points situés à près d'un kilomètre de distance, l'ennemi implacable de toute forme de pouvoir économique ou politique de l'homme sur l'homme, le joyeux fêtard buveur de vodka, il n'est pas difficile, disais-je, d'évaluer ce qu'il pouvait représenter dans l'imaginaire des adolescents russes de 1923, lorsque fut réalisé *Les Diablotins Rouges*. Le film raconte l'histoire d'un garçon et de sa sœur, lecteurs enthousiastes de Fenimore Cooper et de Wojnicz¹³, emportés dans une aventure bien plus extraordinaire que celles racontées par leurs romanciers favoris. Le jeune garçon, la sœur et un de leurs amis accomplissent une prouesse dont l'Armée rouge avait été incapable : ils font prisonnier Makhno et l'offrent, enfermé dans un sac, à l'héroïque général Boudienny, chef de la cavalerie rouge. Ainsi s'éclaire la signification du titre *Les Diablotins Rouges*, qui visait bien sûr essentiellement un jeune public. Si la caricature du héros dont on voulait détruire la légende était évidemment grossière, pour autant

12.- Nestor Makhno, *Mon autobiographie*, 1925. Disponible en ligne ainsi que de nombreux autres textes sur <http://www.nestormakhno.info>. [NdT]

13.- James Fenimore Cooper (1789-1851), écrivain américain, auteur du *Dernier des Mohicans* (1826) et de *The American Democrat: Or, Hints on the Social and Civic Relations of the United States of America* (1838), essai de critique politique en faveur de la liberté individuelle qui lui vaut un procès. Ethel Lilian Voynich (1864-1960), romancière américaine, publie *The Gadfly* (*La Mouche-Cheval*) en 1897, histoire d'un révolutionnaire italien qui devient un classique en URSS et en Chine. [NdE]

le mécanisme de destruction du mythe ne manquait pas de subtilité, Makhno se trouvant vaincu par les personnages juvéniles auxquels le public s'identifie.

Je ne pardonne pas aux réalisateurs des *Diablotins Rouges*. S'il devait se trouver quelqu'un à la recherche d'un sujet pour un bon livre d'aventures destiné aux enfants, je lui suggère l'histoire de la vie et des combats de Nestor Makhno.

30 décembre 1961.

*In Paulo Emilio Sales Gomes,
Crítica de cinema no Suplemento literário
(Rio de Janeiro, Embrafilme, Editora Paz e Terra, 1982)*

Traduction du portugais (Brésil) : Laurent Segalini



Nestor Makhno (assis au centre, avec une moustache),
sa compagne Galina Kouzmenko et d'autres exilés ukrainiens, Pologne, 1922
Reproduit in Hélène Châtelain, *Nestor Makhno, paysan d'Ukraine*, 1996.
  La Parole errante – Fonds documentaire Armand Gatti

John Flaus : distinguer entre anarchiste et libertaire

Adrian Martin
Monash University

L'Australien John Flaus – critique de cinéma, acteur, écrivain, enseignant, animateur radio, ami et partisan des poètes et des artistes underground – a commencé sa carrière en publiant une dénonciation du *Sur les quais* (*On the Waterfront*, 1954) d'Elia Kazan en tant que propagande de droite. Trente ans plus tard, analysant certains films américains contemporains avec Robert Redford, il a soutenu à la radio publique que de tels films constituaient un « massage à la pommade de fantasme libéral ». Chez Flaus, convictions politiques et cinéphilie restent inséparables. Il les a vécus tous deux dans une totale liberté, il n'a jamais cherché à occuper un emploi stable dans une université ni ailleurs. Son exemple a inspiré plusieurs générations de critiques, cinéastes et activistes en Australie. Et il ne cesse jamais : à 80 ans, à Melbourne, il joue le rôle du Père dans une adaptation scénique radicale de *La Métamorphose* de Kafka.

Au cours des années 1960 et jusqu'au début des années 1970, John était étroitement associé au groupe culturel et politique connu sous le nom Sydney Push. Mais, alors que les membres du Push étaient essentiellement des libertaires, John a formé des alliances avec les anarchistes. De fait, le processus de sa politisation personnelle avait commencé beaucoup plus tôt. « J'étais anarchiste par instinct longtemps avant de devenir anarchiste par conviction. Je crois que nous sommes tous anarchistes et que nos pulsions anarchistes sans cesse ressurgissent dans nos vies. Pour mes dix-huit ans, en 1953, on m'a envoyé au tribunal pour avoir refusé de faire mon service militaire. Un espèce de procureur me demande : 'Que feriez-vous si vous voyiez un Asiatique attaquer votre mère ?'. 'J'essaierais de l'arrêter'. 'Et si la seule façon était de le tuer ?' 'Je le tuerais.' 'Eh bien, voilà ce que fait un soldat, alors pourquoi vous opposez-vous à faire votre service ?'. 'Vous me demandez ce que je ferais, quelle décision je prendrais de ma propre initiative. En tant que soldat, quelqu'un

d'autre prend les initiatives pour moi, c'est tout à fait différent'. Bien des années plus tard, je rencontrais des anarchistes et découvris alors combien j'avais en commun avec eux. »¹

Flaus découvrit aussi des valeurs en accord avec son anarchisme existentiel dans de nombreux films qu'il a aidé à faire connaître, de Raoul Walsh à Ozu en passant par Godard et les cinéastes australiens d'avant-garde. Il explique : « Mon genre d'anarchisme – un anarchisme philosophique – engage la libération de soi plutôt que le renversement des gouvernements. Pour moi, renverser les gouvernements équivaut au processus à long terme de la libération de l'individu. Un anarchiste doit respecter l'individu. Il n'existe rien plus grand que vous-même. Si vous vous consacrez à vous libérer, vous devez simultanément aider à libérer les autres autour de vous : il est inutile d'être libre si personne d'autre ne l'est ». Quant à la différence entre « libertaire » et « anarchiste », il précise : « Il y avait beaucoup de points communs entre les libertaires et les anarchistes, mais aussi une différence centrale, merveilleusement mise en scène dans le film de Margarethe von Trotta *Les Années de plomb* (*Die Bleierne Zeit*, 1981) : le conflit entre le radical et le réformiste. Les libertaires s'opposent au réformisme. Pour eux, il faut vivre dans un état permanent de protestation et tout mouvement de réforme se réduit à consolider le système existant. Tandis que la réponse de l'anarchiste à la même situation consiste à dire : vous ne disposez que d'une seule vie, il n'y en a pas d'autre, certaines situations nous blessent comme l'enfer. Si réformer permet d'améliorer la situation, alors nous serons réformateurs. Si réformer nous donne plus de liberté personnelle immédiate, nous réformerons ».

Au cours de cette période anarchiste, Flaus a élaboré des principes de relations avec autrui qu'il a maintenus tout au long de sa vie. Il est généreux, désintéressé, ne cherche jamais à prendre le pouvoir sur autrui. À propos de la micro-économie spontanément développée dans les années 60, il explique : « Personne ne devait rien à personne : vous aviez donné pour aider une personne si vous en aviez l'envie et la possibilité. Vous empruntiez, vous remboursiez quand vous pouviez – les choses ont circulé. Je sais que tout cela est détruit maintenant, il n'en reste presque rien. Mais le principe était encore assez actif dans les années 1960 ». Un tel principe de don continue cependant de s'incarner, aujourd'hui, dans le travail et dans la vie de John Flaus, véritable héros de la culture australienne.

© Adrian Martin 1986/2014

Traduction de l'anglais (Australie) : Nicole Brenez.

1.- Propos recueillis par Adrian Martin, « John Flaus, Australian Cinephile Anarchist », in *Anarchic Life* (Australia), Issue 2, April 1987. Même source pour les citations suivantes. Notre texte constitue une version révisée de cet article.

Jean-François Lyotard et le cinéma anarchiste :
notes pour une rencontre critique

Jean-Michel Durafour
Université Paris Est

« La vraie connaissance est issue de toutes les zones de votre conscience : du ventre ou du pénis, autant que du cerveau et de l'esprit. L'esprit peut seulement analyser et raisonner. Si vous laissez l'esprit et la raison dominer tout le reste, ils ne savent rien faire d'autre que critiquer et stériliser. [...] Si l'on veut éviter d'être un dieu ou un bolchevique, ce qui revient au même, car ils sont tous deux trop beaux pour être vrais, on doit être humain, on doit avoir un cœur et un pénis. [...] Oui, intellectuellement, je crois aux cœurs généreux, aux pénis gaillards, aux esprits éveillés, et au courage de dire "merde" devant une dame. [...] Renoir a dit qu'il peignait avec sa bite... et c'est vrai ; quelles jolies toiles ! Si seulement je faisais quelque chose de la mienne. »

D. H. Lawrence

L'hypothèse de cet article est la suivante : voir comment tracer une ligne de perception qui permettrait d'appréhender le cinéma anarchiste à partir de la réflexion conduite par Jean-François Lyotard sur le cinéma au début des années soixante-dix, et qui concerne apparemment un autre angle cinématographique, le cinéma expérimental – cela dit pour commencer par le poser rapidement. Voire.

Le premier problème rencontré est d'abord de l'ordre de la méthodologie générale, s'agissant des percepts de l'art en tant quel, en l'occurrence du cinéma (du visible, du sonore), et qui plus est – je m'en tiendrai là pour ces pages présentes – du cinéma anarchiste. Je formulerai rapidement le problème général ainsi : pourrait-on

trouver un concept qui puisse rendre compte des images, c'est-à-dire qui ne tomberait pas du ciel de la théorie, ciel toujours exotique, hétérogène et aprioriste par rapport aux images (dont le mode de pensée n'est pas verbal mais sensoriel) et qui ne serait pas *ipso facto*, pour emprunter dans un tout autre contexte ce mot à Anne Cauquelin, un « décept » ? Un concept qui pourrait valoir pour une théorie du cinéma mais jamais, d'une part, pour celle des films, et jamais, d'autre part, pour une théorie faite par les films avec leurs moyens propres précisément non conceptuels mais perceptuels (les images) ? Existerait-il une sorte de « percept conceptuel » – à le dire trop vite et sans en interroger ici la condition de possibilité même – qui nous permettrait de rendre compte du, de rendre des comptes au, cinéma anarchiste, sachant que l'anarchisme, jouant les multiplicités contre l'unicité, les vitalités contre l'ordre, les situations contre les nomenclatures, la praxis finalement plus que la théorie, la propagation (qui prend dans les individus) plutôt que la propagande (qui est toujours l'affaire du concept), a pour particularité supplémentaire d'échapper par définition à la mise aux normes du concept, qui est une clôture. Et cet outil, pourrait-on le trouver dans une pensée « officielle » du cinéma – entre guillemets, car avec Lyotard on est dans l'officiel de la pensée du cinéma vraiment du bout de la pensée ? Évidemment, le fait qu'on soit en train de lire ce texte donne déjà un aperçu suffisant de mes réponses à ces questions. Je vais essayer de les établir pour le principal dans ce qui va suivre.

1

À partir de 1954 et pendant une petite dizaine d'années, Lyotard a milité au sein du groupe marxiste anti-léniniste et anti-stalinien « Socialisme ou Barbarie » (qui emprunte son nom à une formule de Rosa Luxemburg), après un bref passage par le syndicalisme enseignant en Algérie. « Socialisme ou Barbarie », organisé par Claude « Montal » Lefort et Cornélius « Chaulieu » Castoriadis, est un mouvement qui trouve sa source dans le trotskisme (auquel est reproché de ne pas avoir su s'organiser en dehors du stalinisme), pense selon le principe du « communisme de conseils » (à l'imitation des conseils d'usine de Turin de 1919, des soviets du premier communisme russe entre 1905 et 1917 ou du spartakisme allemand), revendique son autonomie par rapport au parti communiste et exhorte à une révolution directe, sans bureaucratie, prise en charge par les ouvriers eux-mêmes rassemblés en structures autogérées et combattant le marxisme dogmatique soviétique assimilé à un capitalisme d'État ainsi que le stalinisme jugé contre-révolutionnaire et totalitaire. En contradiction avec la nouvelle direction imprimée par Castoriadis, Lyotard a rejoint, en 1964, l'organisation « Pouvoir Ouvrier », nommée à partir du supplément mensuel au journal *Socialisme ou Barbarie* (qu'il quittera en 1966). À la fin des années soixante, Lyotard termine la rédaction de sa thèse sous la direction de Mikel Dufrenne, qui donnera lieu à la publication de son premier ouvrage majeur, *Discours, Figure*, en 1971 dans la collection d'esthétique dirigée par Dufrenne aux éditions Klincksieck.

Pour « Socialisme ou Barbarie », les ouvriers doivent s'organiser eux-mêmes pour prendre le pouvoir dans la société et renverser le régime capitaliste d'exploitation en abolissant la propriété privée. Le vrai socialisme n'est pas dans la planification de l'économie ni dans l'accroissement du confort matériel mais dans la liberté rendue aux individus et à leurs facultés créatrices. Le centralisme économique ou politique et l'hégémonie étatique sont largement disqualifiés au profit de l'individu. Cet individu, Lyotard l'appelle « l'intraitable », à savoir l'indomptable, le singulier, l'événement, mais aussi l'indicible par le système, l'exclu, celui qui ne peut pas être traité, comme on traite un dossier ou un patient, dont on ne fait pas cas parce qu'il n'a pas de langue dans laquelle sa différence peut être exprimée (puisqu'il s'exprime dans la même langue que l'oppression¹).

On se gardera toutefois d'opérer trop vite des rapprochements forcés, et inexacts, avec l'anarchisme. En deçà de quelques points communs, donc ; en deçà du fait qu'on sait que les successeurs de P.-J. Proudhon – notamment pour neutraliser les effets négatifs du préfixe grec privatif an : l'anarchie, c'est l'absence (an) de commandement, de chef, de premier (archè) – ont préféré longtemps parler de « communisme libertaire », parmi d'autres substantifs (collectivisme, fédéralisme, etc.), plutôt que d'employer un néologisme périlleux, quitte à choisir des désignations assez fortement anti-individualistes... ; en deçà du fait qu'ont vu le jour des formes équilibrées et contrariantes d'« anarcho-communisme » – qui sont, en fait, au mieux des anarchismes (chez Kropotkine) ou, au pire, des mixtures où l'anarchisme perd son idiosyncrasie – un écart irréductible, comme une fracture peut l'être, sépare anarchisme et marxisme. Pour les anarchistes, d'abord, aux yeux desquels le communisme, malgré les avantages qu'il peut offrir, représente *in fine* un danger pour le libre développement de l'individu². Pour les marxistes, ensuite, car l'anarchisme des fondateurs conserve trop souvent un arrière-plan romantique et religieux (messianique, catéchiste), et a pour porte-parole des excentriques dont les biographies ressemblent à des (mauvais) romans à rebondissements, tout ce qu'il y a finalement de bourgeois.

Lyotard ne fait guère mention à l'époque de la doctrine anarchiste. Il se contente de l'évoquer du bout du stylo comme, par exemple, dans un texte tardif de 1971, pressenti pour servir d'introduction, inachevée, à un ouvrage sur le mouvement étudiant du 22-Mars. Après avoir rappelé que la question explicite du mouvement est « la critique de la bureaucratie », de « la vie tout entière aliénée à la place de – quoi ? »³, et surtout l'extension de cette critique à la sphère politique, Lyotard

1.- Phénomène que Lyotard, mis en minorité dans le mouvement à partir d'un certain moment, a lui-même expérimenté...

2.- Pour citer encore D. H. Lawrence, à propos du bolchevisme : « Les sentiments et les émotions sont également si caractéristiques de la bourgeoisie, qu'on devrait inventer l'homme qui en serait dépourvu. Tout individu, spécialement celui qui possède une personnalité, est un bourgeois ; il faut donc l'éliminer. On doit s'intégrer à la chose socio-soviétique. [...] Ainsi chaque individu doit être le rouage d'une machine... qui tire son énergie de la haine de la bourgeoisie » (*L'Amant de Lady Chatterley* (1928), Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 56).

3.- Jean-François Lyotard, « Le 23 mars », *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, UGE, 1973, p. 306.

précise : « Il y avait certes bien avant lui une tradition anarchiste antiorganisationnelle [...]. Mais la critique des anarchistes restait elle-même enfermée dans la sphère de la politique.⁴ » Je n'ai pas l'intention d'approfondir ce point maintenant : il suffit pour mon propos.

Il faut attendre quelques années pour que Lyotard, à partir de 1972 environ, entre en un rapport plus étroit, d'idées et de personnes, avec la pensée anarchiste, à la suite de son intégration dans le Département de philosophie monté par François Châtelet, Michel Foucault et Gilles Deleuze au sein du tout nouveau Centre universitaire expérimental de Vincennes, à l'automne 1968. Là, il rencontre un certain nombre de jeunes ou moins jeunes intellectuels d'extrême-gauche fermement opposés au gaullisme : des althusseriens maoïstes (Alain Badiou, Jacques Rancière), des trotskistes (Daniel Bensaid, Henri Weber), mais aussi un anarchiste fouriériste comme René Scherer. Ce dernier, en particulier, frère – comme on sait – du cinéaste Éric Rohmer, a notamment édité *Le Nouveau Monde amoureux*, un texte inédit de Charles Fourier, en 1967 et publiera *Charles Fourier. L'ordre subversif*, en 1972. Il n'est peut-être pas tout à fait exclu que de tels travaux sur l'expression décomplexée des désirs dans la société et sur l'érotisme aient eu un impact sur le « tournant libidinal » de Lyotard, principalement mis en œuvre dans *Économie libidinale* (1974), le texte majeur de cette période. Suite aux événements de Mai-68, Lyotard, en effet, venait de s'éloigner du marxisme révolutionnaire pour se rapprocher de la jeunesse : la révolution, d'une question de classe, devenait une question de génération. Cette jeunesse, au ton volontiers « libertaire » et « hédoniste », faisait entendre clairement une voix nouvelle : celle du désir et du plaisir, qui en est la satisfaction tout en y mettant provisoirement fin, dans la politique. *Économie libidinale* représentera aux yeux de nombreux des anciens compagnons de Lyotard ce qu'on pourrait appeler, en prenant le mot dans son acception lyotardienne, une « dérive libertaire ». En réalité, Lyotard y affirme autrement ce qu'il n'a jamais cessé de proclamer : la probité aux individus. L'une des thèses les plus déroutantes, marxistement parlant, du livre consiste à soutenir que le capitalisme fait jouir l'ouvrier, que l'ouvrier aime cette jouissance, et qu'il est donc impossible de victimiser uniment le prolétariat industriel (l'exploitation, l'aliénation : le credo est bien connu...) comme le font tous les marxismes-socialismes quels qu'ils soient. Capitalisme et marxisme-socialisme sont accusés l'un comme l'autre, par Lyotard, d'être des représentants de la même rationalité glaçante et disjonctive qui fait fi des individus, c'est-à-dire des différences, des différends, de l'intraitable, des singularités, de l'énergie, de l'incommensurable, des récits des noms propres, des minorités.

Se joue pendant cette courte période quelque chose comme une rencontre entre Lyotard et certaines thèses libertaires, avant que Lyotard leur tourne le dos quelques années plus tard comme ne permettant pas de faire barrière au fascisme. Rencontre ou plutôt, dirais-je, encontre, au sens où l'on partage la même contrée, où l'on part du même parage, où l'on diverge à partir du même verger, et donc sans non plus

4.- *Ibid.*

véritablement s'associer. Ce moment d'encontre est précisément celui-là même où Lyotard, venu d'une esthétique – celle de *Discours, Figure* et des articles gravitant autour – qui avait jusque-là privilégié, dans les arts visuels, la peinture (Masaccio, Cézanne, Klee), va écrire son célèbre texte sur le cinéma, de fait le cinéma expérimental, qu'il appellera « acinéma »⁵.

Mais avant d'en venir à ce texte, et d'essayer de montrer comment il peut s'avérer fort utile pour penser le régime d'images du cinéma anarchiste, un mot sur la situation esthétique de Lyotard au début des années soixante-dix.

2

Pour Lyotard, ce sont précisément le désir et le plaisir que le marxisme n'est jamais parvenu à penser. Or le désir, comme il l'écrit explicitement dans un texte de 1970 repris dans *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), en s'arc-boutant sur les analyses de l'auteur de *Malaise dans la civilisation*, est le sens latent dans la société qui veut être dit et qui vise à transformer la réalité. Le rôle de la philosophie est d'articuler correctement le désir de transformation enfoui dans la société de façon à ce que le sens prenne la parole : la philosophie est « la parole où ça parle »⁶. À l'instar de Freud, Lyotard développe alors une conception de la réalité comme ensemble de perceptions verbalisables et transformables. Est réel ce qui est communicable, et communicable à deux niveaux : le langage, la pratique. « La réalité est donc foncièrement sociale, mais en même temps elle est toujours entre guillemets.⁷ » Mais cet ensemble est toujours trouvé, caviardé : « Il y a des régions [...] qui sont profondément méconnues.⁸ » Ce sont ces zones, où peuvent prendre place les œuvres d'art, qui seront investies par le désir.

Le désir est l'altérité du discours, le verso de la langue par quoi la différence sensible, neutralisée par les normes universelles du discours (le nom commun, le concept...), va s'infiltrer dans le discours sous la forme de la figure, ou plus exactement de ce que Lyotard va appeler dans *Discours, Figure*, en empruntant aux notes du dernier Merleau-Ponty un mot auquel il donnera une portée inédite, le figural. La figure, c'est le visible (et le sensible en général), l'autre du concept ; le discours, c'est le lisible. Le figural est l'espace vacant laissé par le désir, c'est-à-dire par le sens, dans le visible, le sensible en général, déchirant, turbulent, qui fait la différence, c'est-à-dire par quoi la donation du sensible, dans sa différence constitutive, est possible, là où les mots écrasent toutes les intensités sur la spatialité homologique du langage et la généralité des concepts. La langue rate toujours la singularité sensible,

5.- Le mot se trouve déjà sous la plume de Peter Kubelka. Certaines thèses, voire formulations, de Lyotard dans ce célèbre article, sont également fort proches de plusieurs remarques de Jonas Mekas.

6.- Voir Jean-François Lyotard, *Por qué filosofar ?*, Barcelone, Paidós, 1964, p. 142.

7.- Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », *op. cit.*, p. 230.

8.- Id., p. 231.

le donné individuel : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase. »⁹

Nous retrouvons notre problème liminaire. Comment dire ce qui, dans l'art, en l'occurrence de l'œil (la peinture, la littérature), ressort de ce qui du visible échappe au lisible (lire, ce n'est pas voir mais entendre¹⁰) ? Comment dire ce qui se tient dans le dos de la langue – puisqu'en même temps on ne peut pas se tenir en complète extériorité au langage articulé : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges ne se demandait-il pas dans quelle langue il mourrait ? – comment dire le symptôme qui fulgure dans l'image ? Ainsi, si Lyotard rappelle que le sens reste obscur avant que « la face des mots – pour ainsi dire – ne l'aborde »¹¹ et qu'il convient de « le convertir en un discours articulé pour qu'il ne se perde pas », précisé également, que « la parole est déjà présente dans ce qui n'est pas dit », qu'il y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé », qu'on doit « chuchot[er] pour ne pas le déguiser ». Chuchoter, c'est accorder plus d'importance au timbre, au ton – comment on parle – qu'à la signification – ce qu'on dit – et à la désignation – ce dont on parle. Ailleurs : « Il ne faut pas être immergé dans le langage pour parler. [...] Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle. »¹² Comment rester fidèle au fait « qu'on ne peint pas pour parler, mais pour se taire »¹³ ?

Le figural est à dissocier du figuratif (quoique le figuratif soit du figural gelé). Là où le figuratif désigne « la propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente »¹⁴, le figural est le nom que prend la présentation de l'événement plastique toujours singulier, disruptif, échappant à la prévisibilité (sinon il serait pré-figuré), à la reconnaissabilité, à l'identifiabilité, à la référentiabilité, à la mise en codes, en formes et en structures isotopiques et préétablis. Dans le figural, l'événement, l'individu, que sont l'image, sont accueillis pour eux-mêmes, dans leur expression sensible symptomatique, et non dans les régimes de la signification et de la désignation où ils ne sont tenus que pour un signe (abstrait, séparé) qui revient à un autre (la chose, le modèle), comme cela se passe dans la mimesis figurative traditionnelle.

Sur le plan politique, le désir, et derrière lui l'inconscient à l'œuvre, impliquent que « le problème révolutionnaire [...] se poserait plutôt en termes de déprise de conscience »¹⁵. Il ne sert à rien de changer la société pour quelque chose qui, tout

9.- Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 52.

10.- *Ibid.*, p. 217.

11.- Jean-François Lyotard, *¿ Por qué filosofar ?*, *op. cit.*, p. 125. Citations suivantes p. 127, 131, 139, 125 (je souligne).

12.- Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 14.

13.- Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, troisième édition, 1994, p. 86. Voir également Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 13 : « La position de l'art est un démenti à la position du discours. »

14.- Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 211.

15.- Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », *Dérive à partir de Marx et Freud*, *op. cit.*, p. 245. Citations suivantes p. 247 et p. 244.

en étant autre, garderait « la même forme ». Lyotard le dit magnifiquement : « Il nous faut une société où il n'y aura plus de peintres, mais des gens qui peignent. »

3

Le désir reste encore figuratif : « l'autre scène », dont parle Freud, celle de l'inconscient, reste une scène. On n'en est pas encore au tournant figuratif du dernier Lyotard (l'imprésentable) mais, au contraire, la suspicion à l'égard du figuratif va donner lieu à une radicalisation significative de la pensée de Lyotard au moment où il va aborder le cinéma sur le plan théorique¹⁶, et privilégié, du moins en apparence, le cinéma expérimental – déplacement qui va chercher à aller vers plus d'irreprésentable en troquant la terminologie du désir contre celle de la pulsion, cette pulsion dont Jacques Lacan – par ailleurs aux antipodes du type de pensée que Lyotard développe – écrivait qu'elle fonctionnait comme un montage d'images expérimental : « Je dirai que s'il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c'est à un montage. [...] Le montage de la pulsion est un montage qui, d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête – au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste. »¹⁷ Si le désir et la pulsion sont à bien des égards antagonistes – le désir est toujours sidéral, sidérant (*sidus* : l'astre), c'est la quête de l'astre pour éviter le désastre, il tend vers un but qu'il se représente sous une forme imaginaire (les images du rêve, par exemple, restent globalement dans l'orbe figuratif : toute déformation relève encore de la forme...), alors que la pulsion est violente, désordonnée, chaotique, destructrice, sans dehors, informe et peu présentable – il ne s'agit pas pour autant d'une rupture franche car la pulsion est le nom même de l'énergie qui meut le désir, l'énergie des singularités, l'énergie des énergumènes.

« L'acinéma » (1973), repris dans *Des dispositifs pulsionnels*, est le texte le plus fameux de Lyotard sur le cinéma. Il a été initialement publié dans la *Revue d'esthétique* dirigée par Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes à l'occasion d'un numéro spécial coordonnée par Dominique Noguez, spécialiste du cinéaste expérimental, et intitulé « Cinéma : théorie, lectures ». C'est au demeurant un texte assez court, une vingtaine de pages imprimées tout au plus, et celui que l'on a pris l'habitude de citer uniquement pour expliquer avec conviction que Lyotard n'a jamais rien écrit de vraiment intéressant sur le cinéma.¹⁸

Qu'on trouve-t-on dans « L'acinéma » ? Ceci : une approche intraitable du cinéma comme mode d'expression artistique. Intraitable car la reconnaissance du cinéma comme mode d'expression artistique, en accord avec toute une conception

16.- Lyotard avait déjà une certaine pratique du médium cinématographique, en groupe avec le collectif de *L'Autre Scène* (1969-1972). En 1974, il réalisera seul le court film expérimental *Mao Gillette*.

17.- Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, p. 190-191.

18.- Je me suis attaché, bien partiellement, à essayer de montrer le contraire dans *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris, PUF, 2009. Je renvoie à ce texte pour plus de détails sur tout ce qui va suivre.

critique et politique de l'œuvre d'art que j'ai rappelée rapidement, passe par la réduction du cinéma à sa portion la plus congrue : le cinéma expérimental (en laissant de côté, on m'en excusera, toutes les difficultés que pose une telle terminologie). En effet, le cinéma expérimental, ce cinéma – comme disait Dominique Noguez – de l'irrévérence et de « l'irréférence »¹⁹, refusant les convenances et l'empreinte analogique indicielle du cinéma mainstream dominant, cinéma de l'apparition plus que des apparences, paraît seul répondre à toutes les caractéristiques de l'hospitalité, de l'accueil du sens et de la différence sensible propre à ce que Lyotard a nommé dans *Discours, Figure* le figural. Il s'agit d'un cinéma qui refuse la mimesis, la représentation, la narration (que la reconnaissance des figures implique : que vont-elles devenir ?). Lyotard l'appelle donc acinéma : soit la négation (le préfixe privatif a en grec ancien) du cinéma majoritairement (industriellement, commercialement) entendu, c'est-à-dire du cinéma normé, où le mouvement (*κίνημα*, *kinêma*) et l'image sont neutralisés dans une fourchette moyenne acceptable par le plus grand nombre de spectateurs.

Lyotard restreint à l'extrême l'éventail le champ du cinéma expérimental, en apparence, et en élimine toute forme qui repose encore malgré tout sur le récit et la figuration (le cinéma surréaliste, par exemple), c'est-à-dire tout cinéma dans lequel l'empreinte analogique et indicielle joue encore un rôle de pôle signalétique. L'acinéma, c'est le cinéma qui « accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le bancal, le mal tiré »²⁰ : des intensités, des timbres, des nuances, des couleurs, des coulures, des jets, des brisures, des éraflures, des entailles, des ajours, en un mot de l'énergétique, le ténu instable et mouvant qui échappe toujours aux constructions déterministes et réductrices du bien formé.

Lyotard propose, plus spécifiquement, et pour dire les choses simplement, une distinction entre un acinéma de l'extrême mobilité, ou « abstraction lyrique » (Hans Richter, Vikking Eggeling, auxquels on peut ajouter Stan Brakhage, Jordan Belson, etc.), et un acinéma de l'extrême immobilisation, ou « tableau vivant » (Andy Warhol, par exemple : mais Lyotard ne donne aucun nom...), de part et d'autre de l'éventail des mouvements « normés » (identifiables) du cinéma mainstream (plus ou moins) narratif et représentatif : le mouvement par excès ou le mouvement par défaut. Dans mon ouvrage, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, j'ai proposé de parler d'endo-cinéma et d'exo-cinéma²¹. L'exo-cinéma correspond au cinéma de l'agitation et fait exploser la figuration représentative en l'agressant de l'extérieur : c'est le cinéma des avant-gardes (voir le sens militaire original de l'expression). L'endo-cinéma correspond au cinéma de l'immobilité et fait implorer la figuration en la forant depuis son intérieur : c'est le cinéma dit underground, littéralement du sous-sol.

19.– Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Pompidou, 1979, p. 42.

20.– Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 57-58. Citations suivantes p. 67-69 et p. 66-67.

21.– Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, op. cit., p. 35-38.

« L'acinéma » est un texte qu'on pourrait estimer très, trop ? marqué par son époque : il prend la suite de la dénonciation de la collusion entre le spectacle et la marchandise par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967) ou encore des critiques conduites dans *Cinéthique* ou les *Cahiers du cinéma* au début de la décennie à propos de la reconduction de la vision idéologique bourgeoise par « l'appareil de base » (Jean-Louis Baudry) du cinéma – entre autres. Lyotard y répète à sa façon quelque chose que Jean-Luc Godard disait autrement dans *British Sounds* (1969) : « La bourgeoisie a créé un monde à son image. Camarades, commençons par détruire cette image ! ». Mais – on s'en sera douté – il y a plus. Pour Lyotard, l'acinéma regroupe donc deux types de films qui se situent de part et d'autre du régime moyen et normatif des images cinématographiques. Sa caractéristique est donc qu'il s'agit d'un cinéma, conformément au titre général du recueil d'articles où le texte prendra place, pulsionnel : violemment disruptif, entropique, on dirait volontiers, comme l'est toute pulsion, anarchique, à l'opposé du cinéma narratif et identificatoire du cinéma de grande distribution caractérisé, pour sa part, par « le nihilisme des mouvements convenus »²², c'est-à-dire un effacement de toute une partie de « la foule des mobiles possibles candidats à l'inscription sur la pellicule ». Pour le cinéma dominant – on voit que Lyotard ne semble pas encore faire de distinction discriminante entre Ingmar Bergman et Denys de la Patellière : il faudra pour cela attendre d'autres textes... – il est impératif « qu'il y ait de l'ordre dans les mouvements, que les mouvements se fassent en ordre, qu'ils fassent de l'ordre ». La mise en scène est une mise en ordre, et seul est artistique un cinéma de la « mise hors scène ». À savoir justement pulsionnel : ce qui explique le déplacement du désir, qui est encore une scène, vers la pulsion, et l'absence dans le texte du vocabulaire du figural, qui paraîtrait pourtant on ne peut mieux adapter à prendre les choses trop superficiellement. La mise en scène n'est pas une activité artistique mais seulement un avatar économique du capital sous la forme du cinéma, et d'ailleurs la mise en scène ne concerne pas que le cinéma mais se révèle être « un processus général atteignant tous les champs d'activité, processus profondément inconscient de départages, d'exclusions et d'effacements ». Le cinéma narratif et figuratif de la « normalisation libidinale » ne retient que les images qui se présentent comme des doublets de situations réelles ou qui pourraient l'être – c'est « l'impression de réalité » (Christian Metz) – car il lui importe au premier chef, commerce et industrie obligent, que le spectateur reconnaisse ce qu'il voit à l'écran. Le cinéma ne peut générer de revenus et être rentable que si l'image revient à quelque chose d'autre (une situation réelle). L'acinéma, *a contrario*, est un cinéma « pyrotechnique », du « mouvement stérile », de la « perte sèche », comme on doit distinguer l'allumette qu'on craque pour allumer le gaz et faire chauffer son café de l'allumette qu'on craque « pour voir, pour des prunes », pour le « chuintement », comme on n'est pas tenu de faire l'amour pour la reproduction mais pour la simple jouissance physique, gratuite et valant pour elle-même. Il est exemplairement artistique parce

22.– Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 57. Citations suivantes *Ibid.*, puis p. 58, p. 63, p. 63-64, p. 64, p. 59, p. 65.

qu'il est « un lieu privilégié d'investissement libidinal » et que donc il donne toute la parole au désir qui est le sens latent de la société.

4

La critique lyotardienne du cinéma de type bourgeois, narratif et représentatif, a des accents libertaires : c'est un cinéma qui, premièrement, protège l'ordre et, deuxièmement, élimine les intensités (au profit du consommable, donc du refroidi). *A priori*, tout pourrait désigner une telle critique comme pouvant faire cause commune avec l'entreprise politique du cinéma anarchiste. Acinéma et cinéma anarchiste seraient tous deux des anomalies. Au double sens possible de l'étymologie du mot : parce qu'ils n'obéissent pas à la loi dominante, au *nomos* ; parce qu'ils ne sont pas lisses, du grec *omalos*, qu'ils sont rugueux, qu'ils accrochent, qu'ils font taches, qu'ils giclent. Ils refusent l'ordre et sauvent les intensités.

Malheureusement, il en va tout autrement sur le plan esthétique. L'expérimental, à quelques exceptions près, n'est pas le régime principal des images du cinéma anarchiste, lesquelles restent souvent figuratives et identificatoires. À l'exception d'une frange proche du cinéma expérimental, le cinéma anarchiste, chez Armand Guerra, chez Armand Gatti, etc., est un cinéma représentatif car la représentation, si elle est combattue comme mode d'existence politique, est nécessaire aux fins dénonciatrices et éducatives d'un tel cinéma.

Cela étant, est-ce vraiment, ou seulement, de l'expérimental dont traite « L'acinéma », comme on pourrait le croire au premier abord ? Le texte n'aura pas manqué de mettre les théoriciens et les commentateurs dans l'embarras. Ainsi, Dominique Château qui, après avoir rappelé presque comme une excuse que la « contribution [de Lyotard] à la philosophie du cinéma est, sinon contradictoire, du moins relativement disparate »²³, situe l'essentiel de cette contribution, en quoi il n'est d'ailleurs pas le seul, dans le figural. Or, on doit sans doute moins à Lyotard qu'à ceux qui s'en sont – plus ou moins directement – réclamé, le recours à la terminologie du figural en régime filmique. Dans *Discours, Figure*, il n'est question de cinéma qu'à l'occasion d'une note de bas de page concernant Méliès (or c'est à ce texte que la plupart des analyses figurales du cinéma se réfèrent...) et dans « L'acinéma », comme je l'ai précisé déjà, jamais le mot « figural » n'apparaît au moindre moment. Tout ceci ouvre à des questionnements complexes qu'il n'est pas envisageable de traiter ici (parmi lesquelles le principal est sûrement celui-ci : le cinéma est-il un art plastique ?), et dont j'examinerai uniquement ses possibles implications quant au recours de la pensée lyotardienne pour penser le cinéma anarchiste.

En effet, à regarder d'un peu plus près le texte de « L'acinéma », on se rend compte que la question de la représentation n'est pas tout à fait évacuée par Lyotard, et c'est peu dire. Le second type de cinéma expérimental dont parle Lyotard, celui de l'extrême immobilité, est décrit comme « se distribu[ant] clairement sur l'axe

23.– Dominique Château, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2003, p. 126.

représentatif »²⁴. Lyotard insiste étrangement à ce moment du texte en s'adressant directement à son lecteur, pour la seule et unique fois : « ... vous le voyez... » Un peu plus loin, dans la même page, il ajoute à propos de la « fantasmagie » du tableau vivant qu'il lui est essentiel « d'être représentative, c'est-à-dire d'offrir au spectateur des instances d'identification, des formes reconnaissables, et pour tout dire matière à mémoire : car c'est au prix, répétons-le, d'outrepasser celle-ci et de défigurer l'ordre de la propagation que se fera sentir l'émotion intense ».

De fait, on voit que l'acinéma peut accueillir le représentatif. Mais il peut l'accueillir à une seule condition. Et c'est une condition que, je crois, on trouve pleinement dans le cinéma anarchiste. Disons-le ainsi : si le cinéma représentatif, ou figuratif (en admettant trop vite que les deux termes soient équivalents...), peut exprimer du pulsionnel, du sensible, de la différence, c'est parce qu'il se met en rapport, non pas avec la représentation sous sa forme dominante, mais avec une représentation en petite forme, un résidu, un reste de représentation, repris malgré tout de l'imagerie bourgeoise, pour confronter cette représentation vacillante avec l'économie des corps, l'économie des surfaces, par des stratégies de cadrage, de montage, de mouvements d'appareil, de déplacement des figures, et ainsi de suite. En ce sens, le cinéma anarchiste serait, de tous les cinémas représentatifs, le plus apte à occuper cette brèche. Et d'ailleurs, ne serait-ce pas dans le cinéma anarchiste, ou du moins dans un cinéma qui serait à la fois énergique, intensificateur, singulariste et engagé, que l'acinéma pourrait sortir du formalisme à laquelle il risque sans cesse d'être réduit, tout autant que ce cinéma engagé, malgré l'urgence, malgré le peu de moyens, etc., pourrait, dans le dépassement libidinal d'une conception décorative de l'esthétique, s'affirmer comme une authentique forme artistique ? Et si la question se pose à propos du cinéma anarchiste, plus que de tout autre, ce serait peut-être parce que dans l'anarchisme, dont le principe est de contester toute espèce de principe, de prince, de commandement et de commencement (*archè*), que la configuration représentative dominante se retrouve quand même dans le cinéma anarchiste serait la plus infectieuse forme de subversion, plus que dans le cinéma immobiliste de tout à l'heure, parce que désormais aussi directement branchée sur l'action politique.

La forme la plus virale, et aussi la plus humoristique au sens proprement critique du terme. Nous retrouverions ici, pour finir, un autre des grands enseignements de Lyotard qui aura toujours fait montre de la plus grande méfiance à l'égard de la posture qui consiste à vouloir se tenir en extériorité à ce qu'on critique et qui ne fait, en réalité, que poursuivre ce qu'il rejette dans l'autre sens (puisque l'extérieur ne peut se définir que par rapport au même dont il est l'autre). À cette posture, qui se leurre parce que l'autre est « par construction impliqué dans l'organisation du champ adverse »²⁵, Lyotard aura toujours préféré l'infiltration clandestine, le travail au noir, le noyautage. Je l'ai rappelé à propos du langage articulé. On peut dire qu'il en va de même de « l'imposture représentative » : il est impossible de

24.- Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 67.

25.- Jean-François Lyotard, « Humour en sémiotologie », *Rudiments païens*, Paris, UGE, 1977, p. 35. Citation suivante p. 34.

se situer en complète extériorité vis-à-vis d'elle. Comme on doit, avec la langue, se situer dans la langue en dehors de la langue, dans l'œil du cyclone²⁶ (zone pivot où tout est plus calme), comme il existe un « puits du discours », pareillement on peut dire qu'il existe un puits de la représentation à partir duquel la figure est secrétée depuis la représentation. D'où le choix philosophique de l'humour qui, contrairement à l'ironie, ne met pas son objet à distance, mais se situe en immanence avec lui. L'humour est donc la seule position vraiment critique et viable : celle qui consiste à se tenir encore un peu dans le système pour le faire s'effondrer comme une bulle crevée qui se résorbe dans un instant nul. C'est la critique politique la plus impertinente. C'est elle, aussi, que je vois exemplairement, et dans toute sa hauteur de vue, dans les films anarchistes.

« Il ne s'agit pas du tout de déterminer un nouveau domaine, un autre champ, un par-delà la représentation qui serait indemne des effets de la théâtralité, pas du tout, nous savons très bien que vous attendez cela de nous, cette "bêtise" (mais une telle erreur ne mériterait pas ce nom ; la bêtise, nous la revendiquons plutôt) qui consisterait à dire : sortons des signes, entrons dans l'ordre des tenseurs hors sémiotique. Nous savons très bien qu'en disant cela nous accomplirions pleinement votre désir, car il serait alors facile au premier sémioticien venu de recommencer à faire sur notre prétendue extériorité le petit travail impérialiste africain de l'exploration, de l'ethnologie, de la mission, du comptoir, de la pacification et de la colonie. »

Jean-François Lyotard.

26.— Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 13. Id. citation suivante.

V
FRONT HÉDONISTE

*Louise Anselme, Benoît Bouthors, David Creus Expósito, Théo Deliyannis,
Manuela Filippin, Boris Gobin, Wonhee Jung, Lucile Valeri*
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Si le cinéma underground américain des années 1960 est désormais bien connu, on ignore souvent qu'il a eu un homologue français, un petit groupe informel d'amis qui sévit entre 1967 et 1969, résolument anars, subversifs, enragés, révoltés, amoureux, mus par le plaisir, seulement le plaisir, de tourner, de vivre, de conspuer l'académisme, le formalisme l'immobilisme, et tous ces mots en *-isme* à coups de vitriol et de gaudriole, avec désinvolture, facétie, turbulence, vulgarité, et dont le porte-parole et la figure emblématique répond au doux nom de Jean-Pierre Bouyxou. Les multiples identités que Jean-Pierre Bouyxou, né en 1946, a pu prendre au cours de sa vie sont à l'image de ses activités polymorphes, tantôt cinéaste, écrivain, critique, historien, pornographe, acteur, chanteur, anarchiste, journaliste, entarteur, situationniste... Réussissant perpétuellement à créer des espaces de plaisir, tentant au sein même du système, de ses formes les plus commerciales, les plus conventionnelles de proposer des contenants et des contenus singuliers, son œuvre est le fruit d'un implacable désir de jouissance et de liberté. Fruits de la débrouille, ses films eurent comme lui une existence marginale, dépourvus de visa du CNC, classés X, perdus, tour à tour picturaux, érotiques, macabres, provocateurs, politiques, pornographiques, et toujours hilarants.

C'est en fréquentant avec boulimie les cinémas de quartier et le ciné-club de la Fédération anarchiste du Bordeaux de son adolescence que Jean-Pierre Bouyxou se constitue une cinéphilie nourrie de films populaires et marginaux, bien loin des productions et du goût conventionnels de l'époque : « Il a fallu que j'atteigne l'âge de quinze ans environ pour faire cette synthèse : j'ai compris que toutes ces différentes choses vers lesquelles allaient mes préférences, et pour lesquelles je me passionnais, allaient à la fois vers une forme très populaire de culture – tout ce qui était rejeté par la culture dominante bourgeoise – et par ailleurs vers des choses qui étaient déjà des émanations de ce qu'on a appelé la contre-culture – en gros l'avant-garde. J'ai

toujours trouvé que le cinéma expérimental le plus pointu, et le moins commercial, avait beaucoup de points de convergence avec le cinéma le plus populaire, fauché et commercial. Les deux bousculent les conventions et les convenances, les piétinent, les débordent. Dans le cadre du cinéma expérimental, ça correspond à un choix artistique et politique. Dans le cadre du cinéma populaire, ce sont les nécessités de la production, le manque de moyens qui dictent les choses. »¹

C'est précisément depuis cet entre-deux que Jean-Pierre Bouyxou conçoit ses pratiques cinématographique et artistique, elles ne cesseront d'être marquées par l'aller-retour entre le cinéma le plus populaire et le cinéma le plus expérimental, élaborant des formes liées à des choix politiques et artistiques en même temps qu'à des contraintes matérielles.

La découverte du cinéma fantastique à travers les critiques Jean Bouillet et Ado Kyrrou et la revue *Midi Minuit Fantastique*, exclusivement consacrée à ce genre méprisé à l'époque, constitue un jalon important dans le parcours de Jean-Pierre Bouyxou.² Ce goût s'inscrit dans la même logique de révolte : « Le cinéma se devait d'être réaliste, ou prétendu tel. Le fantastique, par essence, était subversif parce qu'il niait cette réalité au-delà de quoi il était interdit de regarder. Exactement de la même manière, on a eu envie d'autre chose politiquement : il y a eu un désir d'utopie, une volonté de zigouiller l'ordre bourgeois, l'ordre installé des choses. Au cinéma, c'est passé par le refus du cinéma dominant. »³

C'est précisément pour la projection de *Vampirisme* de Bernard Chaouat et Patrice Duvic dans lequel il tient un rôle, que Bouyxou se rend à Paris en 1967, séjour au cours duquel il est entraîné par Alain Le Bris, ami et directeur de la revue *Midi Minuit Fantastique*, dans une soirée où Taylor Mead, figure de l'underground new-yorkais installé à Paris, projette des films de George et Mike Kuchar, Ron Rice, Jack Smith, Bruce Baillie, Gregory Markopoulos ou Stan Brakhage. Il est important de noter qu'à l'époque l'accès aux cinématographies marginales était beaucoup moins évident qu'aujourd'hui — surtout lorsqu'elles venaient d'autres pays. Tandis que des films de Kenneth Anger ou des frères Mekas commençaient à circuler, notamment grâce au festival EXPRMNTL de Knokke-le-Zoute en Belgique, l'underground new-yorkais restait encore confidentiel en France. Pour Jean-Pierre Bouyxou, c'est un choc : la découverte, au-delà d'une esthétique profondément novatrice et subversive, d'une manière de fabriquer des films, en dehors de tout circuit conventionnel de financement, dans la liberté la plus totale, balayant les règles établies du cinéma, de la narration et de la morale.

Un film le marque tout particulièrement, *Day Tripper* (1966) de Etienne O'Leary, jeune réalisateur canadien avec lequel il nouera une amitié intense et déci-

1.- Nicolas Stanzick, « Entretien avec Jean-Pierre Bouyxou », in *Dans les griffes de la Hammer. La France livrée au cinéma d'épouvante (1957-2007)*, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010, p. 306.

2.- Jean-Pierre Bouyxou est l'auteur de plusieurs ouvrages traitant du genre : dès 1968, *65 ans de science-fiction au cinéma* avec Roland Lethem, puis *Frankenstein* (Premier Plan, 1969) et *La Science-Fiction au cinéma* (UGE, collection 10/18, 1971).

3.- In Nicolas Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer, op. cit.*, p. 307.

sive, puisque cette rencontre l'invite à concrétiser son désir de cinéma : « Tourner moi aussi des films, même si je n'avais pas un centime et si j'ignorais tout, rigoureusement tout, de la technique cinématographique. Transformer mes lacunes en atouts, m'exprimer avec une caméra avec autant de subjectivité, de rage, de désinvolture et d'ivresse que je pouvais le faire avec un stylo. »⁴

Après un premier essai au titre éloquent, *L'anarchie* (1967), documentaire tourné à l'occasion d'une exposition sur l'histoire du mouvement par la Fédération bordelaise (aujourd'hui perdu), Jean-Pierre Bouyxou emprunte la caméra d'Etienne O'Leary dès que le hasard, le larcin ou ses amis lui mettent entre les mains un bout de bobine pour réaliser *Satan Bouche Un Coin* (1968). Dans ce film cosigné avec Raphaël Marongiu, monté « en deux ou trois nuits de fièvre (...) sans autre équipement qu'une lame de rasoir, un rouleau de ruban adhésif et une réserve de haschisch (...) »⁵, irradié par la figure de Pierre Molinier⁶ en maître de cérémonie travesti et draculien, Bouyxou revendique avec passion son amour pour le fantastique, l'érotisme, le macabre et le baroque, et affirme avec frénésie son profond désir hédoniste et libertaire, comme il le fera plus tard dans ces lignes aux accents de manifeste. « Prendre une caméra 16 mm, acheter ou voler de la pellicole inversible et filmer la vie, la rue, les amis, soi-même. Pour pas un rond, sans équipe technique, sans matériel d'appoint, sans rien. Aucune importance si la forme est rudimentaire, si les règles élémentaires de la syntaxe cinématographique sont ignorées. Le but n'est pas de faire de la belle image, ni de plaire. Les films sont souvent muets, sonorisés *live* ou avec des disques pendant la projection. Et presque toujours sans scénario. Parce que les cinéastes underground n'ont pas les moyens matériels que cela nécessiterait, et parce qu'ils ne veulent surtout pas raconter une histoire. Ce qu'ils filment, c'est leur quotidien ou leurs rêves »⁷. L'absence de technique et de moyens allié au rejet de toute convention constituent chez ces cinéastes une force d'expérimentation et d'invention de formes, avec rage, urgence et euphorie.

En 1968, Jean-Pierre Bouyxou réalise *Graphyty*, sans doute l'un des films les plus emblématiques de l'underground, et aussi le moins cher de l'histoire du cinéma, fait à partir de rebuts de pellicules collés au scotch bon marché, scarifiés, grattés, peints de dessins obscènes, d'insultes et de slogans libertaires, à mi-chemin entre l'art rupestre et les graffitis de toilettes publiques animés, du Len Lye primitif,

4.- Jean-Pierre Bouyxou, « Métro (sans Goldwyn ni Mayer) pour l'underground », in Nicole Brenez, Christian Lebrat, (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001, p. 275. En ligne : <http://www.cineastes.net/textes/bouyxou-metro.html> (lien consulté le 5 octobre 2014).

5.- Propos recueillis par Yves-Marie Mahé in *De la pisse dans le bénitier*, dans le cadre de l'émission « Surpris par la nuit », sur France Culture (7 juillet 2004). En ligne : <http://negatif.mahe.free.fr> (consulté le 20 novembre 2013).

6.- Pierre Molinier (1900-1976), peintre, photographe et performer, ami et voisin de Jean-Pierre Bouyxou, célèbre pour ses collages érotiques et surréalistes. Jean-Pierre Bouyxou raconte le détail du tournage dans « Un androgyne tonique », in *Hommage à Pierre Molinier*, Rouen, Sordide Sentimental, avril 2007, pp. 8-14.

7.- Jean-Pierre Bouyxou, « Métro (sans Goldwyn ni Mayer) pour l'underground », *op. cit.*, p. 277.

barbare et fiévreux. Peu avant le mois de mai, Bouyxou et les autres saltimbanques débraillés des souterrains – Etienne O’Leary, Raphaël Marongiu, Michel Auder, Philippe Bordier... – prennent la route pour montrer leurs films et ceux de leurs amis dans divers festivals, cafés, usines. Les projections, qui rappellent le cinéma forain de campagne que Bouyxou affectionnait particulièrement enfant, se transforment en happenings foutraques et tapageurs, faits de bric et de broc, baignés de vapeurs d’encens, d’alcool et d’herbe, accompagnés de musiques tribales improvisées *live* ou diffusées sur platine vinyle. Pellicule fragile, *Graphyty* casse intempestivement, et les spectateurs se retrouvent régulièrement dans le noir pendant de longues minutes, tandis que Bouyxou recolle hâtivement la bobine à chaque coupure. Forme mouvante, le film perd et gagne des images au gré des cassures, détériorations, usures, pertes de métrage, ajouts de son réalisateur, adoptant successivement une durée allant de 9 à 45 minutes⁸.

À travers les pratiques du mouvement underground version française, le cinéma dans toutes ses dimensions se voit bousculé, souillé, profané, subverti : le matériel filmique, les modes de réalisation, les codes formels, le cénacle de la projection. « Nous étions sales, grossiers, teigneux, offensifs, anars. À travers le cinéma dont nous malmenions les codes, c’est surtout un système culturel, social et politique (celui-là même qui perdure aujourd’hui) que nous dégueulions de toutes nos tripes, de toutes nos caméras ».⁹

Progressivement, la troupe informelle se disloque : Michel Auder part à New York, Etienne O’Leary rentre au Canada, Pierre Clémenti rejoint d’autres sphères... Cette séparation scelle le sort du « cinéma souterrain français » aussi « éphémère » que « flamboyant » comme le déclare Jean-Pierre Bouyxou, qui s’en va fertiliser la scène belge¹⁰. Si, au lendemain de l’effervescence de 68, la France se réveille avec la gueule de bois, Bouyxou qui a en connu plus d’une n’a pas pour autant mis au clou ses idéaux et son humour corrosif : en Belgique il retrouve une joyeuse bande de perturbateurs, Roland Lethem, Patrick Hella, David McNeil ou Noël Godin. Avec ce dernier, il crée le personnage de Georges Le Gloupier, célèbre pour ses tartes à la crème que Marguerite Duras ou Bill Gates (parmi tant d’autres) goûtèrent bien malgré eux. Au-delà de cette collaboration pâtissière, Bouyxou et Godin réalisent en 1972 un *ready-made* cinématographique, *Sortez vos culs de ma commode*, à partir d’un film d’instruction militaire volé au service cinématographique de l’armée belge auquel ils ajoutent un générique désopilant de presque dix minutes, où apparaissent entre autres, entourés d’une pléiade de personnalités ou d’amis des deux trublions, Jean Rouch en « conseiller négrier » ou Jean-Luc Godard en « doubleur de cascade à motos »¹¹.

8.– La version restaurée par la Cinémathèque française en 2000 dure 20 minutes.

9.– Cinematek de Bruxelles, « Belgique irrévérencieuse ». En ligne : <http://www.cinetrange.com/2010/08/belgique-irreverencieuse-cinematek-de-bruxelles/> (lien consulté le 14 septembre 2013)

10.– Jean-Pierre Bouyxou, « Métro (sans Goldwyn ni Mayer) pour l’underground », *op. cit.*, p. 277.

11.– Jean-Luc Godard venait de subir un grave accident de moto.

Dans les années 1970, Bouyxou devient l'assistant-réalisateur attiré des films de Jean Rollin, ce qui l'amène à réaliser deux long-métrages pornographiques dans les circuits commerciaux d'exploitation, *Amours collectives* (1976) et *Entrez vite... vite je mouille !* (1978). Si cela peut aujourd'hui provoquer la perplexité et l'étonnement, tant le cinéma porno constitue l'emblème de la standardisation et de la consommation, comme de l'aliénation et la marchandisation de l'être humain, celui-ci développa pourtant depuis ses débuts une branche contestataire¹².

Dans la France gaulliste puritaine et sclérosée, le porno offre un moyen parmi d'autres de libérer la sexualité des contraintes morales de l'époque. Rita Renoir, strip-teaseuse célèbre qui participe régulièrement aux happenings de Jean-Jacques Lebel, déclare alors que « se mettre nue est un acte révolutionnaire »¹³. Il s'agit en outre de lever le voile sur une évidence moralement occultée, de revendiquer la sexualité comme un acte banal et d'affirmer sa légitimité dans le domaine de l'art : « Si on interdit la représentation réelle du sexe c'est parce qu'on en a la honte. Or, baiser n'est pas plus honteux que bouffer, boire ou se gratter... »¹⁴. Le cinéma pornographique devient pour Bouyxou un nouveau moyen de représenter la jouissance, quand celui-ci rend habituellement artificiel ce qui relevait alors de l'intimité. À ce titre, les deux films que Bouyxou réalise pour les circuits commerciaux du cinéma X apparaissent comme des symptômes précieux, rares tentatives de dépasser les figures imposées du porno masturbatoire : sexe et plaisir y deviennent puissance d'émancipation et participent du même amoralisme anarchisant, de la même hardiesse expérimentale que ses premiers films souterrains. Tournés chacun en une journée avec un cahier des charges réduit à un minutage de fellations et de coïts, ils témoignent de la jubilation de Bouyxou à expérimenter, subvertir et réinvestir. Si Bouyxou assume tout à fait le caractère « X » d'*Amours Collectives* et d'*Entrez vite... vite, je mouille !*, qui s'inscrivent pleinement dans le registre industriel et le revendiquent, ses films déconstruisent en même temps le processus de pornographie par des jeux de distanciations et de retournements politiques et humoristiques. Dans un genre où la mise en scène est essentiellement fondée sur des gestes rhétoriques (orgasmes et cris truqués, poses et « effet vitrine », selon l'expression de Frédéric Tachou), *Amours collectives* propose un dispositif de mise en abîme puisque l'intrigue décrit le tournage d'un film pornographique. La mise en scène inscrit ainsi les scènes pornographiques dans un contexte distancié et, dévoilant ses coulisses et son fonctionnement fondés sur l'improvisation et le bâclage, le film s'amuse à critiquer le système dont il relève.

Dans *Entrez vite... vite, je mouille !*, l'intrigue affirme son rapport historique à la subversion, puisqu'il s'agit d'une adaptation pornographique de l'affaire Papin, deux sœurs qui assassinèrent sauvagement leurs patronnes, célèbre fait divers qui en

12.- Sur l'histoire de la pornographie, cf la recherche de Frédéric Tachou, *Aux origines d'une industrie : photographie obscène et cinéma pornographie primitif*, Thèse d'esthétique et de science de l'art, Panthéon-Sorbonne, 2010.

13.- In Jean-Pierre Bouyxou, Pierre Delannoy *L'aventure hippie*, Paris, Plon, 1992, page 40.

14.- « Quelle ' salope ' ? », Irène Omélianenko, *L'Atelier de la création*, France Culture (26 février 2013).

1947 inspira *Les Bonnes* à Jean Genet, pièce dont en 1963 Nikos Papatakis tirera le film *Les Abysses*. En de savoureux détournements situationnistes, les scènes de pénétrations sont filmées et montées à la manière des documentaires soviétiques qui glorifiaient le machinisme.

Sans pour autant se revendiquer féministes, les films pornographiques de Bouyxou entendent renverser les figures alors régnautes de la toute-puissance masculine et de la soumission féminine. *Entrez vite... vite, je mouille !* multiplie les scènes de cunnilingus plutôt que les fellations et filme les secondes de sorte à décourager toute excitation. Aussi Bouyxou regrette-t-il *a posteriori* l'une des dernières séquences d'*Amours Collectives*, où il accuse un personnage féminin de son impuissance : « Ça se termine d'une manière qui me met encore très mal à l'aise aujourd'hui... Je suis mal à l'aise parce que je m'efforce de cacher bêtement et hypocritement que je ne bande pas ou lieu de jouer là-dessus, de le dire. C'est une séquence que je trouve déplaisante aujourd'hui. J'ai eu un réflexe complètement phallo, macho, alors que je m'efforçais de faire un film qui tâchait de sortir de l'ordinaire du cinéma pornographique en étant pas phallo, en étant pas macho, et là c'est moi qui suis tombé dedans à pieds joints. »¹⁵

Amours Collectives offre cependant son contre-pied à l'industrie pornographique grâce à des moments de réelle jouissance, où l'orgasme n'est pas simulé, où les acteurs prennent un véritable plaisir, humain et sexuel, à participer au tournage. La scène finale du film emblématise cet idéal hédoniste et frénétique, tandis que tous les comédiens forment au sol un cercle pas vraiment vertueux en exécutant le 69 le plus solidaire de l'histoire du cinéma. La pornographie de Bouyxou devient une utopie libidinale qui appelle à une fraternité générale où tout le monde copule dans une communauté harmonieuse.

Chez *Bébé Noir*, rebaptisée plus tard *La Brigandine*, Jean-Pierre Bouyxou trouve des conditions analogues à celles de ses réalisations pornographiques, entre contraintes et roublardises. La collection est créée en 1979 par Jean-Claude Hache, éditeur et ami de Raoul Vaneigem, figure du situationnisme belge chargé de réunir une joyeuse troupe pour alimenter cette collection de romans de gare bon marché dans laquelle Bouyxou commit une douzaine d'ouvrages. La collection devient alors un nouvel espace d'expression libre, avec l'habituel quota kamasutrique comme seule exigence de l'éditeur. Si les couvertures inscrivent clairement les ouvrages dans le genre, leurs titres potaches sont déjà le premier indicateur d'une subversion de celui-ci : *La motarde de Dijon*, *L'étroit petit cochon*, *Des chibres et des lettres*, *Strip à la mode de Caen*, *Le feu occulte*, pour ne citer que quelques exemples emblématiques. Sous divers pseudonymes (Claude Razat, Jérôme Fandor, Georges Le Gloupier, Georges de Lorzac, Elisabeth Bathory, Philarète de Bois-Madame...), Bouyxou demeure l'auteur le plus prolifique de la collection. Les scènes pornographiques, souvent absurdes et rarement excitantes, sont entrecoupées de considérations anarchistes et anticléricales enragées.

15.— Propos recueillis par Yves-Marie Mahé in *De la pisse dans le bénitier*, op. cit.

On y fait l'apologie des relations homosexuelles et on y humilie les machos dans des ouvrages destinés à un public essentiellement masculin, tout en brocardant les comportements féministes les plus radicaux, Bouyxou pourfendant en bon anar toutes les idéologies instituées quelles qu'elles soient. Ainsi, le personnage principal de *La Loque à terre*, prisonnier du dédale des escaliers d'un HLM dans un récit quasi – on ose le mot – kafkaïen, rêve de se suicider en faisant sauter un commissariat ou une école maternelle, puis manque de se faire émasculer par trois harpies quelques pages plus loin, avant de se faire violer par sa mère dans un ultime chapitre dédié à « Sigmund Freud, ce con »¹⁶. *La Brigandine* a en outre permis à Jean-Pierre Bouyxou de mener à bien sous forme littéraire des projets cinématographiques avortés, comme *Frankenstein, de fille en aiguilles* (1980, illustré par Raphaël Marongiu), sans doute le plus réussi de ses romans.

L'écriture prend d'ailleurs une place de plus en plus importante dans la vie de Bouyxou et, s'il trouve le temps de jouer dans quelques films de séries Z, de scénariser plusieurs pornos et de réaliser un documentaire sur ses premiers amours, *Les Vamps Fantastiques* (2003), il se concentre progressivement sur cette activité, alternant travaux alimentaires (ce qu'il appelle son « métier ») et publications qui lui tiennent vraiment à cœur, telle *L'aventure hippie* (1992) co-écrit avec Pierre Delannoy.

À rebours d'autres marginaux, Jean-Pierre Bouyxou n'a jamais revendiqué la confidentialité comme gage d'intégrité ou d'authenticité. S'insérer dans des circuits commerciaux devient au contraire un moyen de les corroder de l'intérieur, une tentative d'y offrir quelque chose de différent, d'y promouvoir une conception joyeuse, burlesque et ironique de la création artistique. Il s'agit pour cet « anartiste » sorti des souterrains de continuer à creuser des galeries. Aujourd'hui orphelin de la plupart de ses comparses, Bouyxou ne cesse d'entretenir leur mémoire, au feu de la contre-culture et de la subversion, avec gaieté, dans de nombreuses revues, émissions de radio, livres et projections.

16.– *La Loque à terre*, publié sous le pseudonyme de Georges de Lorzac, a été réédité aux éditions de La Musardine en 2014.



Philippe Bordier et Jean-Pierre Bouyxou à Bordeaux dans les années 1960.
Collection Jean-Pierre Bouyxou.

*Louise Anselme, Benoît Bouthors, David Creus Expósito, Théo Deliyannis,
Manuela Filippin, Boris Gobin, Wonhee Jung, Lucile Valeri*
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Tu es le dernier porte-parole de tout un mouvement.

Oui, c'est vrai. À l'époque on était toute une communauté, une communauté d'esprit, avec des gens comme Etienne O'Leary, Philippe Bordier, Pierre Clémenti. Tous nous aimions passionnément le cinéma, on avait envie d'en faire, on en faisait sans en avoir les moyens, et presque tous, soit on peignait, soit on écrivait, soit on faisait de la musique, des happenings. Ça formait un tout. C'était vivre. On ne peignait pas forcément dans le but d'avoir une exposition dans une galerie, ceux qui jouaient de la musique ne la jouaient pas forcément pour donner des concerts, et les films qu'on réalisait, on savait bien qu'ils n'allaient pas sortir dans les salles du Quartier Latin.

C'était donc simplement lier le cinéma à la vie.

Oui, c'est peut-être une clé. Enfin c'est un peu prétentieux de parler de clé, mais une clé de ce cinéma, de ce courant comme on l'appelait, l'underground en France, mais pas seulement en France – d'autres cinéastes étaient assez proches de ce mouvement aux États-Unis et dans d'autres pays –, c'était de ne pas séparer la vie et le cinéma. Il ne s'agissait pas de faire une œuvre, il s'agissait de vivre le cinéma et il s'agissait d'intégrer le cinéma à la vie. D'où le fait de se balader, en ce qui concerne Etienne O'Leary, avec sa caméra toujours sur lui en filmant les gens qu'il rencontrait et ce qui lui arrivait. En même temps, ce n'était pas du cinéma de diariste, Etienne ne racontait pas sa vie, il ne filmait pas tous les gens qu'il rencontrait, il ne filmait pas tout ce qu'il vivait, il choisissait des événements, il choisissait des gens, il reconstituait des choses, il faisait jouer des situations, mais il n'y avait rien de préconçu. C'était le cinéma au fil de la vie, et la vie au fil du cinéma aussi, puisqu'on était toujours fourré dans les salles. On ne voyait pas forcément les films de façon orthodoxe comme la

cinéphilie conventionnelle le voudrait, on n'allait pas au cinéma comme on allait à la messe, on fumait un joint puis on allait voir un film. Et puis quand ça nous faisait chier, on se cassait, et puis si ça nous faisait rire, on riait. Je me souviens qu'avec Roland Lethem, on s'était fait virer de la Cinémathèque parce qu'on hurlait de rire au *Procès de Jeanne d'Arc* de Dreyer, ce qui était très très mal vu. Mais on n'allait pas voir le Dreyer pour le chahuter. En le voyant, le film nous a semblé risible, donc on a ri. On insultait aussi beaucoup les gens qui criaient aux films qui nous plaisaient, on était extrêmement partiaux et de mauvaise foi, il faut l'être !

Tu étais donc à la marge des spectateurs lambda de l'époque.

Les spectateurs m'emmerdent de manière générale. J'ai vu des dizaines de films qui me bottaient complètement et qui faisaient chier tout le monde. C'était à peu près le cas de tous les films qui s'approchaient de l'underground, au sens large du terme. Les premiers films de Philippe Garrel en salle, c'était la consternation pendant dix minutes, suivie de ricanements, puis les gens se barraient, tu terminais tout seul dans la salle. Le cinéma de genre aussi faisait chier les gens à l'époque, surtout le public intello. C'était inimaginable ce qui s'est produit plus tard, que le cinéma fantastique soit devenu le cinéma dominant. Je ne suis pas sûr qu'il faille s'en réjouir d'ailleurs. À l'époque, c'était du cinéma de pestiférés. Je me souviens d'une critique du *Dracula* de Terence Fisher, qui tenait en une phrase : « À dormir debout ». Les films que je préférais faisaient chier les gens, donc j'ai fait des films pour faire chier ces gens que je n'aimais pas. Mais je n'ai pas fait des films uniquement pour cette raison, ils instauraient aussi une connivence avec les quelques spectateurs qui étaient du même avis que moi. C'étaient finalement des films sans spectateurs, presque contre les spectateurs. Les projections ne se passaient pas très bien, surtout pour *Graphyty*. Le matériau filmique était déjà lui-même scandaleux.

Quels cercles fréquentais-tu à l'époque de *Graphyty* ?

J'ai fricoté un peu avec les Lettristes, sans être proche ni de Isou ni de Lemaître. J'étais plutôt copain avec des Lettristes soit marginaux soit dissidents, plus perméables à la sensibilité situationniste. C'était compliqué de voir les films à l'époque, donc je n'ai pas vu les films de Lemaître, ni *Le Traité de Bave* de Isou, ni *Hurllements en faveur de Sade* de Debord. Mais j'ai vu trois ou quatre courts-métrages d'animation abstraits de Norman McLaren, ça m'a sacrament secoué. J'avais envie de faire un film, mais pas d'argent, et il était possible de récupérer quelques bouts de pelloches et de les gratter. En quelque sorte, j'ai fait du McLaren pré-soixante-huitard. McLaren était politiquement inoffensif, mais dans la forme il était subversif.

Et la littérature ? Sade par exemple.

Sade sortait de l'ombre à l'époque, Jean-Jacques Pauvert a commencé à rééditer Sade à la fin des années 1950. Quand j'étais adolescent dans les années 1960, on commençait à pouvoir montrer des livres de Sade dans des vitrines de librairie,

Sade sortait de sa clandestinité. Ça a été important pour la plupart des gens de ma génération, qui allaient rejoindre ce qu'on appela plus tard la « contre-culture », parce que c'était encore un auteur transgressif. Maintenant tout le monde a lu Sade, ce n'était pas encore le cas. Sade nous fascinait, parce que c'était tout ce qu'il y avait eu de tabou jusqu'alors, sa lecture m'a beaucoup marqué, beaucoup impressionné. Imaginez, vous avez 15-17 ans, vous ne savez pas qui est Sade, vous lisez ces bouquins sans trop savoir de quoi il s'agit : c'est un choc. Cela dit, c'est très à la mode de se réclamer de Sade et je suis assez peu « sadien ». C'est un auteur au sujet duquel j'éprouve aussi beaucoup de réticences. Si, à la hache, on résume sa démarche philosophique, c'est quand même : « les faibles sont là pour que les plus forts prennent leur pied », exactement le contraire de ce que j'ai toujours pensé en politique. C'était un sale con. Par ailleurs, il met à nu des mécanismes sociaux et politiques d'une manière absolument implacable. Son œuvre est une analyse absolument géniale, magistrale d'une société qu'il honnissait, mais dans laquelle il se trouvait très bien aussi. Sans cette société absolument dégueulasse, le personnage de Sade n'existerait pas.

Il avait besoin du joug pour exister. Penses-tu que c'est le cas de l'underground aussi ?

On n'avait pas trop le choix, on vivait dans cette société-là. Tu penses que si la sexualité n'avait alors pas été censurée, on l'aurait moins montrée dans nos films ? Oui, il y avait de ça, il y avait une volonté de choquer, mais un plaisir purement esthétique aussi. Lorsque que j'ai fait des films pornos, alors que ce n'était plus interdit, j'ai pris beaucoup de plaisir à jouir de cette liberté nouvelle. Il ne faut pas oublier ce contexte où une présentatrice de télé se faisait virer parce qu'elle avait montré ses genoux, où le film dans lequel apparaissait le moindre bout de nichon était interdit au moins de 16 ans. Le problème avec la pornographie, c'est qu'elle s'est abâtardie. Une fois ces interdits tombés, les marchands de saucisses s'en sont emparés, c'est devenu un marché, à croire que la subversion a été soluble dans le foutre ! On a pu espérer à l'époque où la pornographie a été « tolérée » que de « grands » réalisateurs allaient s'en servir. Godard est le seul d'ailleurs qui est allé un peu dans ce sens. C'était pas une brèche, c'était un mur qui s'écroulait ! On aurait pu espérer que des cinéastes un peu gonflés rentrent dedans et en profitent mais personne ne l'a fait, il a fallu attendre deux générations de cinéastes.

La « loi X » a un peu tout gâché.

C'est vrai, et justement, c'est à ce moment qu'ils auraient tous dû mettre des scènes pornos dans leurs films pour que cette loi crapuleuse ne puisse pas exister ! Imagine si Resnais, Lelouch, Verneuil, Rivette avaient tous foutu des scènes pornos dans leurs films, on ne pouvait pas maintenir cette putain de loi, ce n'était pas possible. Aucun ne l'a fait !

Et du coup qu’as-tu pensé quand le porno a débarqué dans le cinéma français des années 1990 ?

Enfin ! Ça fait du bien. La bombe éclate à retardement, et elle éclate encore de façon très fragmentée.

Et toi, tu réalises deux films pornos dans les années 1970.

Oui, dans un cadre très strict et contraignant. C’étaient des commandes de producteurs spécialisés dans le cinéma porno pour des distributeurs spécialisés dans le cinéma porno qui allaient passer les films dans des salles classées X. Les films devaient se conformer aux attentes du public : son minutage de coïts, de fellations, de sodomies à respecter, point final. Si j’ai pu ajouter une pincée de subversion (enfin de « subversion », le terme est un peu fort, j’aurais bien aimé), il a fallu biaiser, ne pas trop le mettre en évidence, sans que les producteurs s’en aperçoivent. Le premier (*Amours collectives*, 1976) a été totalement improvisé, après une nuit de beuverie et d’excès en tous genres. Le second (*Entrez vite... vite, je mouille !*, 1978) a été plus préparé, il y avait un scénario, même minimaliste. Mais les deux ont été tournés en une journée. C’est un peu speed pour raconter une histoire qui tient un petit peu debout. La figure dans le cinéma porno de l’époque, c’était fellation, fellation, fellation. Si tu enlèves les fellations de la quasi-totalité des films de l’époque, ils se réduisent à dix minutes ! On peut y voir sans doute des marques de phallocratie, mais c’est aussi tout simplement ce qui était le plus facile à filmer. Une pénétration, ce n’est pas facile à filmer, de façon matérielle, surtout quand il faut aller vite et que tu as affaire à des gens qui ne sont ni des comédiens ni des contorsionnistes professionnels. Par contre une pipe... Le film porno s’adresse à un public quasiment exclusivement masculin donc le mot d’ordre était : « Allez-y sur les turlutes ! ». Et moi, j’avais décidé de ne pas en mettre. Un film sans pipes, mais où les messieurs feraient beaucoup de minettes aux dames. Et comme un con, j’annonce ça deux ou trois jours avant le tournage au producteur, qui me répond « Mais vous êtes complètement fou ! ». Et là, il m’a sorti un truc aberrant : « Je veux tant de minutes de fellation dans mon film ». Je ne me souviens plus du nombre. Alors je lui ai mis des pipes. J’ai simplement essayé qu’elles soient déplaisantes – qu’on voit que les nanas, quand elles sont contraintes de les faire, les font sans plaisir – et qu’elles soient mêmes pas très très bandantes, avec une musique lente. C’est tout ce que j’ai pu faire.

C’est devenu un style maintenant.

Oui, la nana contrainte, c’est devenu un sous-genre. C’est un aspect auquel je n’avais pas du tout pensé. J’avais pensé couillonner mon producteur, mais le truc de la nana contrainte ça excite aussi.

Et les acteurs, d'où venaient-ils ?

C'étaient tous des acteurs professionnels, à deux exceptions près, les bites et les chattes qu'on voyait dans tous les films pornos de l'époque. Le truc amusant, c'était de faire jouer la vierge effarouchée à la nana qu'on voyait se faire « trombiner » dans toutes les positions depuis deux ans. Ou Jacques Marbeuf, le vétérinaire du genre, qui faisait des manières pour enlever sa chemise.

Dans *Amours collectives*, on voit des mecs et des filles qui jouissent vraiment, comme la fille qui se masturbe et après pisse. C'est un moment de jouissance, un instant de vie.

Tu me fais plaisir, parce qu'une des rares choses dont je sois content sinon relativement fier, c'est d'avoir réussi ça. Ce tournage s'est passé dans une euphorie affective. Les gens ont vraiment aimé faire ce qu'ils faisaient, se sont amusés, ce qui était rare. Et effectivement, il y a trois moments où des filles jouissent vraiment, c'est magique, quand tu as la chance d'être là avec ta caméra et de pouvoir filmer ça, qu'on voit rarement dans les films. Et il y a la scène de sodomie aussi, qui est vraiment un truc « live ». Ce n'est pas seulement de la pornographie. Enfin si, bien sûr, c'est une connerie de dire ça. C'est de la pornographie, mais aussi un film qui réussit, j'espère, à montrer que la pornographie peut aussi être intense, peut aussi être belle, peut aussi être émouvante.

C'est accentué par le fait que tu montres le dispositif.

Ça a été un choix dès le début. C'est un vrai film porno – le public obtient ce qu'il vient chercher – mais qui déconstruit aussi le processus même de pornographie. En plus il fallait aller vite, c'était donc une bonne solution que de diriger un film en direct. Ça me permettait de montrer les coulisses, mais pas comme Davy les avait montrés dans *Exhibition*.

Tes films pornos sont marqués par leur humour.

Les producteurs n'aimaient pas trop : faire rire les gens, c'est débandant. Moi je ne suis pas sûr. Je trouve qu'on peut très bien baiser en rigolant bien aussi.

Dans le même registre, tu as créé une revue.

Oui, j'ai dirigé *Fascination* pendant huit ans, de 1978 à 1986, une revue réalisée un peu dans les mêmes conditions que celles des films porno, chez un éditeur qui voulait une revue de cul et achetait des photos au rabais. Il m'a dit un jour : « Mais dis donc tu as pleins de photos anciennes, faisons une revue avec ces photos, ça coûtera pas un rond, et écris-nous de petits textes ». Il se foutait complètement des textes, on pouvait écrire n'importe quoi. Donc j'ai fait une revue exactement comme j'ai fait des films pornos. Et là j'avais encore plus la paix, donc j'ai pu faire une revue qui m'a vraiment passionné sur l'histoire de l'érotisme, de sa préhistoire à nos jours, sur tous ses aspects culturels et pas uniquement porno.

Au registre de l'écrit, tu as travaillé pour la collection La Brigandine.

La Brigandine était un travail purement alimentaire, mais l'éditeur ne soupçonnait absolument pas ce qu'on y faisait vraiment. Là aussi il fallait, je crois, un tiers de pages de scènes de culs explicites. À part ça, on pouvait faire à peu près ce qu'on voulait. Mais bon, ce n'était pas non plus très bien payé. C'était sensé s'inspirer des *SAS*, donc des bouquins fascisants, sauf que la Brigandine était dirigée par un proche des situationnistes, et certains situationnistes y écrivaient dedans, donc ça pouvait être complètement délirant, là ça pouvait être subversif ! Mais pas trop non plus, il ne fallait pas risquer l'interdiction. J'ai eu quelques petits problèmes de censure, on m'a demandé de réécrire une ou deux pages parce que ça allait trop loin, c'était trop violent, on pouvait avoir des problèmes. Donc c'était complètement alimentaire, mais on était très libres, alors c'était très marrant aussi. Mais c'était écrit très vite, et mal foutu, ce n'est pas sans parenté avec le cinéma de série Z. C'est un petit peu l'équivalent des films pornos que j'ai faits, qui sont certes des choses de commande, mais où tu peux te faire plaisir en étant contraint de respecter certaines limites, et en essayant de trouver des moyens de creuser le terrier pour faire coucou de l'autre côté. Et c'est pas toujours facile.

Entretien réalisé à Paris, le 16 mars 2013.

Transcription et adaptation : Boris Gobin.

Philippe Bordier (1941-2013)

Jean-Pierre Bouyxou
Écrivain, cinéaste

Après Jean Rollin, Jean-Claude Hache, Etienne O'Leary et Lina Romay, pour ne citer que les principaux, l'hécatombe continue et s'accélère. 28 novembre 2012 : Anne Angel. 24 décembre 2012 : Jacques Boivin. 7 janvier 2013 : Philippe Bordier. J'en ai marre de voir partir mes meilleurs potes, dégommés à la queue leu leu par le cancer et autres maladies de merde.

Philippe est un de ceux qui ont le plus compté dans ma vie. J'avais 19 ans quand je l'ai connu, à Bordeaux. Il n'en avait guère plus mais m'impressionnait par son assurance, son bagout teinté de dandysme, la clairvoyance de ses jugements, le non-conformisme batailleur de ses prises de position. Je le voyais souvent présenter des films dans les ciné-clubs de la ville ou aux Amis de la Cinémathèque. Pourfendant les valeurs consacrées de l'époque, il honnissait Godard et la Nouvelle Vague, portait au pinacle Alain Resnais et Chris Marker, opposait la flamboyance d'Ophuls à la sénilité du vieux Renoir, préférait Fisher et Gilling à Karel Reisz et Tony Richardson, aurait donné tout Hitchcock pour un plan d'Orson Welles et tout Tati pour un gag de Keaton. Il citait par cœur des pages entières de Kyrrou, Borde et Benayoun, vomissait Sadoul et Bazin, méprisait les très droitiers *Cahiers du cinéma*. J'ai définitivement su que nous étions du même bord, du même côté de la barricade, lorsque je me suis aperçu qu'il était lié depuis des années à Molinier, dont je venais à peine de faire la connaissance.

Philippe était son vrai prénom, avec un seul « p ». De cette erreur d'un employé d'état-civil, il avait fait une marque d'élégance. Lui et moi avons bientôt formé une sorte de team soudée par la haine des conventions et, surtout, par l'amitié. Nous partagions tout, y compris, parfois, nos petites amoureuses. Naturellement, ses amis sont devenus les miens et les miens sont devenus les siens. Nous fumions comme des sapeurs, picolions comme des trous, rigolions comme des bossus, discussions des

nuits entières, croisons le fer avec tous ceux qui avaient le tort de ne pas être de notre avis. C'est lui qui m'a fait découvrir Ornette Coleman et le free jazz, c'est chez lui que j'ai, ébloui, lu pour la première fois le *Livre de Monelle* de Marcel Schwob, et c'est à ses côtés que j'ai fait le coup de poing pour défendre les acteurs du Living Theatre contre les crétins en pétard qui, ayant interrompu une représentation d'*Après la passion selon Sade*, voulaient leur casser la gueule. C'est moi qui, en revanche, l'ai initié à la littérature populaire et à la BD, qui allait devenir une de ses passions : réalisateur à la télé régionale, il y interviewa toutes les stars du neuvième art et y inventa un nouveau type d'émission, le Tac au Tac, où les dessinateurs dialoguaient par crobards interposés.

Nous avons longtemps eu un très ambitieux projet de revue, *Golem*, qui n'a malheureusement jamais vu le jour. Cela ne nous a pas empêchés de faire mille choses ensemble : des textes, des bandes-son de films, et même des tableaux. Il a participé à mes courts métrages, moi aux siens. Quand il a pris en main la programmation cinéma du festival Sigma (où il a accompli un travail formidable), il m'en a aussitôt confié de larges pans. La première projection en France de films underground, c'était nous. La première grande rétrospective du cinéma chinois, encore nous. Et la révélation du *Joueur de quilles*, de *Mark of the Devil* ou du *Charbonnier*¹, toujours nous. Et quand on me confia les rênes d'un magazine érotique à trois ronds, *Fascination*, dont je m'efforçai contre vents et marées – et presque clandestinement – de faire une revue à part entière, il en signa (comme Jacques Boivin, Raphaël Marongiu, Noël Godin, Jean Rollin, Monika Swuine et plusieurs autres camelots de même calibre) quelques-uns des plus mémorables articles.

Rien n'a pu ébranler notre profonde amitié. Ni l'éloignement géographique (ce n'est qu'au mitan des années 1970 qu'il vint s'établir pour de bon à Paris comme moi), ni les divergences politiques (des engueulades homériques rythmèrent une longue période durant laquelle il pencha pour le maoïsme), ni la maladie (son combat contre le crabe, particulièrement pénible et douloureux, ne dura pas moins de deux décennies). Et rien, non plus, n'a jamais terni ma chaleureuse admiration pour son intelligence, sa bravoure et son talent. Surdoué, il touchait à tout avec bonheur : au cinéma, bien sûr, mais aussi à la littérature, à la philosophie, au dessin, à la peinture, à la musique. Les deux livres qu'il a publiés (l'un à La Brigandine, sous un pseudonyme, l'autre en 1985, chez Veyrier, sous son nom) sont des bijoux, le second surtout, *Méditerranée grise*, glaçant de distanciation sophistiquée et cruelle. Et que dire de ses films ? *Memento* (1967-1968), *Le Poisson lune* (1969), *Cinoche* (1969), *Le Pain quotidien* (1970), *Êtes-vous malades ?* (1973) et *La Réquisition* (1974) sont fascinants. Parfaitement maîtrisés, exemplairement rigoureux, austères jusqu'au vertige, à la fois foisonnants et minimalistes, sous-tendus d'humour caché, ils ne sont pas sans parenté évidente avec les réalisations de Jean-Pierre Lajournade, avec les premiers Garrel, voire avec les Hanoun de la même époque, et n'ont pourtant

1.- *Le Joueur de quilles*, Jean-Pierre Lajournade, France, 1969 ; *Mark of the Devil*, Michael Armstrong, RFA, 1970 ; *Le Charbonnier*, Mohamed Bouamari, Algérie, 1972. [NdE]

aucun équivalent. Ils sont, à eux seuls, une page importante de l'histoire du cinéma d'avant-garde. Qu'ils n'aient jamais été diffusés en VHS ni en DVD est une des preuves les plus flagrantes de l'incompétence et de la frilosité des éditeurs.

Philippe est mort le 7 janvier, à 17 heures, dans la chambre n° 1709 de l'hôpital Saint-Joseph, à Paris. En soins palliatifs, il se savait condamné. J'étais venu le voir la veille, comme tous les jours. Déjà dans le coma, il s'était soudain dressé sur son lit et, rejetant le drap, avait tenté de se lever. Il serrait rageusement les poings, et ses yeux qui ne me voyaient pas étincelaient de colère, de haine, de révolte contre la camarade à qui il refusait de s'abandonner. L'infirmière, appelée en hâte, lui administra une dose de morphine qui le fit s'endormir. Il n'allait plus jamais se réveiller. Et moi, je vais garder au cœur une plaie que rien ne saura refermer. Personne ne remplace un ami si précieux, si rare, qui s'en va. Ciao, Philippe.

10 janvier 2013.



Etienne O'Leary et Alfredo Leonardi, Bordeaux, novembre 1967.
Cette photographie, provenant des archives de Jean-Pierre Bouyxou,
fait partie d'une série à partir de laquelle Yves-Marie Mahé a réalisé
le film *Sigma 1967* (2015).

Le cinéma punk hardcore d'Yves-Marie Mahé

Quentin Périès

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Ce que j'aime bien avec l'expérimental, c'est cet esprit punk, Do It Yourself, où l'on doit tout faire soi-même. On est en association, on n'exploite personne. J'aime énormément le côté : « on peut organiser des choses sans argent ». (...) En ce sens, je trouve beaucoup de liens entre l'anarchisme et le cinéma expérimental.¹

Va te faire enculer ! C'est ainsi qu'Yves-Marie Mahé interpelle pour la première fois le spectateur en 1998. Après la réalisation de plusieurs films abstraits, ce court-métrage de dix minutes, fabriqué essentiellement à partir d'images de films pornographiques, fait figure de premier manifeste d'un cinéaste dont le projet revendiqué vise des formes cinématographiques dignes du *punk hardcore*. Le travail d'Yves-Marie Mahé attaque donc de plein fouet le monde administré en pilonnant certaines productions audiovisuelles de masse. Le détournement pratiqué par Yves-Marie Mahé se caractérise par son agressivité tant à l'égard du matériau qui constitue les films (pellicule et images, support et représentations) qu'à l'égard des spectateurs/sectateurs.

Breton de Morlaix né en 1972, Yves-Marie Mahé a connu une scolarité compliquée, jalonnée de redoublements et de passages en internat. Après avoir obtenu son bac, il intègre une école de cinéma parisienne, le CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français), dont il garde un souvenir mitigé. Il détruit par la suite le film réalisé en fin d'études. Il commence à travailler comme machiniste puis comme assistant réalisateur sur des courts-métrages, et participe même au tournage d'un film de Claude Lelouch. Pourtant, ces différentes expériences se révèlent décevantes, Mahé supportant mal la lourdeur des tournages et des logiques de production. « Cela m'a dégoûté car je n'aimais pas la hiérarchie », dit-il. Il se détourne peu à peu du cinéma

1.- Yves-Marie Mahé, entretien effectué en 2004 par Isabelle Marinone, inédit.

dit classique pour s'intéresser au cinéma expérimental. Une exposition consacrée à Norman McLaren suscite son intérêt pour le cinéma d'animation et le cinéma expérimental, grâce au caractère artisanal et immédiat des possibilités d'intervention directe sur pellicule. Il en naît *Mouvement* (1997), son premier film.

Depuis, Yves-Marie Mahé a réalisé une soixantaine de films, en traversant trois supports, l'argentique, le vidéographique et le numérique. Sa technique et ses inventions d'autodidacte dans l'expérimental s'enrichissent : Mahé a dans un premier temps appliqué une pratique d'intervention sur la pellicule en utilisant des techniques à base d'eau de javel, puis conçu un travail d'animation en refilmant en 16 mm image par image à la tireuse optique. Depuis 2005, son travail se construit principalement autour des possibilités du montage numérique (notamment à partir d'un matériau en pellicule) et des rapports entre image et son.

Principes plastiques

Le cinéma d'Yves-Marie Mahé se définit comme minimaliste : chaque film travaille une source principale en exploitant voire épuisant ses possibilités, et parfois, de plus en plus souvent, en convoquant des sources visuelles secondaires comme contrepoints et commentaires caustiques. Mahé revendique un travail efficace, rapide et agressif. L'ironie s'y ancre dans le montage de cartons humoristiques en opposition avec les images. Les titres, attendus et synopsis de ses films sont de même nature : des propos crus, dès que possible outranciers, à l'humour licencieux, railleur et formaliste. Le texte de présentation du film *Hybride* (2001), alliage de pornographie triviale et d'exégèse post-Kubelka, est emblématique à cet égard : « Le réveil sonne. C'est l'heure. Quelle heure ? Celle de se faire piner ! Et si la femme s'émancipe en couchant avec une autre femme, c'est l'occasion pour le mari qui les découvre de partouzer. À part ça, le film est métrique, c'est-à-dire que tous les plans sont constitués de 9 images ou de leurs multiples. Le film se nomme *Hybride* car différents plans de différents films racontent la même histoire, celle de l'homme qui encule la femme qui encule l'homme. En somme de l'homme qui encule l'homme ».²

Yves-Marie Mahé travaille principalement le recyclage, qu'il définit ainsi : « S'exprimer à travers les autres. Ça a peut-être un rapport inconscient avec la sexualité... » Il explique ne pas pouvoir partir de rien, il lui faut pour créer une image existante, la représentation d'un autre, le fantasme d'autrui. De façon plus générale, refusant l'intellectualisation et la théorisation (« Les théories finissent toujours par m'emmerder... »), il rend sensuelle, haptique et souvent très drôle son approche critique vis-à-vis des images industrielles. Classiquement, le détournement de l'image passe par le décollage du discours et du matériau : le travail d'intervention sur les photogrammes décale les images de leur premier support mais surtout de leurs intentions premières. Lettrisme et situationnisme ne sont jamais très loin de ce fils né d'un accouplement faste entre René Viénet et Jean-Pierre Bouyxou. Le travail de

2.- Descriptif offert sur le site d'Yves-Marie Mahé : <http://negatif.mahe.free.fr/?cat=1&paged=2> (consulté le 6 juin 2015)

remploi et de détournement critique s'étaye également d'un *sound footage*, car Mahé travaille les formes de contraste entre les images et les sons. La traduction visuelle de cette opposition se manifeste de façon privilégiée dans l'utilisation de flickers plutôt que de fondus, qui caractérise en propre son travail.

Comme Viénet et Bouyxou, Yves-Marie Mahé utilise la pornographie pour pointer la dimension réifiante et donc dérisoire des images industrielles. Les films de Mahé mettent en évidence l'extrême répétition et standardisation des corps et de ces représentations de la sexualité humaine. L'utilisation du ralenti, de l'accélération, des flickers et du travail photogramme par photogramme rend à leur étrangeté des représentations pourtant standardisées. Ce qui est socialement désigné comme obscène (la pornographie, par exemple) s'avère un leurre, la vraie obscénité est ailleurs et bien plus inquiétante que quelques sexes exhibés (cf *Masterchef Topführer*, 2012), elle concerne bien plutôt les formes de normalisations sexuelles.

***Punk hardcore* et modes de production**

Immergé dans la contre-culture *punk hardcore*, Mahé insuffle l'esprit contestataire de ce mouvement musical au cinéma. Ses films revendiquent une énergie sauvage et régressive. Mahé oppose ici un principe d'agression à celui de provocation : l'agression est ici à relier à un mode de défense anticipée dans le rapport à l'autre et peut-être à la société en général. Peut-être, à son insu, propose-t-il ainsi une illustration de la notion de « violence fondamentale » élaborée par Jean Bergeret³ : une violence pulsionnelle, donc innée, qui relèverait d'une nécessité primitive absolue, dès les premiers moments de l'existence de l'individu et dans ses rapports à l'autre (l'objet maternel, par excellence). Cette violence fondamentale n'est pas érotisée, le sujet n'en tirant aucun plaisir particulier. La provocation, à l'inverse, s'inscrit dans un rapport érotisé, libidinal, à autrui. Stylistiquement, chez Mahé les lignes *punk hardcore* traversent la plastique : le montage saccadé, le rythme tantôt accéléré tantôt ralenti, imposent au spectateur un réaménagement perpétuel du mode d'appréhension de l'œuvre qu'il visionne.

Que recouvre concrètement le style *punk hardcore* ? Prolongement du mouvement punk, le *punk hardcore* constitue une accentuation de ce dernier : la formule « *play it louder, play it harder, play it faster* »⁴ pourrait en résumer l'esprit. Contestation de toute forme d'autorité, revendication de l'égalité sociale, recherche et défense de la liberté individuelle rapprochent ce mouvement de l'anarchisme. En pratique, l'esprit *Do It Yourself*, en tant que refus de tout modèle et de toute domination, est promu par les tenants du *punk hardcore* : il s'agit de s'opposer au modèle consumériste imposé par le capitalisme industriel. L'esprit *Do It Yourself* – de préférence à l'encontre des règles et serait-ce n'importe comment – constitue aussi une lutte contre toute tentation de passivité : il s'agit de ne pas rester le specta-

3.– Jean Bergeret, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 1984.

4.– « Joue plus lourd, joue plus fort, joue plus vite. »

teur (consommateur) d'une société mais de devenir l'acteur d'une autre, impossible, démente et désirable car sans plus aucune loi de fonctionnement.

Au cours d'un entretien avec le cinéaste Yann Gonzalez très admiratif de sa liberté radicale, Yves-Marie Mahé explique : « Dans l'expérimental, j'ai retrouvé ça, l'esprit *Do It Yourself*, c'est-à-dire qu'il faut faire les choses par soi-même plutôt qu'avec d'autres, il n'y a pas de profit, pas d'intermédiaire. Dans le milieu de l'expérimental, la plupart des gens qui tiennent des coopératives sont aussi cinéastes. Comme il n'y a pas d'argent, personne ne se déchire ».⁵ Travailler en dehors des circuits de production classique et loin de tout enjeu financier permet à Mahé de rester au quotidien au plus près des idéaux libertaires et de respecter concrètement le positionnement critique auquel il est attaché. Mahé travaille à partir d'un matériel aléatoire : c'est-à-dire avec ce qu'il trouve, des bandes-annonces, les pellicules qu'on lui donne... L'acte créatif peut donc s'engendrer d'un hasard et de la rencontre avec une source inconnue, potentiellement non identifiable. Toutes les sources sont d'égale valeur, il n'existe plus de hiérarchisation entre images nobles et images ignobles. Les films d'Yves-Marie Mahé élaborent une économie plastique et politique du rebut à partir des déchets de l'industrie cinématographique. Mais le principe du rebut ne se cantonne pas à une dimension matérielle : le rebut est enfoui par un refoulement, une censure aussi bien individuelle que sociale, que celle-ci relève du tabou ou du bon goût, et c'est tout cela que par les films, il faut faire remonter au jour.

Les propositions critiques de Mahé illustrées par *Hybride* (2001)

Hybride constitue une occurrence puissante du détournement *punk hardcore*. Constitué de pellicules récupérées, le film est moins directement agressif que *Va te faire enculer !*, et procède plutôt par distanciation ironique. La distanciation se fonde sur l'entrelacs inattendu d'extraits de cinq sources audiovisuelles :

- *Violence chez Sapho (l'amour à 5)*, Productions de la Sirène, un film pornographique des années 1970 ;
- *Les Grandes Vacances* (1967) de Jean Girault avec Louis de Funès ;
- *Pinocchio* (1940) produit par Walt Disney ;
- des images de forage industriel (dont la source n'est pas définissable : film de fiction ? bande-annonce ? film industriel ? Yves-Marie Mahé a récupéré grâce à l'un de ses collègues de l'ETNA⁶ un sac plastique avec des pellicules en Super 8 à partir desquelles il a construit son film) ;
- et une source sonore : un fragment de l'émission radiophonique *Le Masque et la Plume* dans lequel est discuté le film *Irréversible* de Gaspar Noé (2002).

5.- Yves-Marie Mahé, « Punk / fuck. Entretien avec Yann Gonzalez », *Bref* n° 69, automne 2005, pp. 50-51.

6.- Association et atelier du cinéma expérimental. L'ETNA est un lieu de création, de formation, et d'échanges autour du cinéma expérimental. L'association a pour vocation d'assurer l'indépendance matérielle d'auteurs soucieux de recherches, de propositions pratiques et formelles en matière de cinéma.

Dans *Hybride*, les images pornographiques contre-attaquent en inversant les rôles : elles commentent à leur tour le discours sévère des critiques de cinéma commercial à l'égard du film de Gaspar Noé. Pour ce faire, les séquences pornographiques sont en premier lieu confrontées à des plans extraits des *Grandes Vacances*, fleuron de la culture populaire française. Le personnage de Louis de Funès renvoie à une France des années 50 à 70 conservatrice, réactionnaire, confrontée à la libération des mœurs. Dans *Les Grandes Vacances*, De Funès interprète un père en lutte contre l'émancipation de sa progéniture et pour le maintien de l'ordre patriarcal : sous prétexte de s'en moquer, le film relégitime la figure du petit bourgeois en s'efforçant de le faire passer pour drôle et inoffensif. Ceci renvoie sous une autre forme à la pulsion scopique et à la pulsion d'emprise sollicitée dans et par le film pornographique. Yves-Marie Mahé élabore le parallèle en détournant le célèbre regard inquisiteur de Louis de Funès et en l'assimilant arbitrairement à un regard lubrique vers des jeunes femmes à demi-nues. Le monument culturel national, Louis de Funès, est profané, de sorte que l'oppression des peuples au plus profond de leur intimité et de leur imaginaire se voit représentée par le personnage surmoïque qu'il incarne. La hiérarchie entre films traditionnels et films pornographiques est purement et simplement annulée, les seconds explicitent l'obscénité tranquille des premiers.

Pinocchio constitue le deuxième contre-point aux séquences pornographiques. Les images issues du dessin animé sont celles du monde de l'enfance, aux antipodes donc de toute pornographie. La supposée innocence enfantine se voit donc d'autant plus jubiloirement détournée. L'assimilation burlesque du poisson Cléo, personnage supposé féminin⁷, à un sexe masculin (grâce au montage, le poisson se fait comme avaler, remplaçant un pénis au cours d'une fellation) vient contre-carrer la détermination de genre et de rôle que lui impose la société. Le détournement de *Pinocchio*, film moralisateur, illustre par l'ironie le commentaire audio sur *Irréversible*.

La dernière source visuelle au service d'*Hybride* reste non identifiée : bande-annonce ? Stock-shots ? Film de fiction ? Film d'entreprise ? Des plans illustrant une technique de forage, associées aux images pornographiques, évoquent sans équivoque une pénétration génitale. L'association métaphorise le lien entre pornographie et asservissement industriel des peuples. Mahé indique la réelle obscénité au sein de nos sociétés modernes.

Enfin, le commentaire sonore représente la pièce essentielle. Un extrait de l'émission radiophonique *Le Masque et la Plume* reproduit un débat entre critiques de cinéma qui s'attaquent à *Irréversible* de Gaspar Noé. Il est possible d'imaginer que tant l'émission (critique promotionnelle issue de la presse bourgeoise) que le cinéma qui y est défendu constituent des objets sociaux contre lesquels se positionne le cinéaste. Le Collectif Négatif, fondé par Yves-Marie Mahé en 2007, se

7.- Selon la très sérieuse *Encyclopédie des personnages animés de Walt Disney*, cette femelle possède un caractère féminin positif car « dévoué », « attirant » et « bienveillant ». John Grant, *The Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters*, New York, Harper & Row, 1987, p. 164.

définit en effet en ces termes : « un collectif de cinéma expérimental critique qui vomit le lisse artistique pour privilégier un discours rugueux »⁸. La source sonore subit elle aussi de nombreuses interventions : elle est ralentie, étirée, modifiée par des phénomènes de distorsions sonores, d'échos, etc. Les voix deviennent plus sentencieuses et peuvent évoquer la voix radiodiffusée du Général De Gaulle, en tout cas de représentants d'une France révolue, compassée et dépassée. Les images, qui surenchérisent de violence et de mauvais goût, viennent exploser le discours des commentateurs prônant mesure et bon ton.

Hybride interroge ainsi les différentes manifestations et formes par lesquelles la société de contrôle peut s'exprimer, dans l'évidence de qu'elle installe comme norme (De Funès, Walt Disney...), comme dans les soubresauts de ce qu'elle exclut au moins pour un temps (*Irréversible*). Les images pornographiques utilisées par Yves-Marie Mahé deviennent le matériau d'un assaut hilare contre le populisme, dont *Hybride* explicite la légitimation par la normativité du discours des représentants de la pensée culturelle, les garants du bon goût.

Les effets sur le spectateur provoqués par ce cinéma *punk hardcore* sont pluriels et complexes. Chez Yves-Marie Mahé, le pulsionnel détruit les cadres spatio-temporels et déborde la différence des sexes : les films cultivent une absence d'étanchéité entre les rôles, les espaces, les temporalités. Ce débordement est rendu possible notamment grâce à l'utilisation privilégiée des flickers. *Hybride* offre une illustration particulièrement saisissante de ce procédé : l'alternance de photogrammes d'un homme qui sort d'un lit puis se rhabille, et de photogrammes d'une femme qui se déshabille pour entrer dans le lit⁹, vient provoquer une sensation de confusion dans l'appréhension du schème du mouvement (sexuel ou non), comme dans l'assignation à une identité/identification sexuelle.

Les films d'Yves-Marie Mahé possèdent les caractéristiques propres au pamphlet visuel : ils réfutent d'autres représentations en frappant au cœur du consensus, l'imagerie populiste. Ils développent leur propre logique d'argumentation visuelle et sonore, fondée sur la polémique entre images ainsi qu'entre images et sons. Enfin, ils cherchent à allier représentation et action. Cet aspect apparaît à partir de 2003 dans des œuvres plus ouvertement politiques comme *Jeunesse*¹⁰ (2008), *Masterchef Topführer*, ou ceux des films qui se sont attaqués à la France sarkozyste, tels *Plus travailler* (2008), *Touche moi pas !* (2011), ou *La main Copé* (2013). Notons enfin, en diptyque avec *Hybride*, la mise en images d'une autre archive radiophonique, dans le très beau, tendre et érudit hommage rendu à l'underground (Jean-Pierre Bouyxou, Philippe Bordier, Étienne O'Leary, Alfredo Leonardi, Alain Le Bris) par le film *Sigma 1967* (2015).

8.- Définition que l'on trouve en page d'accueil du site internet du collectif. Site : Collectif Négatif. URL : <http://collectifnegatif.free.fr/>

9.- Cette séquence se situe à environ 50 secondes du début du film.

10.- *Sic* : il s'agit de l'enfance d'Hitler telle que la raconte Dino Buzzati dans la nouvelle *Povero bambino !* (1966), donc d'un collage entre « Jeune » et « SS ».

VI
FRONT DES SYMBOLES,
DES IMAGES ET DES FORMES

Entretien avec Maurice Lemaître

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

Né en 1926, Maurice Lemaître grandit à Paris entre une mère bretonne et un père juif tunisien. Durant la Seconde Guerre mondiale, il est obligé de porter l'étoile jaune et voit autour de lui nombre d'arrestations de juifs. Durant cette pénible période, il prépare en 1942 l'École des Arts et Métiers et celle des Travaux Publics. À la Libération, auquel Lemaître participe, il s'inscrit en Licence de Philosophie à la Sorbonne. En 1949, il entre à la Fédération anarchiste et rédige quelques articles pour le journal *Le Libertaire*. Un an plus tard, après avoir rencontré Isidore Isou dans l'organisation anarchiste, il rejoint le Groupe Lettriste fondé par ce dernier, et crée deux revues, *Front de la Jeunesse* et *Ur*. À la suite de *Traité de bave et d'éternité* d'Isou en 1951, Lemaître réalise lui aussi un film lettriste, *Le film est déjà commencé ?*. Il travaille aussi bien d'autres disciplines artistiques comme le théâtre, la poésie, la photographie, la danse, la littérature... Mais l'œuvre de Maurice Lemaître touche aussi à l'économie, la philosophie, la psychopathologie, la psychothérapie... La profusion de ses créations en tout domaine reste exceptionnelle, et place Maurice Lemaître au rang d'artiste majeur. (I.M.)

Qu'est-ce qui vous a conduit à entrer à la Fédération anarchiste en 1949 ?

J'étais un jeune homme, sorti de la guerre, un révolté, et je ne me voyais pas aller chez les communistes. Ça me semblait trop limité, pas assez extrême, donc pour moi d'aller chez les anarchistes, c'était normal... J'ai dû tomber, peut-être, sur un numéro du *Monde Libertaire* ou du *Libertaire*, le journal s'appelait *Le Libertaire* à ce moment là. Je suis allé Quai de Valmy, pour acheter plusieurs exemplaires du journal, et là, j'ai rencontré l'une des figures charismatiques de l'anarchie, qui était à ce moment-là Georges Fontenis, et peut-être même l'autre figure tout à fait charismatique, celle-là, comment s'appelle-t-il déjà...

Maurice Joyeux.

Maurice Joyeux, c'est ça. C'est bizarre, quand j'ai pensé à lui, ce n'est pas son nom qui m'est venu tout de suite à la vision, c'est son appartement, là-haut, à Montmartre que j'ai revu récemment quand j'y suis passé. Mais il était fermé, car Maurice Joyeux était mort. Vous savez, quelquefois, il vous sort de la mémoire, à la place d'un mot, une image. À la suite de ça, je suis allé au comité de rédaction du *Libertaire*, car j'écrivais à ce moment-là. J'avais dû déjà écrire dans un journal d'étudiant qui s'appelait Quartier Latin, un titre dans ce genre. Et donc j'ai dit à Joyeux que j'écrivais, que j'étudiais en Sorbonne, une licence de philosophie. Il m'a dit de venir à la rédaction du *Libertaire*, qui était dans le quartier des journaux de cette époque, là où l'on faisait encore les journaux avec des rotatives, le marbre, le plomb, les machines à composer... Vous connaissez ?

Non, mais j'ai entendu des témoignages de typographes.

Oui, et donc je suis allé au marbre du *Libertaire* où j'ai rencontré, là, la femme de Maurice Joyeux, qui publiait une revue appelée *La Rue* et j'ai aidé à corriger les épreuves du journal. Cela m'a passionné, j'étais enchanté, enfin je trouvai mon lieu de développement. Au comité de rédaction par contre, j'étais un peu parachuté. Les autres militants étaient plus ouvriéristes, en général, tandis que Maurice Joyeux était à cheval. C'était un ouvrier, et pourtant il avait une culture. Il lisait Proust, Éluard. On a sympathisé et il m'a demandé d'écrire dans *Le Libertaire*. Comme j'étais célinien à l'époque, j'étais très célinien, j'ai ensuite proposé de faire cette fameuse enquête sur Céline que vous avez dû lire. C'est comme ça que je suis entré à la Fédération anarchiste, mais en fait j'ai tout de même milité un peu. Je suis allé avec Joyeux distribuer des tracts pour appeler les ouvriers à la grève. Enfin, j'étais à la limite parce que j'étais d'abord un intellectuel, pas un ouvrier. Mais j'ai participé un petit peu, enfin on me considérait malgré tout comme un intellectuel. Fontenis, je crois, a eu, un ou deux mots durs sur moi, quelque part dans un livre, mais pas Joyeux, il nous a toujours estimés, mes amis et moi.

Lorsque vous étiez à la Fédération, quels étaient les théoriciens de l'anarchisme qui vous touchaient le plus, et pourquoi ?

Oh, Kropotkine ! Et tous ceux qu'on nous disait de lire à ce moment-là.

Il n'y en avait pas un en particulier ?

Non, Kropotkine, peut-être. Il me semblait qu'il y avait dans l'anarchie quelque chose de plus vivant, de plus immédiat, de plus sincère, de plus authentique que chez les marxistes. La personnalité de Joyeux m'a permis d'être mieux anarchiste, si je puis dire. Pourquoi ? Parce que justement c'était quelqu'un qui ne faisait pas fi des théories. Lui-même en avait pas mal ! Les staliniens, à ce moment-là, régnaient. Et d'ailleurs, j'ai été le premier à faire bondir les staliniens, dans *L'Humanité*, parce que j'ai fait cette enquête sur Céline. Jamais les staliniens ne nous citaient. Là, naturellement,

ils nous ont injurié, ce qui est normal. Il y avait dans l'anarchie quelque chose qui respirait mieux, à mes yeux. J'étais très révolté, et l'embrigadement, ce n'était pas ce que je cherchais absolument au départ, bien que je ne sois pas contre. J'étais aussi bien préoccupé par l'occultisme, j'ai été chez Lanza del Vasto, je connaissais les gens qui circulaient chez Madame de Salzman et Gurdjieff. Cela faisait d'ailleurs partie de ce que nous allons voir tout à l'heure à propos de Breton.

Avant de rencontrer Isidore Isou, qu'est-ce que vous attendiez du monde, et qu'est-ce que vous attendiez de l'anarchisme ?

Je sortais de la guerre, pensez que je suis demi-juif, mon père était tunisien, il avait débarqué en France. Il avait d'abord été en Égypte, puis il est venu en France pour travailler. Il a épousé ma mère, une jeune brodeuse française catholique. Mais quand même, on avait eu la guerre ! Même si nous n'avons pas été déportés. Tous mes camarades ont été déportés, on ne les a jamais revus, sauf un peut-être. Ma sœur et moi, ainsi que mon père, en sommes sortis, et d'ailleurs c'était tout à fait exceptionnel. Après la guerre, j'ai demandé à Klarsfeld comment il se faisait que nous, nous avons échappé à cela, ça me semblait extraordinaire, incroyable. Mais nous n'étions pas ashkénazes, nous n'étions pas étrangers, nous étions français. Bien qu'ils aient aussi déporté des français juifs, et aussi catholiques. J'ai porté l'étoile à l'école, ma sœur aussi. Elle a été arrêtée une fois parce qu'elle ne portait pas d'étoile, au début. Les demi-juifs n'étaient pas considérés par les Allemands comme juifs. Mais les Français étaient pires que les Allemands, ils considéraient que les enfants français demi-juifs étaient juifs, donc déportables. Ma sœur a été une fois arrêtée dans la rue, elle revenait avec mon père qui, lui, avait une étoile. Elle a été emmenée au commissariat de Police. À ce moment, je n'avais pas d'étoile, je n'avais qu'une carte d'identité. Mais un jour, j'ai eu un accident, j'ai dû aller en clinique, et les flics sont venus pour mettre un tampon sur ma carte. Il y avait une employée, probablement antisémite, ou tout simplement crétine, de la Mairie du 10^e Arrondissement, qui a vu, selon les règles pétainistes, que j'étais juif. On m'a donc envoyé les gendarmes. Donc, vous voyez, mes parents étaient pauvres, ma mère était brodeuse, mon père travaillait dans un petit bureau, une petite famille très pauvre. Je continuais mes études, j'étais un jeune homme exalté et pour moi, il fallait changer le monde. Non seulement je ne pouvais pas vivre dans ce monde là, mais je ne pouvais pas vivre tel que j'étais, alors que je m'imaginais autre. Comme vous probablement un peu, enfin j'espère.

Comment les anarchistes de la FA ont-ils réagi à l'expérience lettriste ? Des personnes comme Maurice Joyeux, par exemple. *A priori*, à l'époque, seul Jean Rollin soutenait votre mouvement au sein des anarchistes ?

Pour Maurice Joyeux et les anarchistes en général, strictement ouvriéristes, ils ne comprenaient rien ou ils n'étaient pas d'accord. Pour eux, le Lettrisme, les trucs poétiques... À ce moment-là, ce n'était qu'une révolution poétique qui devenait d'ailleurs une révolution romanesque aussi, en 1950. Mais elle n'était pas tellement

connue, c'était surtout sur le plan politique que l'on nous jugeait. Tandis que Joyeux, par ses intérêts littéraires, voyait là-dedans quelque chose d'intéressant. Lui le sentait déjà. Probablement que pour lui, je suis apparu ensuite, en tant que lettriste, comme quelqu'un ayant un plus. Mais j'étais anarchiste avant d'être lettriste. J'étais anarchiste, et c'est comme anarchiste que j'ai rencontré Isou. C'est sur le plan politique que je l'ai rencontré, parce qu'Isou venait de sortir *Le Soulèvement de la jeunesse*¹ et en apportait un exemplaire à Louis Pauwels, qui était à ce moment-là directeur d'un journal dont le propriétaire était paradoxalement un juif, qui s'appelait Lévy. Lui, en était le rédacteur en chef. J'ai donc rencontré Isou dans le bureau de Pauwels, où il venait apporter le premier volume du *Soulèvement de la jeunesse*. Nous sommes tout de suite sortis tous les trois parce que Pauwels devait aller aux Champs-Élysées, dans un journal où il travaillait, Isou nous a alors expliqué à tous les deux, en marchant, sa théorie sur le mouvement de la jeunesse. En réalité, moi j'étais venu voir Pauwels parce que Pauwels avait des liens avec Breton. Pauwels était Gurdjieffien. Breton s'intéressait à l'occultisme. Et moi j'étais anarchiste. C'était une espèce de nébuleuse, pas une galaxie mais une nébuleuse. Surréalisto-anarcho-fasciste aussi d'ailleurs, Pauwels était fascinant. C'est lui qui m'a poussé à faire cette enquête sur Céline, je crois. Mais moi, j'étais tout à fait d'accord. Les anarchistes, finalement, m'ont vu comme un jeune anarchiste, littéraire, présenté par Maurice Joyeux, avec qui j'avais beaucoup sympathisé. Vous savez, à l'époque, les anarchistes, c'étaient une bande de camarades, qui faisaient *Le Libertaire*, *La Rue*, qui accomplissaient un certain nombre d'actions mais enfin, c'était pas le bout du monde ! C'était pas le stalinisme, c'était pas le Parti de la Résistance !

Alors non, il n'y avait pas que Jean Rollin, il est venu tout à fait postérieurement. Un jour, je reçois une lettre provocatrice de Jean Rollin qui avait vu mes articles dans *Le Libertaire*. Lui-même avait écrit un article, et alors nous avons commencé à devenir amis.

Est-ce que vous avez croisé André Breton à la FA ? Que pensez-vous de son engagement dans les années 50 chez les anarchistes ?

Non je n'ai pas croisé Breton à la FA, mais je l'ai rencontré plusieurs fois. Mais c'est surtout avec Tzara avec qui j'ai eu une sorte de relation suivie par la suite. Breton – vous connaissez le passé de Breton – il n'y avait qu'avec les anarchistes qu'il pouvait avoir quelque chose en commun. Avec les autres, les staliniens, ce n'était pas possible. Donc, sur le plan politique, Breton n'avait que nous comme contact possible. Je ne sais pas si l'on peut parler d'engagement, mais enfin, évidemment, il y avait des points communs, des actions communes. Je ne me souviens plus exactement maintenant, mais en tout cas, à l'enquête Céline, Breton a répondu. C'était de manière ambiguë, je crois, à l'inverse de Péret, qui était beaucoup plus hargneux. De toutes façons, Péret a toujours été plus hargneux.

1.– Isidore Isou, *Le Soulèvement de la Jeunesse*, Tome 1 : *Le Problème*, Paris, Aux escaliers de Lausanne, 1949.

Qu'est-ce que la FA vous a apporté ? Et inversement, qu'est-ce que vous pensez avoir apporté à la FA et aux anarchistes ?

Qu'est-ce qu'elle m'a apporté ? D'abord un contact avec le mouvement ouvrier que je n'avais jamais eu auparavant. C'était la première fois que je rencontrais vraiment, personnellement, des ouvriers, et des ouvriers militants. C'était une leçon importante pour moi. Deuxièmement, j'ai vu chez les anarchistes quelque chose que je n'avais pas vu ailleurs, qu'il ne me semblait pas avoir vu dans les mouvements ouvriers ni dans les publications ouvrières : une ouverture intellectuelle, et même sentimentale, si je puis dire, différente des mouvements ouvriers, selon leur acception habituelle. Il faut dire aussi, ne l'oubliez pas, que les stalinien, nous les avons attaqués. Nous sommes les premiers à les avoir attaqués, avec les surréalistes. J'ai attaqué moi-même Aragon, dans l'ascenseur du journal *L'Humanité* pour n'avoir rien fait pour Isou. Il est parti alors en murmurant, en marmonnant quelque chose. Je lui avais notamment demandé de parler du livre sur Artaud, que nous avons publié, Isou et moi. Il ne l'a pas fait. Mais c'est surtout à cause d'Elsa Triolet, parce que Elsa Triolet et Aragon ont animé des cercles poétiques réactionnaires, avec l'éditeur Seghers. Seghers me semblait un bastion poético-stalinien, de cette poésie de la Résistance que les Lettristes avaient en horreur et que nous avons attaquée continuellement, pour des raisons parfois identiques ou parfois différentes des surréalistes. Mais on était tous d'accord que l'ennemi était Aragon. Mais c'était aussi Elsa Triolet ! Pourquoi Elsa Triolet ? Parce que, suivant son système habituel, elle avait organisé autour d'Aragon un mouvement de jeunes poètes, et tout ça mangeait au même râtelier, était publié dans le journal *Les Lettres Françaises*, chez l'éditeur Seghers, et montré dans les manifestations communistes. Et ce n'était pas rien à ce moment-là ! Nous avons été héroïques, nous, les deux petits Lettristes, Isou et moi. Parce que, à ce moment-là, Pomerand² nous avait quitté et tous les autres avaient lâché, donc il ne restait plus dans le mouvement qu'Isou, moi, et puis quelques vagues camarades de l'époque, mais qui sont vite partis pour créer le Situationnisme³.

On restait tous les deux pour s'opposer au grand Parti de la Résistance, *L'Humanité*, le Comité National des Écrivains avec sa liste noire... Nous avons lutté contre le dragon ! Affreux, nous étions des petits Siegfried. Eux-mêmes se sont ensuite battus entre eux, je ne parle pas des poètes, mais tout simplement des littérateurs. À partir de ce moment, Jean Paulhan a recommencé à parler de Céline. Il s'est surtout élevé contre l'organisme politico-policier du Comité National des Écrivains, qui dispensait les postes, les places, les prébendes. Nous étions écrasés, nous ne pouvions rien. Si je n'avais pas été très industriel, si je n'avais pas sorti des tracts dupliqués à la ronéo, jamais personne ne se serait opposé à eux. Parce qu'ils avaient le pouvoir ! Même le pouvoir politique, policier, des ministres au gouvernement. Mais à un certain moment, la droite des littérateurs les a quittés,

2.- Gabriel Pomerand (1925-1972), poète, peintre et compositeur, qui rencontre et soutient Isidore Isou en 1945.

3.- Maurice Lemaître fait bien sûr allusion à, notamment, Guy Debord et Gil Wolman.

sous l'égide de Jean Paulhan et d'autres, la NRF a pris ses distances. En réalité, c'était le grand consensus de l'après-guerre qui était cassé. Mais il n'y a pas eu de vraie liaison entre Paulhan et nous. Enfin, un petit peu pour l'édition des livres d'Isou, mais ce n'était pas possible longtemps, parce que l'accord ne pouvait pas être fait durablement entre l'auteur des *Fleurs de Tarbes* et les Lettristes. Nous avons suivi notre petit bonhomme de chemin et nous sommes allés vers ce qui nous intéressait à cette époque, c'est-à-dire l'économie politique juventiste⁴.

Ce que j'ai apporté, moi, à la FA et aux anarchistes, c'est un premier article sur « Le Soulèvement de la Jeunesse », dans *Le Libertaire*. Là, pour la première fois, on a apporté aux anarchistes une alternative à l'ouvriérisme strict dans lequel ils étaient cantonnés, qui les entraînait, dans le meilleur des cas, à se conserver comme momie protestataire, et dans le plus mauvais, à se faire trotskiser, comme certains de mes jeunes camarades de la Fédération anarchiste, qui ont été obligés de quitter la FA parce qu'ils ont eu des mots avec Fontenis, je crois. C'était inévitable pour eux, dans la mesure où Marx avait été supérieur à Proudhon. La critique était beaucoup plus forte, le système plus précis. Les anarchistes ne campaient alors que sur des souvenirs, sur des anciens martyrs. Et c'est devenu net quand Isou a écrit dans le premier numéro de mon journal *Le Front de la jeunesse* en 1950, un article contre les anarchistes, contre la Fédération anarchiste. Vous avez lu cet article ?

Oui, en effet.

Mais Joyeux ne nous en a jamais voulu. Pourquoi ? Parce que l'anarchie c'était d'abord un lieu de débat. Et d'ailleurs, lorsque nous avons fait, par la suite, le « meeting des ratés », il y avait certes Pauwels, qui était venu, mais il y avait surtout Joyeux, Isou et moi. Lorsque nous avons fait ce meeting, il y avait une liaison objective entre nous par un certain nombre de mots d'ordre, la jeunesse. Mais pour Maurice Joyeux, hélas, la jeunesse, c'était juste un volant sympathique de l'anarchie, alors que pour nous, c'était essentiel, c'était la base. Nous voulions juventiser tout le mouvement anarchiste, libertaire et donc, toute la politique en général. Juventiser ne veut pas dire faire du jeunisme, mais revivifier le problème par d'autres analyses plus profondes. Nous voulions recommencer l'analyse scientifique à partir de Marx et plus loin, sans laisser de côté les anarchistes. Nous pensions même les justifier mieux qu'ils ne pouvaient eux-mêmes le faire, puisque nous expliquions ce par quoi ils se différenciaient véritablement des marxistes, des stalinien. Nous les justifions, de quoi se plaignaient-ils ? Ils n'ont pas pu faire l'effort parce que c'étaient toujours des ouvriéristes, stricts, limités ; il n'y avait rien à faire, ils restaient dans le cadre conceptuel du prolétarianisme. Le prolétariat était une classe créée par le machinisme, certes moins marginale par rapport aux réactionnaires, aux rétrogrades, qu'elle ne l'est aujourd'hui, surtout après l'effondrement de l'URSS. Elle était encore vivace, elle représentait non seulement un secteur véritable du monde social mais un ferment de juventisme important, et de jeunes gens décidés à

4.- C'est-à-dire fondée sur la jeunesse.

en découdre. Pas toujours forcément sur le plan de la violence, quoique, quand on les voit en Espagne, c'est ce que l'on aurait pu avoir ici en France si les anarchistes avaient gagné. Exemples d'une exigence personnelle et spirituelle que les marxistes avaient abandonnée, qu'ils avaient même piétinée volontairement. Sur ce plan, je trouvais que ce que nous avons apporté aux anarchistes était important. Ça aurait pu être plus important s'ils avaient vu mieux la chose, mais ils ne l'ont pas vue. Bien que Maurice Joyeux nous ait toujours conservé son amitié, et que par la suite Isou ait publié un texte très important dans *La Rue* sur l'hyperthéodémocratie... Vous l'avez lu ?

Oui.

Vous avez de la culture, c'est très bien. Donc, il aurait fallu peut-être les entraîner dans un mouvement de jeunesse, afin de les replacer comme le volet jeune de l'ouvriérisme. Il fallait tout changer. D'ailleurs tout a changé, et ça a donné 68. Mais nous avons été encore marginalisés. Tout le monde s'est placé du côté des marxistes, des trotskistes. Les anarchistes étaient marginalisés aussi. Les situationnistes, qui étaient des marxistes troglodytes et qui s'étaient inspirés de nous, ont gagné. Ils ont gagné parce qu'ils se sont appuyés sur les étudiants de Nanterre. Et puis ça a fait boule de neige, et nous avons été éloignés. Isou de plus ne pensait pas que le situationnisme, qu'il haïssait et surtout méprisait, pourrait devenir ce qu'il est devenu, et cela est un problème très très grave, qui a été et est encore en discussion entre nous. Isou voulait la direction du mouvement, et d'ailleurs il la méritait, puisqu'il en était le théoricien le plus cohérent. Le conflit a débordé et, il s'y est cru déjà, si je puis dire.

Alors, ça a entraîné deux choses : un, il a liquidé Debord d'une manière brutale, méprisante, ce qui a fait que Debord s'est acharné, s'est sclérosé, tout en s'étendant à certains moments, aidé par d'anciens lettristes comme Wolman, etc... qui ont été balancés par la suite. Il a créé une sorte d'excroissance marxisante du Soulèvement. Debord était ouvriériste aussi, il était donc plus facile à comprendre, plus facile à suivre. Et surtout, Isou fut atteint alors de ce qu'il appelle un « accident psychiatrique ». Il faut dire qu'à cette époque-là, ça bouillonnait chez nous, comme disait un de mes amis. Ça chauffait dans le mouvement, et à l'intérieur des Lettristes encore plus. J'étais monté au 6^e étage et Isou, lui, avait percé le plafond, il était sur le toit et plus, vous voyez. Donc, beaucoup de problèmes se sont greffés parce qu'Isou a eu, pour des raisons endogènes ou autres, je ne sais pas, il a eu une maladie qui donne les yeux exorbités, la maladie de Basedow. On l'a emmené à Sainte-Anne plusieurs fois, d'où je l'ai ressorti plusieurs fois. Nous sommes alors entrés dans la découverte de nouvelles conceptions psychologiques, psycho-pathologiques. Il y avait effectivement surchauffe ! De cette surchauffe, il nous a fallu un certain temps pour sortir, lui Isou, et moi, tous les deux nous avons eu du mal à en sortir. Isou ne faisait plus confiance à personne parce qu'il se considérait comme Napoléon, c'est-à-dire capable de dicter dix ordres à la fois et d'occuper le terrain à lui tout seul. Ce qui fait qu'il s'est trouvé devant des individus qui l'ont forcément trahi, parce qu'ils ne pouvaient pas le comprendre totalement. S'ils l'avaient suivi, ils se

seraient retrouvés à Sainte-Anne comme lui, pas seulement à cause de son accident psychiatrique dû à sa Basedow, mais à cause du discours, de notre discours, qui était à l'époque imbuvable.

Mais surtout, Isou voulait avancer tout seul. Il avait raison par certains côtés, parce que des problèmes de stratégie se posaient. Mais à partir du moment où lui-même a décollé sur le plan psychologique... Il ne dormait plus, il déchirait des papiers, il criait dans les rues... Moi, je ne voyais plus bien quoi faire. Si vous vous trouvez devant un Mahomet, un Artaud... C'est certes votre système, vous pouvez aussi délirer, mais si vous vous trouvez devant quelqu'un qui a au contraire toujours prôné l'ordre, et que brusquement, il y a un décalage... Je ne le voyais plus vraiment cohérent ! Il y a une différence entre être Napoléon, avançons !, avançons !, avec quinze ordres que l'on peut suivre, et un individu qui sur le terrain devenait totalement incohérent en action. Isou, en Mai 68, m'avait dit après l'échec : « Tu verras, nous serons peut-être encore obligés d'attendre dix ans avant de nous trouver devant une pareille occasion ». Eh bien, nous n'avons pas attendu dix ans, nous avons attendu 32 ans, et même aujourd'hui, elle n'est pas encore revenue. Mais c'était, c'est encore notre rôle, nous avons été à l'avant-garde de l'avant-garde, et nous le sommes encore.

Est-ce qu'il y a des anarchistes qui ont tiré cette leçon-là, je ne sais pas. Moi, j'ai quitté les anarchistes depuis très longtemps. Une fois ou deux, je suis entré dans un local, vers Montmartre, dans une impasse. J'y ai vu des anarchistes, toujours avec la même dégaine. Bon, je ne la leur reproche pas, simplement aujourd'hui la dégaine anarchiste, elle est celle de tout le monde. Vous aimez plus celle de Maurice Lemaître, je suis sûr, qui s'est fait rabrouer par les provos lors d'une réunion, avant 68, parce que j'étais venu avec une cravate de bourgeois. Maintenant, c'est fini la dégaine anarchiste, elle est dans le 16^e.

Pourquoi vous en êtes-vous éloigné ?

Parce que les anarchistes ne me semblaient désormais plus cohérents avec leur mouvement profond. La théorie d'Isou me semblait plus juste, plus conforme à ce que j'avais pensé moi-même. D'abord, je la connaissais mieux que les anarchistes, qui n'en voyaient qu'un côté superficiel, le juventisme, le jeunisme finalement. Ils n'ont pas pris au sérieux la définition d'Isou : « Nous appelons jeune, toute personne quel que soit son âge... ». Peut-être qu'Isou a eu tort d'utiliser cette formulation. On a essayé de le remplacer, d'ailleurs, par le mot « externisme », mais le mot externe lui-même est une formulation un peu ambiguë. Nous n'avons peut-être jamais eu une formulation aussi nette que « communisme », et même le communisme... Toutes les nominations sont ambiguës. Il faut finalement, connaître les contenus profonds. Et puis, Mai 68 a balayé tout ça, dans la mesure où pour la première fois on a vu la jeunesse, selon notre système à nous, sortir et déborder les ouvriérismes. Même si ensuite il y a eu repli, repli honteux, repli faux-cul, et tout le monde en était, comme dans la Résistance. Mais nous, nous avons quand même continué, jusqu'à

aujourd'hui, à défendre notre rigueur distincte. L'anarchisme était devenu obsolète pour moi, ce n'était plus possible.

Pensez-vous que le lettrisme a dépassé l'anarchisme ? Pourtant, que ce soit « Tous Dieux tous Maîtres » ou « Ni Dieu ni Maîtres », les deux slogans reviennent à dire la même chose : l'Homme est un créateur qui n'a à se soumettre devant personne.

Le lettrisme comme un grand mouvement, pourrait s'appeler le créatisme, c'est-à-dire avec l'idée de création comme valeur centrale, comme moteur, qui dépasse l'anarchie. Bien sûr, dans l'anarchie, on prétend qu'il y a tout. Mais il y a des gens qui se préoccupent de méthode comme Hegel, auquel nous répondons. Et dans l'anarchie ? Y a-t-il un philosophe de cette importance ? Dans l'anarchie, il n'y en a pas, je ne crois pas. Le lettrisme, *stricto sensu* poétique, n'a pas dépassé l'anarchie. C'est une poésie. L'anarchie, c'est quelque chose d'à côté, une théorie économique. Mais sur le plan de la méthode générale, ah oui, on a dépassé l'anarchie ! Et même sur le plan politique, le plan économique, là oui ! On a vraiment dépassé l'anarchie. Les problèmes que se pose l'anarchie sont bien dépassés pour nous.

Pourtant que ce soit « Tous Dieux tous Maîtres » ou « Ni Dieu ni Maîtres », les deux slogans reviennent à dire la même chose, l'Homme est un créateur qui n'a à se soumettre devant personne, dites-vous. Non, il y a une grande différence entre « Tous Dieux tous Maîtres » et « Ni Dieu ni Maîtres ». « Ni Dieu ni Maîtres » est un slogan négateur, un slogan de révolte, qui vise à libérer l'individu de chaînes qui lui sont insupportables. « Tous Dieux tous Maîtres », c'est bien autre chose. « Ni Dieu ni Maîtres » est un slogan critique, de désordre. Il faut libérer l'individu de tout ce qui peut le réifier, de tout ce qui peut l'enchaîner, sur ce plan, nous, nous étions d'accord, c'était la moindre des choses. Par contre, « Tous Dieux tous Maîtres », c'est un slogan positif. Cela veut dire que nous voulons faire de l'individu un créateur. L'homme n'est pas forcément un créateur comme vous le dites, et donc peut-être qu'il a, pour le devenir, à se soumettre à quelqu'un. Il faut voir dans quelles conditions et devant qui. C'est là où l'on va commencer à décoller sérieusement de l'anarchie. « Tous Maîtres », c'est-à-dire que l'individu doit avoir maîtrise sur son apprentissage, puis sur sa création. C'est-à-dire qu'il doit ensuite pouvoir en recueillir le fruit, il doit en être maître, jusqu'au jour où il devient peut-être exploiteur, non-créateur, voire ron-ron, pire, réactionnaire.

Rond de cuir...

Rond de cuir. Il y a des ronds de cuir chez les anarchistes comme ailleurs. Vous êtes en train ici de poser un certain nombre de questions, qui amalgament des choses de manière insupportable. Vous permettez que j'attaque encore cette question ? Mais c'était provocateur ?

C'était provocateur.

Oh, provocateur ! Vous auriez pu dire autre chose. D'abord, ça pourrait me mécontenter. Je pourrais dire : « Mademoiselle vous êtes une crétine ». Transformez votre question en quelque chose de plus intéressant. Ou plutôt : « Vous avez rédigé là une question crétine, vous, petit génie en herbe et même en maître, vous avez rédigé une question crétine, et je m'y oppose ».

Voulez-vous réformer l'anarchisme grâce au « Soulèvement de la jeunesse », tout en restant au sein de la Fédération ? Dans *Le Monde libertaire* n° 94 d'octobre 1963 (article « Où en est le mouvement Lettriste ? »), vous aviez dit : « Les anarchistes sont concernés dans la mesure où les anarchistes s'intéressent à l'art, parce que le Lettrisme est à la pointe du plaisir en art, en fait à la pointe de la culture. Sur le plan de l'économie politique, les Lettristes offrent des solutions, et je crois que les anarchistes devraient envisager ces solutions, et peut-être même agir avec nous si ces solutions leurs semblent valables. »

Oui, en fait on voulait faire de l'entrisme dans la FA, mais pas de l'entrisme à la manière stalinienne, par exemple. Nous n'avons jamais caché nos buts, nous n'étions pas hypocrites, avec des tactiques. Stratèges, oui, nous avons dit : « Voilà une force révolutionnaire, l'anarchie, qui a un certain nombre de militants, avec un certain nombre de publications. Nous, nous sommes plus forts qu'elle, non pas en force sociale, mais en force théorique, nous la blindons, nous la retransformons, et nous repartons tous ensemble vers quelque chose de mieux ». C'était ça, nous ne l'avons jamais caché, nous l'avons toujours dit à Joyeux et aux autres, c'est eux qui n'ont pas voulu ! Sur le plan poétique, artistique, donc culturel en général, nous étions à la pointe, et puisque les anarchistes s'intéressent à l'art, à la différence d'un certain nombre d'autres ouvriéristes qui ne s'y intéressent pas, ou pire qui veulent l'écraser, comme certains staliniens, ou même comme les staliniens en général, nous étions d'accord avec les anarchistes sur le plan du plaisir, où nous pensions être des artisans immodestes et plus performants. Sur le plan de l'économie politique aussi, les Lettristes offrent des solutions, et je crois que les anarchistes devraient les envisager, et même agir avec nous si ces solutions leur semblent valables. On ne faisait pas de l'entrisme, on faisait des appels du pied. Embrassons-nous, faisons vite, c'était ça.

Pourquoi le Lettrisme avait-il besoin de tous ces cadres, ces systèmes, ce vocabulaire spécifique pour exister ? « Le Soulèvement de la jeunesse », en construisant un discours politique spécifique, très directif, ne s'est-il pas plus rapproché des thèses trotskistes, marxistes, plutôt que des thèses anarchistes, ou super-anarchistes, hyper-anarchistes ?

Toute création apporte des nominations différentes. Et même si elle ne les apporte pas volontairement, on les lui donne : le cubisme, le surréalisme, l'anarchie, le marxisme...

Oui, mais chez vous, les Lettristes, il y a vraiment un vocabulaire spécifique.

Oui, mais il y a toujours un vocabulaire et même chez les anarchistes, il y en a aussi. Toute notion nouvelle a besoin de termes spécifiques. J'accuse les marxistes, et surtout les anarchistes, de rester dans le flou, dans le vague. Il faut que nous soyons scientifiques, que nous apportions une analyse plus profonde, d'un certain nombre de notions. Et à partir du moment où l'on expose cette analyse, où l'on commence à séparer ce qui est là de ce qui n'est pas là, on offre une nomination particulière.

Si Isou avait eu, si nous avions eu la possibilité d'obtenir le pouvoir en 68, nous aurions mis en œuvre un système, une sorte de fédération basée sur le juventisme, mais ce sont les structures mêmes qui auraient été différentes parce que les principes étaient différents. D'abord, nous ne pouvions pas arriver à quelque chose comme le stalinisme ou le fascisme parce que nous prônions la rotation au pouvoir. Notre idéologie même était incompatible avec toute sclérose, bureaucratie. Donc sur ce plan, nous étions tout à fait en phase avec les anarchistes, avec les révoltés de toute nature. Mais il fallait passer de la période romantique, destructrice, révoltée, à un super classicisme, à la création d'un nouvel ordre, peut-être le dernier ordre possible ! Un ordre éternellement renouvelable. Voilà pourquoi nous avons un discours politique, spécifique et directif. Parce que d'abord nous ne voulions pas le pouvoir exclusif des ouvriers, on savait bien où ce pouvoir-là allait nous amener. Même s'il était anarchiste. Ça pouvait aller jusqu'au POUM, aux fusillades. Effroyable ! Il y avait beaucoup d'Espagnols en France chez les camarades anarchistes. Moi, je ne suis jamais allé en Espagne à cause de ça, à cause de Franco. Je n'y suis allé qu'une fois, pour voir une corrida, je n'ai fait que l'aller-retour, juste passer la frontière. Par respect pour mes camarades anarchistes, jamais je ne suis allé plus loin en Espagne. J'étais cohérent avec mes amitiés anarchistes. Quand j'ai vu les policiers de la Guardia Civil, j'ai senti quelque chose, et dans le bus quand nous avons traversé la frontière française, j'ai dit aux gens : maintenant vous entrez dans un pays de liberté.

Le Lettrisme aurait-il pu exister sans l'apport de la philosophie anarchiste ? Aurait-il pu naître sans ce court passage au sein de la FA ?

Oui, mais il s'est trouvé que ce soit moi le point de contact. Parce que j'ai rencontré Isou, parce qu'il cherchait à Paris quelqu'un pour faire écho à ses écrits, nous nous sommes liés. Et moi, j'ai compris qu'il y avait chez lui, dans sa théorie, des choses neuves pour écrire un article. Isou a compris que j'étais un jeune homme qui pouvait faire office de journaliste, de propagandiste, pour faire écho à son œuvre. Nous nous sommes rencontrés en décembre 1949, et tout de suite j'ai écrit sur *Le Soulèvement de la Jeunesse*.

Selon vous, que reste-t-il d'anarchiste dans le Lettrisme ?

Un rêve. Une anecdote passée, un échec, un échec plus pour eux que pour nous, parce que nous avons continué sans eux. Nous avons eu nos histoires, seulement entre Isou et moi. Est-ce qu'il n'aurait pas pu être moins totalitaire ? À ce moment-là,

est-ce alors que Debord n'aurait pas fait ce qu'il a fait ? Isou ne pouvait pas admettre au fond que tous ces petits Siegfried puissent vouloir être tous maîtres et encore moins des dieux, à leur façon. Comme Isou est une machine à penser, à créer, il y a eu rouleau compresseur, il les a laminés. Ça, je le savais dès le début. Parce que moi, j'ai tout de suite compris, Isou, il laminait ce qui dépassait. Je ne peux pas dire que parfois je n'ai pas fait la bêtise de me mettre sous les roues du char. Plusieurs fois, comme à Tian'anmen, je me suis mis devant. Je me suis fait écraser aussi. Mais ce n'est pas grave, parce que ce qui est important, c'est le résultat. J'ai eu parfois un mouvement hérétique total, qui pouvait devenir une excroissance avec pouvoir, susceptible de masquer pendant très longtemps la pensée réelle du mouvement. J'avais pensé parfois peut-être pouvoir devenir un Staline, un homme au pouvoir social, dynamique. Je l'avais même plus qu'Isou, ce pouvoir, mais malgré cela, je ne suis jamais devenu un Staline. Je me suis toujours efforcé de me maintenir au niveau d'Engels, à ce rôle-là. Tandis que Debord, lui, n'a jamais voulu que l'on se réunisse et que l'on mette en doute son mouvement. Même en 68, Isou, tout en voulant certes prendre la tête du mouvement de contestation, a quand même accepté des réunions avec les acteurs de 68, avec lesquels on aurait pu, peut-être, atteindre ce pouvoir. Mais Isou a eu cet accident psychiatrique, il a eu une hyperthyroïdie, un dérèglement de la thyroïde, qui lui provoquait des crises d'excitations fantastiques. Son discours s'est accéléré de beaucoup, son comportement est devenu apparemment incohérent. Moi, j'étais certainement un des derniers à le comprendre, j'avais un peu plus de référence pour saisir le sens de son discours, mais son comportement était absolument contraire à ce qu'il avait été jusqu'alors. Je ne le voyais pas cohérent dans cette stratégie, il avait décollé, il n'était plus performant. Il croyait qu'il pouvait arriver au Kremlin tout seul, conquérir le monde sans personne. Même Napoléon ne faisait pas ça, il était en phase avec un certain nombre de généraux. Il était cohérent. Même Hitler, presque tous ses généraux l'ont suivi jusqu'à la fin, et malgré son état, il était encore cohérent. Son but était bien là, écraser le communisme, le « judéo-bolchévisme », et tout le monde le suivait. Alors qu'Isou, dès qu'il rencontrait quelqu'un dans la rue, n'importe qui, il essayait de l'entreprendre, de l'embrigader. Avant, au contraire, il avait une certaine stratégie, offerte par lui ou présentée par moi. Mais à ce moment-là, il n'en avait plus. Ce n'était plus possible, on ne conquérait plus le monde.

Donc, que reste-t-il d'anarchiste dans le Lettrisme ? Rien. Dans la mesure où l'anarchie a été plus juventiste que le marxisme, pourtant, il doit bien en rester un petit quelque chose.

Avez-vous, aujourd'hui encore, des sympathies pour l'anarchisme et ses militants ? Avez-vous gardé des contacts avec certains d'entre eux ?

Des sympathies, bien entendu. Je suis entré une fois dans un local où il y avait des gars et puis c'est tout. Maurice Joyeux est mort, Fontenis est mort, Suzie Chevet est morte, *La Rue* n'est plus publiée, *Le Monde libertaire*, c'est toujours la même chose, les mêmes trucs ressassés, les mêmes slogans, c'est fini. Par contre, il y a un anarchiste qui s'appelle Pietro Ferrua, un italien, d'abord exilé au Brésil, puis devenu

professeur aux USA, qui m'a rencontré dans les années 70 et, sur ma proposition, nous avons réalisé tous les deux un symposium sur le Lettrisme, à Portland, Oregon, dans son collège. Nous avons d'ailleurs édité les actes du colloque, sous le titre de *Proceedings*⁵.

Qu'est-ce que vous pensez aujourd'hui de cette citation de Rudolph Rocker : « La culture est, par essence, anarchiste, révolutionnaire. (...) Les forces culturelles de la société sont en état de rébellion constant contre la coercition des institutions du pouvoir politique... Consciemment ou inconsciemment, elles essaient de briser les formes rigides qui s'opposent à leur développement naturel et dressent sur leur chemin des obstacles toujours renouvelés. »⁶

Je ne connais pas ce livre, mais enfin ce terme d'« esthétique anarchiste »... Je ne crois pas qu'il y ait eu une esthétique anarchiste spécifique, dans l'histoire de l'esthétique, non. L'anarchie est une théorie politique, économique. La jonction se fait ailleurs que dans l'art, dans la mesure où existe une liaison entre la philosophie et l'art. J'ai l'impression qu'il veut dire tout simplement que la culture est rebelle par essence. Or, ce n'est pas tout à fait vrai. D'abord, il y a en général une mauvaise définition de la culture, ou une définition assez grossière de la culture. Chez nous, la culture est quelque chose de plus en plus analysé, on la voit distribuée en un certain nombre de branches, dans lesquelles se développent un certain nombre de formes. Pour répondre vite, on pourrait dire certes que toute culture nouvelle est peut-être en rébellion. Or, ce n'est pas du tout vrai à un certain niveau d'analyse. Tout apport créateur entre dans une histoire, il n'est pas rebelle, au contraire, la création accepte des maîtres, elle accepte des dieux de son domaine. Mais effectivement, elle est rebelle dans la mesure où tout doit être actuellement reformulé en fonction de notre nouvelle définition de la création et de la culture, où elle est mieux définie.

Le Lettrisme est-il une arme qui sert à ouvrir les pensées, tout comme le disait Fernand Pelloutier de l'art en général : « Qu'est-ce que l'art ? Une arme. Quelle est sa tâche première ? Faire des révoltés » ?

Sinon une arme, un moyen, utiliser le terme « arme », c'est en soi déjà placer le domaine sur le seul terrain du combat. Oui, c'est vrai, c'est une arme... Un certain nombre de connaissances, d'apports du Lettrisme, des Lettristes, sont des armes, sont des moyens pour ouvrir les pensées, pour faire se développer l'art en général, mais pas seulement pour faire des révoltés, notion grossière. Il faudrait là encore, préciser.

5.- Pietro Ferrua, *Proceedings of the First International Symposium on Letterism, Lewis and Clark College, Portland, Oregon, U.S.A. May, 24-29, 1976.*

6.- Cité par André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, PUF, 1973, p. 14.

Le cinéma lettriste propose, dans le cadre supertemporel, que les spectateurs, les assistants, travaillent, agissent en fonction des supports proposés. Est-ce que vous vous êtes inspirés de ce qu'avait dit Jean Grave (et de son Théâtre libre) quant il prophétisait que le spectateur devait participer à l'élaboration du drame, et abandonner son attitude passive pour intervenir dans l'acte créateur en cours ? (« Si chacun des spectateurs pouvait se rendre utile, à sa façon, à l'exécution de l'œuvre à laquelle il serait appelé à assister, sa jouissance intellectuelle en serait augmentée. »)

Des appels à la participation du spectateur, il y en a eu partout. On pourrait dire de même que lors des présentations des premiers films, en 1895, où l'on demandait au spectateur de choisir parmi certaines séquences, il y avait invitation à participer au spectacle. C'est un problème que nous avons abordé, nous, en parlant des petits précurseurs, c'est la méconnaissance de la création dans son détail. Mais le premier qui, pour la première fois dans une salle de cinéma a tenté cela explicitement, comme forme d'art, c'est moi, et le premier qui l'a présenté en général, dans une galerie, c'est Isou. Il n'y a personne qui l'ait fait avant moi dans une salle de projection. On pourrait reprendre tous les détails par lesquels ma création est différente des autres, par son ampleur, par sa précision, ses dimensions, etc. Sans toutes ces précisions, il n'y a pas création ! Il y a prémonition, il y a tout ce que vous voulez... Mais surtout il y a fœtus, fœtus mort-né.

Ce qui nous différençait profondément des anarchistes, c'était aussi cela. Enseigner la rébellion, c'est facile, parce que ça existe chez tout le monde. Même dans le plus aliéné, même dans le plus écrasé. Mais ce qui est plus difficile, c'est de prendre ce noyau, et de faire fleurir cette rébellion, de l'amener jusqu'au fruit, vous comprenez ? On doit être le liquide amniotique de la création. Nous sommes dans la vérité profonde de la création. Toute hiérarchie est abolie à ce moment-là, on obtient l'anarchie super-rêvée.

Pourquoi le Lettrisme a-t-il été tenté par le cinéma ? Est-ce parce que c'était un moyen de propagande plus direct, plus facile d'accès que les autres arts (peinture, littérature) ?

Non, nous nous sommes certes posés le problème de la propagande, nous l'appelons plus précisément « propagation ». Moi, par exemple, je crois avoir été le plus grand propagandiste du mouvement. C'est une dimension spécifique. Nous avons été tentés par le cinéma dans la mesure où nous avions d'abord une volonté de création, même implicite, et c'était un nouveau domaine à explorer ! Il est évident que pour Isou, au début, il y a eu surtout la volonté de faire un film commercial. Surtout pour lui, qui désirait être le plus grand, le plus connu. Par un désir de gloire et de rentabilité, il a mis des actrices dans son film. Il y a à dire sur ce sujet, un jour peut-être... Mais le cinéma était un domaine de création comme n'importe quel autre, et donc nous sommes entrés dans le cinéma à la suite du théâtre. C'était surtout le théâtre qui intéressait Isou, d'ailleurs. Il a publié des textes sur le théâtre, nous

avons écrit quelques pièces. Le cinéma n'était pas privilégié. D'autres dimensions pouvaient être aussi intéressantes, comme les revues, les tracts, qui laissaient des traces, où l'on pouvait approfondir des pensées, des arguments.

Votre cinéma a fait école, de nombreux jeunes cinéastes expérimentaux (comme ceux de l'ETNA) réalisent des films sur la base du système ciselant, avec des montages discrétants. Pensez-vous que le cinéma lettriste deviendra un jour une forme cinématographique conventionnelle et reconnue par tous ?

Elle *est* une forme presque reconnue par tous ! Dans quelle mesure est-elle devenue convention ? Alors qu'au départ nous n'étions que deux. Peut-être que le cinéma lettriste n'a pas donné toutes ses œuvres, toutes ses formes. Et donc, il y a de la place encore pour un certain nombre de gens ! Mais il y en a déjà pas mal de couvertes. Vous avez un Lemaître devant vous, un boulimique ! Ça vous a intéressé mes films, ça vous a plu ? Un jugement. Est-ce que l'on est impressionné par chacun des films, ou est-ce qu'ils deviennent facilement conventionnels ?

Oui, bien sûr, sinon je ne vous poserais pas toutes ces questions. On voit une trame, un style Lemaître dans vos films, même si chacun porte des variations, des nouveautés.

J'ai eu la volonté d'être neuf pour chaque œuvre. J'ai fait mon travail.

Le Lettrisme après vous existera-t-il encore réellement ?

Est-ce que le Surréalisme vit encore après Breton, Artaud, Desnos, oui. Dans quel état ? Chez qui ? Comment ? Ça, c'est à vous de nous le dire.

Votre cinéma admet-il le qualificatif d'anarchique (dans le sens positif de ce terme) ?

Oui, dans la mesure où l'on a défini ce qualificatif comme nous venons de le faire, bien décortiqué. C'est ça le paradoxe de notre mouvement, c'est que c'est nous, les vrais ordonnés. C'est nous l'ordre ! Nous sommes l'ordre de la rébellion perpétuelle, de la révolte continue jusqu'à l'obéissance du Meilleur. Nous sommes dans ce paradoxe apparent. Mais pourquoi lutter, pourquoi se rebeller sinon pour avoir mieux, pour apporter un peu plus de bonheur ! Les anarchistes étaient, et sont toujours mécontents de vivre dans ce monde-là, moi aussi, et vous aussi.

Entretien réalisé à Paris, le 2 février 2002.

Photogrammes tirés de *Un soir au cinéma*, 1962,
de Maurice Lemaître.
© Maurice Lemaître.



Rencontre avec Paul. Entretien avec Alain Tanner

Yves-Marie Mahé
Cinéaste

Alain Tanner, d'origine suisse, a réalisé documentaires et fictions depuis la fin des années 50.

Son premier documentaire, *Nice Time*, est réalisé en 1957 en Angleterre.

Les documentaires suivants sont réalisés en Suisse de 1960 à 1970, excepté *Une Ville à Chandigarh* (1966) tourné en Inde.

Ses premières fictions de *Charles mort ou vif* (1969) à *Messidor* (1979) seront également tournées en Suisse.

Suivront L'Irlande avec *Les années lumière* (1981),

le Portugal avec *Dans la ville blanche* (1982) et *Requiem* (1998),

Le Caire avec *Une flamme dans mon cœur* (1987),

les États-Unis avec *La vallée fantôme* (1987),

l'Espagne avec *L'homme qui a perdu son ombre* (1991), *Le journal de Lady M.* (1992) et *Fleurs de sang* (2001),

l'Italie avec *Les hommes du port* (1994).

L'Afrique s'avère très présente dans la filmographie d'Alain Tanner. Aucun tournage n'y aura lieu mais beaucoup des personnages féminins en viennent. Le film et titre symbole est *Le retour d'Afrique* (1973) où le couple protagoniste ne reviendra pas d'Afrique du fait qu'il n'arrivera pas à y aller.

Durant l'entretien, il ne sera évidemment pas question de L'Afrique.

(Y.M.M.)

À la vision de vos films, on est marqué par le fait que le parti pris formel est uni avec le fond. Ce qui fait penser à Artaud prônant un art révolutionnaire qui ne le serait pas uniquement par ce qui est dit mais aussi par son moyen d'expression.

Il n'y a pas d'expression artistique si elle n'est pas traversée par une forme. Sinon c'est du journalisme. Chaque chose que l'on veut dire doit trouver sa forme. C'est aussi simple que ça. C'est vrai qu'il y a une masse de films faits sans la moindre recherche parce que maintenant il y a des habitudes, une tradition de narration cinématographique, la grammaire paraît-il et, quand on sait cela, on peut faire 10 000 téléfilms. Pour moi, le sens passe par la forme.

Dans *Le milieu du monde* (1974), parfois quand la caméra bouge, les personnages restent fixes et inversement.

Cela fait partie des techniques narratives que l'on peut trouver dans pratiquement tous mes films, c'est-à-dire l'utilisation du travelling non pas pour suivre le mouvement mais pour créer du mouvement sur quelque chose qui est fixe. C'est un effet de style qui rentre dans les processus de distanciation que j'ai utilisés, c'est-à-dire faire sentir la caméra. Je prétends que la caméra est un personnage. Dans les années 70 où l'on faisait beaucoup de théorie, on disait que l'instrument de travail doit être vu, doit être sensible. Pour dire que l'on n'est pas dans la rue, dans la vie, mais que l'on est au cinéma. Le cinéma, c'est une façon d'interpréter la vie, d'exercer son regard sur les choses, de porter un jugement et de l'énoncer.

Dans *Le milieu du monde*, la musique souligne parfois un mouvement de caméra et pas l'émotion de la scène.

Je pense que la musique au cinéma, c'est une catastrophe depuis toujours. La première fois que j'ai senti la présence de la musique au cinéma, c'est avec Jean-Luc Godard dans *Le Mépris* et *Pierrot le fou*. Il y a une utilisation totalement différente de la musique. Ce n'est plus pour souligner une émotion, ce n'est plus pour que la musique s'accroisse quand l'action s'accélère, choses que l'on fait dans tous les films pratiquement, de la musique cosmétique où les violons annoncent la scène d'amour. Mais on n'est pas obligé d'utiliser de la musique. Éric Rohmer et Luis Buñuel n'ont pratiquement jamais mis de musique dans leurs films. Si on décide d'en utiliser, il faut savoir pourquoi et comment. Et c'est pour ça que je fais toujours la musique des films avant le tournage. Parce que je ne veux pas que le musicien voie le film, ce qui est un peu une boutade. Je ne veux pas qu'il s'inspire d'images, de récits, d'actions, de personnages, de ce qui se passe. Je veux qu'il s'inspire de musique. Ce que l'on fait ensemble, c'est écouter de la musique puis je lui demande de me faire des petites maquettes. Il compose toujours pour un petit orchestre à cordes et éventuellement un piano. Je prends toujours la musique avec moi pendant le tournage, mais pas sur le tournage. Je l'écoute le soir dans ma chambre d'hôtel pour vivre un peu avec et l'avoir en tête le lendemain. Sur le plateau, je peux déjà commencer à voir que telle ou telle scène va prendre telle direction parce que j'ai la musique en tête. C'est le

seul élément de travail de montage que j'ai car le film est déjà monté au tournage. Une fois le choix des prises effectué, le film est monté.

Je n'ai aucun recours, aucun choix, je ne me suis pas couvert dans tous les axes. Chaque plan est une scène et il n'y en a qu'un. Il reste ensuite à placer la musique.

L'ironie apparaît dans vos films essentiellement par la voix off.

La voix off est effectivement, par rapport à l'image et à ce qui se passe, un moyen d'introduire de l'ironie. Dans *La salamandre* (1971), après que les deux garçons emmènent Rosemonde chez elle, la voix off dit : « après deux heures de route, ils arrivèrent dans une très belle vallée », et Rosemonde qui est dans la voiture dit : « voilà on arrive dans cette saloperie de vallée ». Il y a là une immense ironie. Ça change le rapport du spectateur à ce que l'on voit (les deux garçons dans la voiture qui trouvent la vallée très belle alors que pour elle, c'est un lieu maudit). Ça permet une légèreté et une drôlerie que seule la voix off peut apporter. C'est plus léger que s'ils avaient dû en parler.

Comment avez-vous vécu le succès de *La salamandre* ?

Je ne l'aimais pas beaucoup quand je l'ai fini. Je n'avais pas compris à l'époque pourquoi il avait eu ce succès incroyable. Le film fait écho à des idées qui avaient émergé dans les années 60 et culminé en Mai 68 ici. Il fait écho à distance, mais il reprend des choses qui appartiennent à ce mouvement de pensée (la révolte de la fille, etc.). À l'époque, il n'y avait aucun long-métrage de fiction en langue française qui en parlait ou l'évoquait. Rien. Il y avait une forte demande du public pour maintenir cet esprit, vivre avec ses idées. Il y avait un trou et le public s'y est précipité.

Votre utilisation des effets de distanciation semble cesser dans les années 80.

La distanciation était liée, à partir des théories théâtrales de Brecht, à une idéologie. Plus tard, il n'y avait plus d'idéologie. J'ai essayé de « fictionner » un peu plus, de raconter des histoires comme *La femme de Rose Hill* (1989) et là j'étais moins à l'aise, parce que je ne suis pas du tout un conteur d'histoires. Je ne pars jamais d'histoires dans mes films. Je pars essentiellement de personnages. C'est le personnage qui me donne l'histoire. Vous avez un personnage qui doit, pour vous, être très fort. Même s'il est faible dans la vie, peu importe. Pour vous, il a quelque chose avec lequel vous avez envie de vivre, de penser, avec qui marcher, de l'avoir dans vos rêves la nuit. Il faut vraiment que ce soit un personnage qui vous parle de très près. Une fois qu'on l'a trouvé, on lui invente un bout de destin. On fait croiser ce petit bout de destin avec quelques autres. L'histoire arrive, elle est très ténue finalement. Ces quelques fils ténus donnent plutôt un récit qu'une histoire et permettent à cette dernière d'avancer dans le temps, c'est tout. Elle peut être modifiée, à travers ce passage du temps. Le récit est ce qui se passe dans la tête des personnages et du personnage lui-même.

Dans vos films, les personnages ont des révoltes individuelles sans être des voyous.

La révolte pour moi n'est jamais liée à la délinquance ou au crime mais à une pensée, une pensée qui vous emmène à une prise de position par rapport à la société dans laquelle on vit. Elle vient toujours de petites utopies sociales.

Quelle est la signification du boitement d'Antoine Basler dans *Fourbi* (1995) ?

Au moment où l'on cherchait avec l'acteur à définir physiquement son personnage, je lui ai dit « as-tu envie de boiter ? ». Il m'a répondu « Génial ». La boiterie, parce qu'il est un voyou dans le film, et cela change tout au personnage, lui donne une dimension et une humanité beaucoup plus grandes.

Souvent vos personnages s'appellent Paul ou Jonas.

Paul, c'est quand il y a quelque chose de moi dans le personnage. Rien à voir avec l'apôtre. Pour *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976) avec John Berger, quand nous avons écrit le scénario de la scène où tous les personnages sont réunis et cherchent le prénom de l'enfant qui va naître, nous avons pris cette image que le monde est une baleine et qu'il a dégueulé Jonas. Le monde est un dégueuloir. Le deuxième Jonas est un pur hasard (*Les années lumière*). J'ai adapté un roman de Daniel Odier et le personnage du jeune garçon s'y appelle Jonas. Je me suis dit que je n'allais pas le changer, cela fait une petite filiation avec celui d'avant.

Vous dites être libertaire, mais votre mode de pensée peut paraître marxiste.

Je crois que je suis un peu des deux. J'étais communiste dans mes années étudiantes, début des années cinquante. Par la suite, plutôt libertaire quand on quitte disons l'appareil. Je ne suis pas le seul à dire aujourd'hui qu'il faut absolument voir ce qu'est le marxisme. Quand on voit l'état du monde et de l'économie, beaucoup de gens voient bien que ce qu'il racontait n'était pas si faux et qu'on pourrait aller y voir de plus près.

Propos recueillis à Paris, le jeudi 15 janvier 2009.

Première parution dans Inserts n° 1 (Juin 2009).

*Remerciements chaleureux à Catherine Bareau, Philippe Cote, Élodie Dufour
(Cinémathèque française)
et Alain Tanner.*

Bande de Cons !

Roland Lethem
Cinéaste

Manifeste anarchiste, critique radicale du spectacle en général et du spectateur en particulier, *Bande de cons !*, le chef-d'œuvre de Roland Lethem, est aussi l'une des plus élégantes performances d'acteur que le cinéma ait jamais offert, celle de Jean-Pierre Delamour. Né en 1945 à Paris, élève de Tania Balachova, Jean-Pierre Delamour a joué dans *The Gladiators* de Peter Watkins (1969) et *Soigne ta droite* de Jean-Luc Godard (1987), puis écrit des pièces et réalisé des films écologistes. On peut lire sa biographie et découvrir ses œuvres sur son site au nom éloquent : « HumanImage-Positive, une autre image de l'humanité ». (N.B.)

Carton 1 : Fugitive Cinema Antwerpen Présente

Carton 2 : « Si Baudelaire a bien dit que tous les Belges sont des cons,

Carton 3 : c'est donc au Roi des Belges qu'est dédié ce film... » Natacha Schinski.

1.

[Visage de l'orateur, Jean-Pierre Delamour, en gros plan, regardant droit dans l'objectif de la caméra. Plan fixe et dont le cadre ne changera pas pendant tout le film.]

Jean-Pierre Delamour : Salut. C'est moi, c'est moi qui vais passer mon temps à vous emmerder. Le cinéma traditionnel n'a pas l'habitude de vous présenter sur l'écran la gueule d'un mec planté là pour vous présenter le spectacle. C'est qu'aujourd'hui, spectateur, l'écran n'est pas chargé de vous endormir : vous ne verrez pas une belle histoire d'amour au sein de la cour d'Angleterre ou dans les sombres palais du Shah d'Iran. Vous n'assisterez pas non plus aux exploits guerriers d'Alexandre le Grand, de Napoléon, Hitler ou Nixon. Vous ne vous passionnerez pas non plus pour les derniers Jeux Olympiques ou les dernières amours de Jacqueline Kennedy.

Vous êtes ici pour recevoir des coups de couteau dans la chair et non pas dans le cœur.

Bande de cons !

On va vous secouer la tête jusqu'à ce que vous vous rendiez compte qu'elle existe !

Vous êtes tous des bourgeois, et des esclaves bourgeois, dans un théâtre de marionnettes bourgeois.

Vous avez acheté du spectacle bourgeois : eh bien, on va satisfaire votre appétit bourgeois en vous montrant des images bourgeoises. Mais attention, je vous préviens : on va aussi vous frapper dans les couilles, bande de sales petits bourgeois.

Ne vous en faites pas, on va nourrir votre gourmandise de spectateur conditionné à la culture, on va vous faire bouffer toute la merde culturelle pour laquelle vous avez payé.

Vous êtes une bande de cons. Et fiers de l'être. Et soucieux de le rester. Vous avez le cul fixé dans votre fauteuil. Vous avez l'esprit figé dans votre cul. Vous êtes une bande de cons. Vous vous distrayez... vous vous reposez...vous vous cultivez... vous vous révoltez... dans votre fauteuil.

Parce que la société vous a appris à vous révolter dans votre fauteuil.

Vous êtes – voilà un avion qui vient nous emmerder mais ça ne fait rien, je vous le dit quand même – vous êtes une bande de cons. Une bande de cons. Des cons.

Des cons... Des cons...

Bande de cons. Bande de spectateurs. Bande de cons.

Carton 4 : Bande de cons !

Carton 5 : Natacha Schinski présente

Carton 6 : Bande de cons !

Carton 7 : Jean-Pierre Delamour

Carton 8 : Bande de cons !

Carton 9 : To Katinaki, Paul Lambert

Carton 10 : Bande de cons !

Carton 11 : de Roland Lethem

Carton 12 : Bande de cons !

Carton 13 : photographie : Maurice Raymakers, J.-P. Etienne

Carton 14 : Bande de cons !

Carton 15 : son : Jean-Marie Buchet

Carton 16 : Bande de cons !

Carton 17 : assistants : Gerda Diddens, Cyrus Kube

Carton 18 : Bande de cons !

Carton 19 : générique : William Dalton, Labos : Meuter-Titra, 1970.

Carton 20 : Bande de cons !

[Séquence narrative : dialogue entre un commissaire et une jeune fille violée]

2.

Jean-Pierre Delamour : Vous venez de voir le début d'une belle histoire. Vous êtes satisfaits. On vous parle de viol, ça vous émoustille : va y avoir du sexe ! L'image va bouger, les personnages vont se déplacer. Il va y avoir une re-pré-sen-ta-tion ci-né-ma-to-gra-phi-que ! On va bander. On va sourire. On va frémir. On va jouir. On va pleurer. On va se donner bonne conscience. On va se cultiver. On va jouer. On va participer. On va pouvoir se révolter.

Merde, non !

Je ne vais pas vous laisser dormir dans votre fauteuil : à peine vous avait-on montré le visage d'une jeune fille que déjà vous vous foutiez des flics qui vous gouvernent ! Vous vous en foutez que le napalm brûle l'Indochine, la Palestine ou le Brésil ! Vous vous en foutez que les flics foutent sur votre chemin des feux rouges et des sens uniques. Vous vous en foutez d'être morts, de ne pas savoir vivre. Vous vous en foutez d'être les complices des uniformes qui vous chârent. Vous adressez la parole aux flics, vous adressez la parole aux soutanes, vous adressez la parole aux militaires, vous adressez la parole aux juges !

Vous êtes les complices de ceux qui vous endorment !

Et même maintenant ! Vous vous laissez endormir par mon image, vous vous laissez endormir par ma parole !¹

Faut-il que je vous crache à la gueule pour vous réveiller ? Vous êtes dans une salle de ci-né-ma. Vous êtes des specta-teurs bourgeois, larvés. Je suis un acteur. Vous êtes dans un théâtre de marionnettes bourgeois, larvés. Vous êtes devant un spectacle bourgeois, larvés. Mais le spectacle c'est vous. Regardez-vous donc ! Vous êtes des larves. Vous êtes une bande de larves.

Laaarves. Laaarves. Laaarves.

[Séquence narrative : manifestations et répression policière. Plan du commissaire : « maintenant, prouvez-nous que vous n'êtes pas coupable ». Gros plan : un doigt cure un nez pendant 10 minutes. Plan du commissaire : « Enfermez-moi ce salaud ! »]

3.

Jean-Pierre Delamour : Bon. Le Président des États-Unis a éjaculé. Et votre bonne panse bourgeoise se marre. C'est bien de se foutre de la gueule d'un assassin. C'est bien de dénoncer les violences policières. C'est réjouissant de voir des images obscènes. Bref, tout le monde dort. Et tout le monde oublie ceux qui meurent en Amérique latine, et en Amérique raciste, et tout le monde oublie ceux qui se battent en Israël, en Palestine et en Égypte. Et tout le monde se fout de ceux qui crèvent dans les oubliettes européennes. Et tout le monde se moque des injures quotidiennes aux étrangers. Et tout le monde approuve les mensonges incessants de la presse des flics.

1.- Le texte d'origine prévoyait que l'acteur ici crache sur l'objectif. [NdE]

C'est votre police, c'est la police qui se réclame de vous qui torture ceux qui demandent un peu de liberté.

C'est vous qui torturez ceux qui ne veulent plus être des esclaves, des esclaves du conditionnement par l'amour, des esclaves du conditionnement par la famille, des esclaves du conditionnement par la religion, des esclaves du conditionnement par l'éducation, des esclaves du conditionnement par l'abrutissement au travail, par le vol institutionnalisé du commerce, des esclaves du conditionnement par la tolérance, des esclaves du conditionnement par la « participation politique », des esclaves du conditionnement par la non-violence, tout concourt à vous endormir.

Le cinéma vous endort. La littérature vous endort. La télévision vous endort. Et comme des cons, vous vous laissez endormir. Et comme des cons, vous engraissez ceux qui violent votre liberté de vivre éveillés !

Et moi, pour vous atteindre, je dois vous tendre le piège du spectacle bourgeois, le piège de la culture.

Vous êtes une bande de cons, une bande de cons assis dans un fauteuil. Vous êtes des robots aux visages parallèles tendus vers un écran.

On vous fait croire que ce que vous voyez à l'écran est la représentation de la réalité. Et c'est vrai. Tout film est une matraque. Ce film est une matraque. Vous êtes venus ici pour vous faire matraquer ! Vous êtes venus ici pour vous faire conditionner !

Bande de cons. Révoltez-vous, nom de Dieu ! Ne restez pas assis comme des cons ! Assassinez vos assassins ! Gagnez votre liberté !

[Séquence narrative : manifestations et répression policière. Plan du commissaire : « maintenant, prouvez-nous que vous n'êtes pas coupable ». Gros plan : un doigt cure un nez pendant 10 minutes. Plan du commissaire : « Enfermez-moi ce salaud ! »]

4.

Jean-Pierre Delamour : Alors, ce spectacle, ça se digère ? Et tout ce que je vous raconte, ça se digère ?

On vous raconte des trucs, et vous les écoutez, passifs... Vous n'êtes pas d'accord, et comme des cons vous ne quittez pas la salle.

Alors, vous la quittez, la salle ? Vous n'êtes pas d'accord, et comme des cons, vous ne cassez pas la salle. Vous vous voulez révolutionnaires, vous ne voulez pas être récupérés, mais vous adoptez une attitude récupératrice. Prouvez-nous le contraire, et cassez la salle !

Vous êtes une bande de cons.

Vous êtes des spectateurs minables. Sinon, vous seriez acteurs. Vous êtes des flics. Sinon, vous seriez dehors entraînés de combattre les flics. Je vous hais. Vous êtes des lâches. Vous êtes complices des oppresseurs. Vous êtes des oppresseurs. Vous êtes

tous des sales cons. Je vous hais. Bande de spectateurs minables. Vous êtes des ruminants ! Vous digérez tout ce qui vous passe sous les yeux !

Ils vous font croire que vous êtes libres, mais vous êtes tellement libres que vous êtes incapables de vous lever pour réclamer votre liberté. Votre tête est occupée. Vous ne savez pas ce que c'est qu'un lavage de cerveau ? Vous êtes tous morts, merde ! Et celui qui a fait ce film est d'une connerie monstrueuse !

Parce que vous êtes dans un cinéma, assis dans un cinéma, merde, celui qui a fait ce film est un pauvre naïf. Il croit peut-être pouvoir réveiller cette masse puante vautrée devant moi. Mais il rêve comme un con. Vous ne voulez qu'une chose de la vie, des insultes. Vous êtes tous masos. Vous êtes d'un méprisable...

[Séquence narrative : manifestations et répression policière. Plan du commissaire : « maintenant, prouvez-nous que vous n'êtes pas coupable ». Gros plan : un doigt cure un nez pendant 10 minutes. Plan du commissaire : « Enfermez-moi ce salaud ! »]

5.

Jean-Pierre Delamour : Est-ce qu'on peut casser un roc avec une plume ? Un film peut-il ébranler l'ordre établi ?

Ce film est un objet. C'est un objet de gourmandise culturelle, c'est pour cela que vous avez décidé de le voir jusqu'au bout. Vous vous rendez compte à quel point vous êtes conditionnés ? À moins que par curiosité, vous vouliez voir jusqu'où les autres spectateurs seront provoqués. Parce que quand je dis « bande de cons », cela ne s'adresse pas à vous, mais aux autres, n'est-ce pas ?

Eh bien non, chacun en particulier dans cette salle est un con. Chacun ici est un con ! Y compris le programmeur de cette séance : un con ! Y compris le réalisateur, qui savoure vos réactions dans son coin : un con ! Un sale petit con comme vous tous ici ! Tous sans exception : des cons ! Vous êtes des spectateurs, vous êtes des vaches qui regardez passer un train. C'est triste. De s'exhiber devant des veaux.

[En changeant d'intonation à chaque occurrence] Vous voulez du spectacle. Vous voulez du spectacle ? Vous *voulez* du spectacle ? *Vous* voulez du spectacle ? Vous voulez du *spectacle* ? Vous voulez du spectacle. Vous voulez du spectacle ? Vous voulez du spectacle ? Voici du spectacle...

[Séquence narrative : manifestations et répression policière. Plan du commissaire : « maintenant, prouvez-nous que vous n'êtes pas coupable ». Gros plan : un doigt cure un nez pendant 10 minutes. Plan du commissaire : « Enfermez-moi ce salaud ! »]

6.

Jean-Pierre Delamour : Il y a plus d'une heure que votre esprit croupit dans vos fesses. Vous êtes soumis à un réflexe conditionné : pour que vous vous leviez, il faut qu'apparaisse sur l'écran le magique mot « FIN ». Vous êtes de sages machines. Vous êtes de minables robots à qui on a donné l'illusion qu'ils pensent. Mais votre

pensée se traîne dans votre estomac, votre pensée coule dans votre confort, votre pensée rampe devant vos vacances. Vous acceptez tout. Vous acceptez que d'autres pensent pour vous, vous acceptez la guerre, vous acceptez de vous battre pour le fric des autres, vous acceptez de choisir vos bourreaux, vous acceptez de voter, vous acceptez d'engraisser vos assassins, vous acceptez la patrie, vous acceptez de payer vos impôts, vous acceptez de réglementer votre existence, vous acceptez les lois, vous acceptez d'être des esclaves de tout, y compris d'un écran qui vous insulte... Vous êtes une bande de cons.

Vous vous savez cons et vous vous en foutez, parce que vous voulez voir la suite du spectacle. Vous réglez votre vie comme on vous commande de la régler. Vous êtes des pauvres cons. Vous voulez la suite ? Vous voulez continuer à recevoir de la glue sur les yeux, vous voulez continuer à voir de la télévision sur grand écran ? Vous êtes une bande de minables, eh bien, vous allez la voir, la fin du film, c'est très con. Ça vous ressemble !

Comme il est d'usage de ne pas révéler la fin d'un film, eh bien moi, qui la connais, par mépris pour vous, je vais vous la dire : le commissaire est impuissant. Il va se masturber devant vous sans résultat, mais comme tous les commissaires, il est trop con pour connaître la signification du mot « jouir ». En cela aussi, il vous ressemble. Je vous prie, identifiez-vous au commissaire,

Bande de cons. Bande de cons ! Bande de cons !

[Séquence narrative. Plan du commissaire : « Cette bande de cons a éjaculé. Pourquoi pas moi ? » Il met son doigt dans son nez et le cure pendant 9 minutes, le plan devient de plus en plus flou.]

7.

Jean-Pierre Delamour : La bande de larves est satisfaite. Les tarés ont digéré leur spectacle. Les salauds continueront de préférer mourir sur les routes plutôt que sous les balles du capital. Les fumiers reprendront leurs habitudes au lieu de piller les banques. Les barricades se bâtiront toutes seules. Et les lâches employés, et les lâches ouvriers, ne se révolteront pas contre leurs syndicats. Les eaux dormantes continueront à dormir et les torrents resteront lointains.

À présent, bande de citoyens, vous pouvez sortir.

À présent, bande de crétins, continuez à dormir.

Sur cet écran, vient le mot « FIN »,

moi, je vais vomir...

[Il sort].

Carton 21 : Bande de cons !

Bande de Cons !

Belgique, 1970, n&b, 80', format 1:33.

Retranscription : Nicole Brenez

Nicole Brenez, Isabelle Marinone

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle / Université de Bourgogne Franche-Comté

Nicole Brenez : De quel milieu viens-tu ?

Roland Lethem : Je sors d'un milieu petit bourgeois avec un père expert fiscal et une mère au foyer. Mes parents avaient pris en charge ma grand-mère qui avait été particulièrement meurtrie par la mort de son fils en camp de concentration. On habitait tout juste en périphérie de Bruxelles. À l'époque, on ne devait pas nous imposer de permission de minuit, puisque le dernier tramway s'en chargeait : il arrivait dans notre quartier au plus tard à onze heures et demie. Pas possible non plus de faire du stop, personne ne se serait arrêté en pleine nuit. Mon environnement était donc à la fois un peu campagnard – avec la forêt toute proche – et également urbain. À dix ans, mes parents m'ont envoyé pour un an dans un pensionnat belge en Suisse. C'est quelque chose qui m'a assez marqué.

Isabelle Marinone : Avec un enseignement religieux ?

R.L. : Le pensionnat était catho. D'ailleurs, l'un des curés s'est presque étranglé quand on lui a proposé de me prendre comme enfant de chœur : lui, il savait que je n'étais pas baptisé ! On m'avait envoyé là-bas parce que j'avais été renvoyé de l'école primaire où je m'étais révolté contre un prof, l'un des petits neveux du Père Damien, une sacrée personnalité en Belgique. Après mon année suisse, je suis rentré à la maison. Mais deux ans plus tard, je me suis retrouvé en pensionnat en province, pour un trimestre. Puis une année avant de passer dans mon bac, on m'a envoyé sept mois en Allemagne, trois en Angleterre, et deux en Hollande. C'est idéal pour apprendre les langues, mais en même temps, j'ai perdu tous mes copains de classe.

I.M. : Comment ton intérêt pour le cinéma est-il né ?

R.L. : L'un des directeurs du pensionnat suisse faisait de temps en temps des projections de films avec des copies 16. C'est grâce à ça que j'ai vu *La Ferme aux loups* de Richard Pottier (1943), avec Martine Carol. Le directeur était un peu spécial, il criait régulièrement, « Que ceux qui ont peur ferment les yeux ! ». Je ne trouvais vraiment pas qu'il y avait de quoi... Vers la fin du film, il a arrêté la projection et en a remis une couche : « Ceux qui ont peur, ils peuvent sortir ». Inutile de dire que tous ceux qui étaient sortis sont restés agglutinés derrière la porte-fenêtre pour regarder ce qu'ils ne voulaient plus voir ! Beaucoup plus tard, il y a eu *Limelight* (1952), le film de Chaplin, et bien d'autres coups de cœur.

C'est l'une des raisons de mon entrée en 1962 à l'INSAS. Un an. Le roi des cancre dans les matières techniques. Plus tard, j'ai aussi suivi divers séminaires sur les techniques d'écriture de scénarios.

En dehors de mon temps d'apprentissage de cinéma, pendant quelques années, de 1965 à 71-72 environ, j'ai fait des interviews de vedettes yéyé pour la radio, Françoise Hardy, Claude François, Johnny, bref un peu tout le monde. J'allais chercher un Nagra au studio de la radio, je me tapais les concerts à l'œil et, une fois l'interview faite, je rapportais ma bande enregistrée au studio. J'ai eu aussi Aznavour, Gréco, Petula Clark, Bobby Lapointe... Ce n'était pas moi qui faisais le montage. Malheureusement, je n'ai plus rien de tout ça. Les bandes étaient toujours systématiquement effacées pour pouvoir être ré-enregistrées.

N.B. : Tu n'as interviewé que des chanteurs industriels, personne de l'underground ?

R.L. : Je n'interviewais quasi que ceux qui passaient à l'Ancienne Belgique, la salle de music-hall la plus importante de Bruxelles à l'époque. Le Nagra était un laisser-passer formidable. Je voyais des spectacles que je n'aurais jamais pu me payer ou qui ne m'auraient pas intéressé plus que ça. Par exemple, je ne me serais jamais déplacé pour Johnny. Mais j'ai été soufflé par son show. Je l'ai interrogé sur sa manière de se tenir en scène, très « sexuelle »... Il m'a tout confirmé ! J'ai tellement aimé ça que je suis retourné le voir trois jours de suite. À l'œil, évidemment.

I.M. : Comment cet intérêt pour l'érotisme est-il passé dans ton cinéma ?

R.L. : J'ai toujours été un obsédé sexuel ! J'ai appris par un historien, quelque temps après avoir réalisé *La Fée sanguinaire* (1969), que c'était la première fois qu'on montrait une castration dans l'histoire du cinéma. J'ai été très flatté mais aussi très étonné qu'il ait fallu attendre 73 ans pour voir ce genre de scène au cinéma.

N.B. : On ne trouve pas d'antécédents dans le cinéma japonais ?

R.L. : Je ne sais pas. Je ne crois pas. Après, il y a eu Fernando Arrabal et puis Nagisa Ōshima.

N.B. : Sais-tu si ces cinéastes ont vu ton film ?

R.L. : Arrabal non. Mais Ōshima, sans doute. De toutes les manières, Ōshima s'est inspiré d'un véritable fait divers. Il est vrai qu'Ōshima était un ami du type qui s'occupait de la distribution de mes films au Japon. Quand j'ai vu au Japon le film *Quand l'embryon part braconner*, j'ai conseillé à Wakamatsu de l'inscrire au festival expérimental de Knokke-le-Zoute. Contre toute attente, il a été sélectionné avec un argument extraordinaire : ce film était expérimental, non par sa forme, mais par son sujet.

N.B. : Qu'allais-tu faire à Tokyo ? Montrer tes films ?

R.L. : Non, non, c'était avant, c'était en 67. J'ai toujours été attiré par le Japon. Comme j'avais la possibilité de voyager pour pas trop cher (grâce à mon boulot de l'époque dans une agence de voyage), j'en ai parlé à Michel Caen, le rédacteur en chef de *Midi Minuit Fantastique*, je lui ai demandé de me faire un courrier attestant que j'étais leur correspondant. J'étais déjà en contact avec Seijun Suzuki et, une fois sur place, j'ai pu aussi rencontrer Inoshiro Honda en tournage, Koji Wakamatsu, Hajime Sato, Hiroshi Teshigahara, et voir quelques perles rares comme *Embryo* ou encore *Gappa, le descendant de Godzilla*, de Haruyasu Noguchi (1967).

N.B. : Tu as dédié ton dernier film, *Le petit Bonhomme vert* (2013), à Koji Wakamatsu.

R.L. : J'ai appris son décès pendant que j'étais en train de monter le film. Trente ans après le Festival de Knokke, je l'avais revu dans une salle à Clichy, alors que j'y présentais *Bande de cons !* (1970). Il m'a dit des choses très gentilles et exagérées, comme par exemple que c'était à moi qu'il devait sa carrière internationale. Il m'a dit alors qu'il souhaitait que je revienne absolument au Japon pour montrer mes films. Ça me paraissait irréaliste, d'autant plus qu'à cette période, j'avais quelques problèmes de santé. Malheureusement, on m'a appris que Wakamatsu avait été fauché par un taxi alors qu'il était en train de préparer un film sur Fukushima.

N.B. : Pour revenir au déroulé de ta filmographie, comment *Bande de cons !* a-t-il été conçu ? Comment s'est passée l'écriture de ce texte ? C'est sorti de tes tripes ?

R.L. : Ça s'est passé dans la foulée d'une édition du Festival du Jeune Cinéma à Hyères. Je l'ai rédigé en même temps qu'un autre texte qui s'appelait *Le Miracle* et qui parlait du même principe. Dans celui-là, l'intrigue se passait au Vatican. C'était l'histoire du Pape qui apprend le retour imminent de la Vierge Marie. Comme il ne tient pas à se faire rouler par des usurpatrices, il leur fait passer un test : qu'elles arrivent à faire éjaculer la statue d'un Christ... car comme tout le monde sait, seule la vraie Marie réussirait ce miracle, n'est-ce pas ? ! Les scènes d'insultes au spectateur auraient été placées entre des scènes de pipes, de masturbation ou de je ne sais quoi. Exactement comme pour *Bande de cons !*, avec la même structure.

Mais finalement, j'ai préféré jouer sur le doigt dans le nez, d'une part parce que c'était beaucoup plus facile à réaliser, donc moins cher, et d'autre part parce que c'était nettement moins spectaculaire, plus répétitif, plus chiant. Je me suis dit que pour ces scènes-là, il fallait atteindre le degré zéro de l'« information ». Par contre, pour le *Miracle*, j'adorais l'idée de signer un film à la fois pornographique et blasphématoire.

N.B. : Tu as écrit le texte d'un jet ou tu l'as poli ?

R.L. : Je ne sais plus. Poli de toute façon, mais sans doute à partir d'un texte de base quasi fini.

N.B. : Ce texte est admirable. On devrait le connaître autant que l'ensemble des écrits de Guy Debord. Il s'inscrit dans la grande tradition artistique de l'insulte, celle de Lautréamont, de Baudelaire. Et sa lecture constitue l'une des plus impressionnantes performances d'acteur de toute l'histoire du cinéma. L'enregistrement du texte s'est-il fait en une seule journée ?

R.L. : Dans le casting, il y avait Jean-Pierre Delamour (que j'avais rencontré au Festival de Hyères), To Katimaki, Paul Lambert. On a pris une matinée pour l'enregistrement des insultes, l'après-midi pour les cinquante minutes de nez, et une autre journée pour le reste.

N.B. : Delamour avait-il tout appris par cœur, ou lisait-il un texte hors-champ ?

R.L. : Il connaissait parfaitement le texte, mais on n'avait pas de sous, on devait se limiter à un minimum de prises. Comme il y avait des tas de formules très proches les unes des autres, elles risquaient de le faire déraiper d'une séquence dans une autre et il en avait conscience. Il tenait absolument à ne pas se tromper, à ne pas nous faire gâcher de la pellicule. Comme il était venu à Bruxelles avec sa compagne, il a eu l'idée géniale de lui demander de s'installer à ses pieds et de lui faire murmurer le texte. Elle s'est adaptée à son rythme et il a pu se concentrer sur son jeu sans la moindre anicroche. Il n'y a eu qu'une seule prise par tirade ! Pas de chutes !

N.B. : Les gros plans de Delamour sont très bien éclairés, y a-t-il eu un travail spécifique sur ces prises ?

R.L. : Je me suis toujours parfaitement entendu avec Jean-Claude Neckelbrouck, mon chef-op'. Il m'a toujours trouvé des solutions techniques à toutes mes envies. Dans ce cas-ci, je voulais que ce visage soit divisé en deux, avec une partie éclairée et l'autre dans le noir le plus opaque possible. Là, j'ai été comblé.

N.B. : On ne peut que se demander comment cette interpellation radicale a été reçue à l'époque.

R.L. : On a eu des séances très houleuses lors des projections de *Bande de cons !* Il s'agissait de viser le spectateur moyen. Une première a eu lieu au Musée du Cinéma

à Bruxelles et, le même jour, le film était projeté en Angleterre, au British Film Institute, au festival underground. Comme il n'y avait pas de sous-titres, j'ai vite traduit le texte et j'ai fait moi-même la traduction simultanée en cabine. Dans la salle, il y a eu une manifestation de militants maoïstes. Mon film tombait à pic : pendant les scènes de nez, ils pouvaient faire leur numéro – ce qui divertissait le public –, puis ils se précipitaient sur les écouteurs pour entendre les insultes ! À un certain moment, on parle de la « lâcheté des ouvriers qui ne se révoltent pas contre leurs patrons »... Alors là, ils ont explosé ! Associer ouvriers et lâcheté leur était inacceptable, j'avais dépassé les bornes ! Ils se sont mis à hurler « Qui a écrit cela ? Où est le réalisateur ? », etc. Moi, j'aurais bien aimé pouvoir leur répondre, mais j'étais bloqué dans la cabine pour la suite du film. Finalement, tout s'est bien passé, ils étaient tout à fait inoffensifs.

I.M. : Ils voulaient sans doute une séance d'autocritique. (Rires)

R.L. : Oui, sans doute. Là où ça s'est aussi très bien passé, c'est au Festival de Dinard en 71, je crois. Le film avait été officiellement refusé. Mais comme j'avais programmé des vacances de ce côté-là en fonction du festival, je m'y suis pointé avec mes bobines sous les bras et ils ont eu la gentillesse d'accepter que je montre le film, en off. Je ne sais pas si aujourd'hui on pourrait encore réussir à passer un film de cet ordre dans ce contexte. Résultat : une salle comble au départ et rien qu'un seul spectateur à l'arrivée ! D'un autre côté, André Halimi s'est senti dans l'obligation de se justifier de sa désertion de la salle avec Henry Chapier et Jean de Baroncelli, dans un édito de *Pariscopes*, en affirmant haut et fort que « la fonction de chroniqueur n'implique pas qu'on doive se taper un film jusqu'au bout – un film insupportable » !

Les premières années, j'ai présenté le film de manière très sérieuse, voire agressive. Du coup les réactions du public étaient aussi forcément violentes, ça n'incitait pas les spectateurs à s'ouvrir au film. Il y a une petite dizaine d'années, j'ai décidé de changer mon fusil d'épaule au Festival Underground de Lausanne. J'ai joué sur une agressivité plus humoristique, plus deuxième degré : « Vous avez déjà vu des films chiants, mais aussi chiants que celui-ci jamais ! », ou « Je vois que vous êtes confortablement assis. Profitez-en : ça ne va pas durer ! ». Le film en est devenu sympathique, drôle, populaire ! À quoi ça tient !

Il y a eu une autre projection mémorable vers 72, à l'université de Liège – qui était occupée – avec comme organisateur Noël Godin. Noël avait annoncé une séance de films militants venant de tous les foyers d'insurrection du monde, la salle était pleine. Il avait aussi promis un débat avec de grands réalisateurs... et là, il leur a offert *Bande de cons ! Un de ces bordels !* En ouverture de programme, il avait aussi projeté l'un de mes petits films que je ne montre plus, *La Cause d'un peuple* (1972). On y voyait une bougie en forme de De Gaulle qui se consumait. C'est la seule fois qu'il a été applaudi !

N.B. : *Bande de cons !* est un film magistral, un aboutissement de la pensée critique sur le cinéma traditionnel.

R.L. : En tous les cas, il interpelle le spectateur, il s'adresse directement à lui, il l'accuse d'être un spectateur de cinéma. Une fois ce film terminé, je me suis dit : mais qu'est-ce que tu peux encore faire après cela ? Je me suis dit qu'il fallait projeter des images spécifiquement cinématographiques, des images qui ne pouvaient pas exister en dehors du cinéma. J'ai réalisé des films expérimentaux, dont un, muet, *Le Vampire de la Cinémathèque* (1971), à partir d'un phénakistoscope. 24 minutes de scintillements qui débouchent parfois sur une impression de 3D. Aujourd'hui, lors de projections spéciales, il arrive que des musiciens improvisent dessus, ça donne toujours des résultats formidables.

Pour *Le Saigneur est avec nous* (1974), au Festival du Film belge, le film m'a valu une convocation au Palais de Justice, parce que j'y montrais un collectionneur de tampax usagés, présentant notamment un tampax de la reine Fabiola. La justice voulait savoir si j'avais l'intention d'offenser la famille royale ! La presse belge s'est tout de suite empressée de me soutenir, à prendre fait et cause pour moi, avec un prix à la clé. Finalement, il n'y a pas eu de suite judiciaire. Avant la projection du film, j'avais aussi annoncé que la présentation du film serait assurée par Simone de Beauvoir en personne. Du coup, la salle était archi-bondée. Et le mini-happening a été lancé : on a déposé sur la scène une comédienne, Bonbon Lamy, complètement emballée dans des langes. Suivant l'usage, le festival lui a offert des fleurs. Que « Simone de Beauvoir » a violemment rejetées dans le public. Bonbon a regardé les gens sans comprendre puis, comme tout bébé qui se respecte, elle s'est mise à pleurer, à hurler, sans pouvoir s'arrêter. Personne n'y comprenait plus rien : ça, c'était ma soirée avec ma Simone de Beauvoir !

I.M. : Ensuite, tu es passé à une écriture de long-métrage plus classique ?

R.L. : Oui, parce que pour mes films de mauvais goût, les subventions ne suivaient pas.

N.B. : Et en France, le CNC ?

R.L. : J'ai tenté le coup une fois sans succès. C'est trop long à expliquer. Mais en Belgique, rentrer un projet a presque toujours été synonyme d'humiliations à répétition. À un certain moment, on en a assez. J'ai fini par avoir quelques aides pour des courts-métrages : un fantastique, propre, de type traditionnel, *Hostel Party* (1990), avec quand même, deux ou trois scènes dérangeantes. Puis plus récemment, *Gourmandises* (2004) et *Le petit bonhomme vert* (2013). Mais je ne me force plus à faire impérativement quelque chose. De toutes les manières, de nos jours, les comédiens ne sont plus prêts non plus à faire tout et n'importe quoi.

N.B. : Te définis-tu comme libertaire ?

R.L. : Forcément je suis sympathisant, mais j'en suis arrivé à croire que c'est une utopie totale et inapplicable. Je crois que le seul moyen de l'appliquer serait dans de petites tribus. Mais moi, je n'ai jamais vécu en communauté.

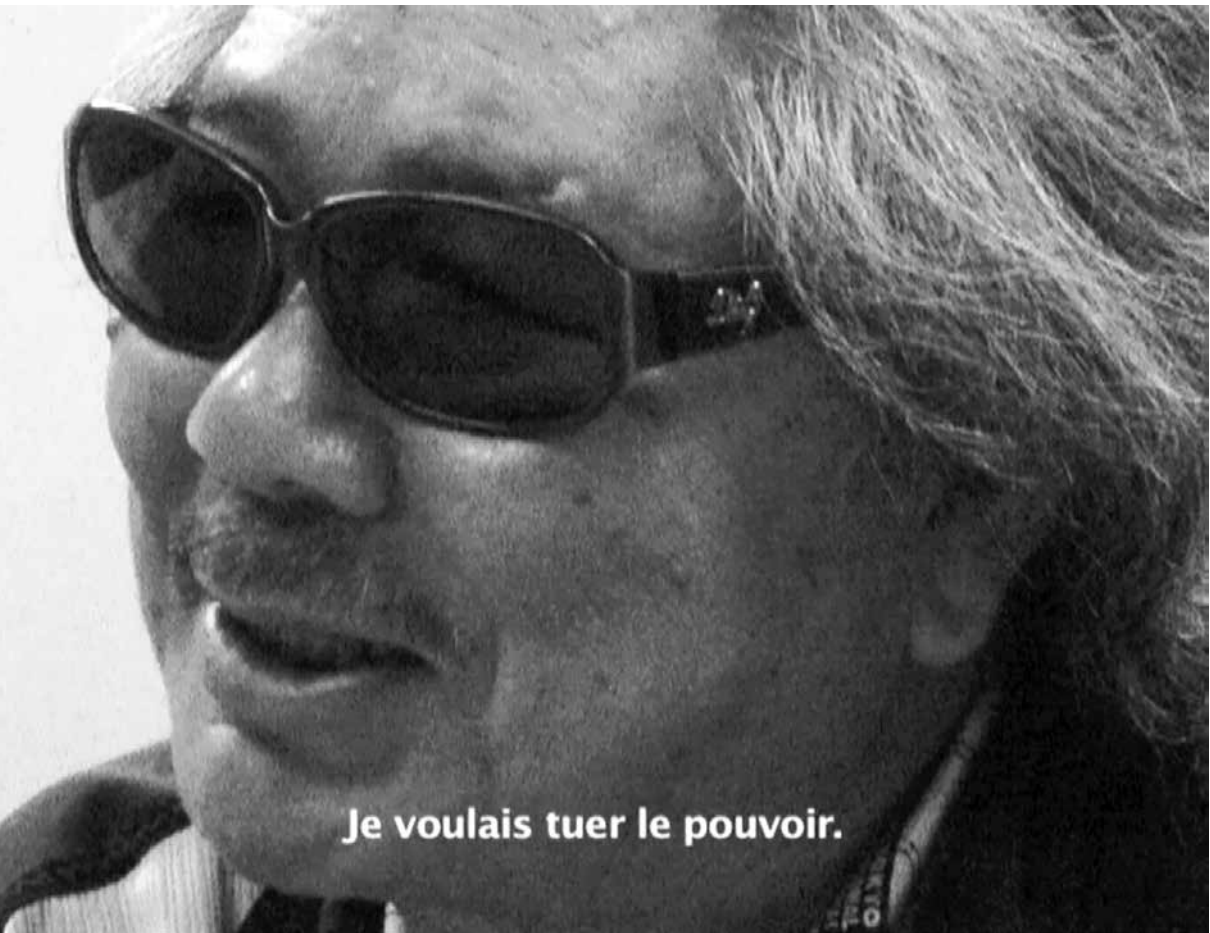
N.B. : Y a-t-il aujourd'hui des cinéastes qui t'intéressent ?

R.L. : Quelques-uns seulement. J'ai toujours eu quelques bêtes noires : avant, c'était Antonioni-Bergman-Fellini, maintenant, c'est Lars von Trier-Tarantino. Mais j'aime bien David Lynch. Bruno Dumont aussi.

Je suis devenu allergique aux effets sonores. C'est une véritable plaie. Et ces effets visuels aussi : l'effet pour l'effet ! Triste ! Et puis, il y a aussi l'influence des apports financiers de la télévision qui ramollissent l'état d'esprit du cinéma actuel. Il est vrai qu'on n'a plus de véritables producteurs comme Anatole Dauman, qui en 1976 n'hésitait pas à se donner sans compter pour *Ōshima* et *L'Empire des sens*.

Propos recueillis à Paris, le 15 février 2014.

*Retranscription : Isabelle Marinone,
relue et corrigée par Roland Lethem.*



Je voulais tuer le pouvoir.

Koji Wakamatsu dans *Les Maisons de feu* de Antoine Barraud, 2009.

© Antoine Barraud

L'hypothèse poétique. Anarchie et cinéma japonais

Antoine Barraud
Cinéaste

Je me disais que c'était un trajet possible, un accès à la clairière. Ce chemin, bizarrement, me semblait plus direct que l'évident, le premier qui venait à l'esprit, *Eros + Massacre* (1969) en l'occurrence. Je m'explique.

Eros + Massacre, à juste titre, est resté emblématique du cinéma de Kijû Yoshida et du rapport du cinéma japonais à l'anarchie. C'est l'un des rares films dont la grammaire cinématographique se rebelle et dont le sujet même est l'anarchie puisque le personnage principal, Ôsugi, est un anarchiste mort en 1923 avec sa compagne¹. Le film se bâtit sur deux temps, à la fois dans les années 20 avec l'histoire d'Ôsugi et de ses trois compagnes, et en 1969, au moment où le film est réalisé, avec un groupe d'étudiants voulant faire sens de l'existence d'Ôsugi, essayant de tourner des scènes et de voir comment ils peuvent l'adapter à la société de leur époque. Adoration du mythe de l'anarchiste mort en martyr, erreur naïve et touchante du besoin de maître, politique et religieux, drame annoncé, ou plutôt désillusion, cercle vicieux. Littéralement révolution. Aussi beau soit-il, *Eros + Massacre* enterre l'anarchie autant qu'il la célèbre.

En 1969, au niveau international, la *Tabula rasa* est de mise, Vera Chitylova avec *Les petites marguerites* en Tchécoslovaquie, Pasolini avec le nihilisme politique de *Porcherie* dont il ne reste rien, « pas même un doigt, pas même un bouton », à l'activisme viennois magnifiquement récupéré quelques années plus tard par Makavejev dans *Sweet Movie* (1974). *Eros + Massacre* n'est donc pas particulièrement origi-

1.- Sakae Ôsugi (1885-1923), militant anarchiste japonais. Il crée plusieurs périodiques et introduit la pensée anarchiste au Japon en traduisant Bakounine et Kropotkine. En 1906, il crée la première école d'Espéranto au Japon. En 1923, il se rend en France, est arrêté au cours de la manifestation du Premier Mai et expulsé au Japon. Le 16 septembre 1923, Ôsugi, sa compagne et son neveu de 6 ans, sont arrêtés, battus à mort et jetés dans un puits par la police militaire japonaise. [NdE]

nal mais se distingue par son très grand et très beau sérieux, un sérieux différent du sérieux pasolinien en ce qu'il s'attache à rendre sensuel et à mettre en lyrisme. Massacre + Eros. Yoshida, en permanente réinvention des codes, des axes, des logiques, fait même se rencontrer les deux époques lorsque l'étudiante interviewe la compagne d'Ōsugi par-delà la mort. Mais peut-être la plus belle chose du film reste qu'Ōsugi, arrêté puis massacré par la police avec sa compagne juste après le tremblement de terre de 1923, est suspecté de vouloir utiliser la force de ce tremblement, le chaos et la panique nationale que celui-ci a générés, pour propager l'idéologie de l'anarchie. Sublime aveu des autorités de la puissance millénaire des pulsions libertaires, prolongement expressionniste bien plus que divin, allégorie parfaite, *sum-mum* de poésie. Le soulèvement de la Terre elle-même.

Quelque chose m'a toujours frappé au Japon et c'est là une sorte de proposition géographico-philosophique fragile et personnelle mais la voici. Vivre au Japon c'est de façon saisissante, organique, lancinante, être confronté au danger de mort. Dans un sens beaucoup plus imminent je veux dire. L'île n'est faite que de volcans tous plus ou moins en activité, l'intégralité du territoire est victime de typhons dévastateurs tous les ans, les failles sismiques strient le pays d'un bout à l'autre et si ces menaces ne suffisaient pas, les bombardements d'Hiroshima ont instauré le ciel comme nouvel ennemi avec depuis Fukushima la mer comme son alliée. C'est en allant visiter la tombe de Shūji Terayama un matin d'été que la question se posa à moi pour la première fois. Ces dangers furieux et permanents ont-ils développé d'un côté cette humilité identitaire et de l'autre cette philosophie de l'éphémère si propre à l'art et à la psyché japonaise ? Du gadget jetable aux Tempuras chantés par Roland Barthes et dont la légèreté de la friture sur les légumes « tend vers l'annulation », la même idée du presque rien et du pas pour longtemps. Même le thé Mu est censé faire ressentir la sensation du vide. De façon caricaturale l'État japonais, cet empereur invisible, remplace et incarne les dangers naturels et dans le même mouvement tend à faire croire qu'il les maîtrise. Terrible désaxage. Remplissage de vide, terreur des possibles. L'État comme notion d'immuable, la possession comme illusion de la stabilité, le pouvoir comme repoussoir à la fatalité... Et l'anarchie, pourtant presque naturelle dans l'être japonais, d'être sévèrement réprimée, éradiquée, *burned to the ground*.

Si Koji Wakamatsu n'est peut-être pas à proprement parler un cinéaste anarchiste, plutôt un révolutionnaire, il laisse cependant le champ de ces possibles grand ouvert à la fin du grandiose *United Red Army* (2008). Le film, incroyablement humaniste, marque une prise de position d'un courage inouï et pourtant longuement attendu par les générations n'ayant pas vécu les années 60. Connu pour son cinéma érotique, le « Pinku eiga », dans lequel il a largement exprimé ses positions révolutionnaires, libertaires au milieu des obligatoires scènes de sexe, Wakamatsu réalise plus d'une centaine de films, beaucoup perdus, parfois brûlés, y compris par lui-même. Éphémère. Humilité. Je ne suis pas un « Soldat Dieu ». Faites vos propres films, démerdez-vous. En 1972, le chef-d'œuvre jumeau de *United Red Army*, l'immense *Ecstasy of the Angels*, dans lequel on sent encore tout le terreau communiste et qui

s'achève sur l'absolu désespoir des poseurs de bombes, préfigure les événements du chalet d'Asama qui marqueront la fin de la gauche radicale japonaise. Cette gauche, jeune, furieuse, s'était formée d'abord par îlots puis fédérée à partir de 1960 lors des manifestations face au bâtiment de la DIET, l'Assemblée nationale japonaise, pour manifester contre le traité américo-japonais. *United Red Army* retrace le moment de fusion de ces différents mouvements d'armée rouge qui vont se retrancher dans les montagnes japonaises pour s'entraîner à la lutte armée et qui vont, menées par un couple aussi fascinant que terrifiant, se purger et bientôt tuer leurs propres membres quand leur pureté idéologique n'était pas suffisante. Quatorze personnes sont tuées pendant cette période et cinq de ces membres réussissent à s'échapper, prenant par la suite en otage une femme qui tenait une auberge dans les montagnes. C'est le premier événement de cet ordre diffusé en direct et en continu à la télévision japonaise. Une télévision qui va adorer montrer l'héroïsme des policiers et s'acharner à mettre en scène totalement ces « atroces terroristes ». L'événement du chalet d'Asama a donné lieu à beaucoup de films qui tous ont hérissé Wakamatsu, car tous conçus du côté des policiers. Le sien, autofinancé sans dieu ni maître, se situe intégralement du point de vue des résistants et l'auberge sera filmée dans sa propre maison, violente, détruite pour le film. *Burned to the ground* donc. Lui-même partie prenante des groupes et événements de la fin des années 60 au Japon, ami de certains membres présents dans le film, spectateur sidéré des événements du chalet d'Asama, visionnaire de ces mêmes événements dès *Ecstasy of the Angels*, il expose en toute clarté l'erreur fatale des mouvements rouges, s'en détachant par là-même avec amour et tristesse. C'est la pureté qui a tout foutu en l'air. Le fantasme d'une idéologie pure, d'un nectar de gauchisme, d'une immaculée conception des choses. Cette pureté des esprits, ces terrifiantes « autocritiques », n'étaient rien d'autre qu'un autre ventre fécond pour la bête immonde. Si la haine de la police (« Je suis devenu cinéaste pour tuer des policiers », affirme Wakamatsu) le mettait sur le chemin du « Ni dieu ni maître », sa descente de croix de la pureté, son sublime décloutage des icônes ouvre aux générations présentes et futures la possibilité d'un après 68, enfin.

La main tendue de Wakamatsu, bouleversante générosité d'un cinéaste âgé que rien n'obligeait, rajoute l'humain sur le compteur zéro pasolinien. « Pas même un doigt, pas même un bouton », si, « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine et je tremble de joie », éros dans le massacre, ok, et maintenant la même chose sans massacre.

Nous voilà donc dans le champ suivant, l'après zéro, l'a-politique. Communisme et fascisme en carambolage plein face. Jean-Pierre Léaud en vol plané dans les porcs. Pasolini le dit en 1969, Wakamatsu réitère, sans l'allégorie, en discours face à face, assumant sa position encyclopédique et nous (re)libérant des messies. Nouvel espace donc. Monde suivant. Plus d'attente des miracles, on ne remet plus ses attentes à l'extérieur de soi dans un gouvernement ou dans un dieu, ni même un leader. On évolue sans faire un tour sur soi-même, révolution au sens de laisser derrière quelque chose de révolu, on oublie un peu de convaincre, les prairies sont calmes.

Immobilisé dans une chambre d'hôpital pour sa grande faiblesse pulmonaire, Shūji Terayama, jeune poète surdoué, rate 68 dans les grandes largeurs. À sa sortie, loin de vouloir rattraper le retard, il s'installe directement dans les prairies de l'acte deux et pratique dans les grands hangars du Tenjo Sajiki, son théâtre de Tokyo, la philosophie de la porte ouverte dont son assistant devenu frère, Henrikku Morisaki, sera l'exemple le plus bouleversant. Entrez, faites donc du théâtre, jetons les livres, liberté chérie. Auteur, poète, compositeur de chansons de variété, cinéaste, commentateur sportif, romancier, Terayama dynamite le vrai et la mémoire (« If we wish to free ourselves, wipe out the history of humanity inside us and the history of society around us, we must begin by getting rid of our personal memories »), inventant son cv de toute pièce, sa vie, ses liens familiaux (sa mère, Hatsu, adoptera officiellement Henrikku) et même, ultime forteresse, l'innocence de l'enfance dans l'indispensable *Emperor Tomato Ketchup* (1971). Même pris en main par des enfants, le pouvoir est une horreur absolue. La pureté est dès le début balancée aux ordures, la perversion, proche de la contradiction pasolinienne, est tout sauf une norme ou une direction, juste un foisonnement premier. Tous les murs tombent, y compris celui du film au spectateur, la caméra est utilisée comme un ballon qu'on se lance pendant qu'elle filme, les couches de réel se superposent, je ne suis pas moi-même, tant mieux, je mens, j'invente, qu'est-ce que ça peut bien faire. À aucun moment Terayama n'a cherché à convaincre, ni à faire sens, ni à poser de quelconques pierres à un quelconque édifice. J'ai baisé ma mère, j'ai embrassé la chair humaine et je tremble de joie. Eros moins massacre.

Un vent léger souffle sur les grandes prairies de l'a-politique. C'est là qu'est apparu un chemin vers la clairière. Il y a peut-être des films qui m'avaient plus ému, plus provoqué ou plus conquis tout de suite mais aucun ne m'avait fait à ce point l'impression d'un passage vers un autre monde que *La forêt oubliée* (2005) de Kōhei Oguri. Lent, foisonnant, le film m'a rappelé pour une deuxième vision, puis une troisième, puis une quatrième. Certaines où je m'endormais, épuisé par l'attention perpétuelle et rigoureuse que le film demande. Je m'en voulais, bien sûr, et puis j'ai compris : le film me veut dans cet état, cet *autre* état. Il me veut sans retenue, inconscient, ventre ouvert. Le constat m'a bouleversé, déséquilibré, ébranlé de façon inédite dans mes certitudes et mes habitudes de spectateur, même d'avant-garde.

Au fil de ses cinq films, Kōhei Oguri a entrepris une refonte en profondeur de tous les aspects de la fabrication d'un film. De *La rivière de boue* en 1981 à *La forêt oubliée* en 2005, tout a été repensé, du son à l'image, du scénario au jeu des acteurs, des décors au montage. Absolument tout a fait l'objet d'une radicalisation, d'une prise de risque frontale, quitte à être totalement à contre-courant. Quand tous les scénarios s'articulent sur le conflit, Oguri élimine celui-ci à l'issue de *L'aiguillon de la mort* en 1990 pour ne plus jamais y revenir. L'abolition du conflit c'est l'abolition de l'état par son résultat. Je ne suis pas ton inverse, tu n'es pas un autre, ma maison n'a pas de fenêtre, ma peau ne délimite rien, rien d'autre qu'un jaillissement personnel, un daltonisme à partager, une phonétique des sexes, un spectateur prêt à tout, un metteur en scène absurde et minuscule. Plus jamais de personnages prin-

cupaux, ni linéarité ni même de cohérence temporelle. Malgré sa rigueur, son aspect extrêmement sophistiqué, le cinéma de Kōhei Oguri est pourtant ce que l'on trouve aujourd'hui de plus précis et de plus visionnaire comme proposition anarchiste.

Dans le cinéma de Kōhei Oguri, le conflit n'est pas seulement aboli comme concept narratif mais également comme structure même du réel. L'état second est un état d'utopie. Ou plutôt une porte vers l'état du milieu. Sûrement pas du compromis mais de la réunion. Les vivants et les morts, le rêve et la réalité, l'intérieur et l'extérieur. L'apaisement par le paradoxe. Les choses ne sont cohérentes ou incohérentes qu'à l'échelle la plus basse de la pensée. La seule chose qui réunit tout, c'est la poésie. J'ai d'ailleurs souvent pensé qu'il était plus intéressant de tendre vers la poésie que vers le bonheur. Le bonheur TM, marque déposée. Essentiellement parce que la poésie englobe le bonheur, parce qu'elle est un ensemble plus grand. Elle englobe la tragédie, l'ennui, l'espace entre deux personnes, un mur fissuré, la voix au téléphone. Le bonheur, lui, avec sa définition floue et son caractère rare, exclut tout ce qui n'en est pas et par extension décline tout le reste de l'existence. Le rôle flamboyant du poète et sûrement de l'anarchiste est donc peut-être là. Juste là. Réunir ce que l'État et le divin ont divisé. *In fine*, trembler de joie.

Remerciements à Marie France Barraud.



Esclaves pour une orgie de Jean-Pierre Bastid, 1966. Collection Jean-Pierre Bastid.

Anarchie & Cinéma. Carte blanche à Jean-Pierre Bastid

Jean-Pierre Bastid et Jean-Pierre Bouyxou
Écrivains, cinéastes

Le 7^e art et l'anarchie font décidément mauvais ménage,
mais tant qu'il y a de la révolte, il y a de la vie.
Dans le meilleur des cas, espérons que le cinématographe,
comme toute écriture, devienne de plus en plus subversif.
Jean-Pierre Bastid, 4 janvier 2010.

Du 12 mars au 7 mai 2010, sous le titre « Anarchie & Cinéma. Histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires », s'est déroulé un ensemble de manifestations à Paris et en Seine-Saint-Denis : Journées d'études à l'INHA, séminaires à l'Université Populaire de Saint-Denis, projections et rencontres à la FEMIS, au Forum des Images, à la Librairie Ciné-Reflets. Le bal fut ouvert à la Cinémathèque française par une Carte blanche offerte au grand écrivain et cinéaste libertaire Jean-Pierre Bastid, dans la tradition de celle qui avait été offerte à son homologue et ami Jean-Pierre Bouyxou en avril-mai 2007 (« Libertaire, libertaire chéri ! Carte blanche à Jean-Pierre Bouyxou »). JPBx (Bouyxou) rédigea une présentation générale ; JPBd (Bastid), les descriptifs des films choisis avec grand soin. On pourra y constater, en particulier à l'occasion d'une mise au point sur l'anarchisme mondain, l'énergie intacte de son esprit combatif, aussi fidèle à ses amitiés qu'à ses aversions. Toutes les séances se déroulèrent en la présence des deux JPB. Qu'ils soient à nouveau remerciés pour ces mémorables soirées, grâce auxquelles un corpus rare, parfois arraché à la censure, souvent englouti dans l'oubli, fut redécouvert, mis en perspective, revivifié dans ses dimensions courageuses et provocatrices. (N.B.)

La rage au bout de la caméra – par Jean-Pierre Bouyxou

Romancier, scénariste, réalisateur, à ses débuts assistant de Nicholas Ray, Jean-Pierre Bastid à lui seul résume et symbolise deux tendances du cinéma que les doctrinaux de tous bords s'obstinent à opposer, mais dont on ne répètera jamais assez qu'elles participent, à parts égales et parfaitement complémentaires, au même combat contre l'académisme, les conventions et la frilosité : le cinéma que l'on peut qualifier de politique ou d'expérimental, au sens large, et celui que critiques et historiens rangent sous l'étiquette fourre-tout de « populaire ». Autrement dit, le cinéma de recherche et le cinéma de genre, l'un et l'autre dans leurs formes les plus radicales (d'un côté, la quasi-abstraction et l'épure ; de l'autre, l'érotisme et la violence). Quoi de commun entre les œuvres de Lajournade, de Baratier, de Kyrou, d'Enard, de Lapoujade, d'Ivens, de Glissant ou de Bonan, pour ne citer que des cinéastes que Bastid ne se contente pas d'admirer et d'aimer, mais avec lesquels il a également tissé des liens de profonde amitié ? Rien, si ce n'est l'essentiel : la prédominance de l'esprit de révolte, la haine des institutions, la férocité antifasciste, le goût de la dérision. Des qualités qui se rejoignent et se fondent dans les films qu'il a lui-même réalisés, y compris ceux qu'il a signés de pseudonymes parce qu'il s'agissait *a priori* de travaux de commande, dont il a feint de respecter les contraintes pour mieux les piétiner. Le cinéma de Jean-Pierre Bastid a la même succulence que ses nombreux livres. Celle de la liberté.

Vendredi 12 mars 19h30 : Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Ado

Kyrou. Jacques Baratier

En présence de Diane Baratier

La Déroute

de Ado Kyrou/France/1957/16'/16 mm

Morgue plaine. Patronné par Georges Franju, cette satire de Waterloo, sur le texte de Victor Hugo revisité par la voix de Jean Servais, autopsy « la morne plaine », en dénonçant l'exploitation mercantile de la débandade de l'armée napoléonienne. (JPBd)

La Poupée

de Jacques Baratier/France/1962/95'/35 mm

Un autre monde, un Mexique. Navigateur du surréel, Baratier a vogué au milieu de tous les courants, pêchant à la rencontre de quoi faire son miel. L'argument du film tient en peu de mots :

- un état imaginaire d'Amérique du Sud, un dictateur odieux, forcément ;
- un magister créant une poupée vivante à l'image de la femme d'un des meneurs de la révolution ;
- la poupée criant à la cantonade : « N'attendez pas la liberté ! Prenez-la ! » ;

- l'écrasement de l'insurrection ;
- la disparition de la poupée qui a entraîné le peuple à sa perte.

Les scènes de révolution, organisées avec la complicité d'un autre poète, Kateb Yacine, furent filmées avec des Algériens de Nanterre. On y entend pour la première fois l'hymne de ce peuple en révolte. En prise avec l'époque, le film est sans cesse en décalage : elle est cocasse, insolite et insolente, cette histoire de passionaria qui vole le trône d'un dictateur dont elle est le sosie, et il a fallu un sacré toupet pour confier son rôle à un transsexuel qui enflamme un charivari de balivernes et coquecigrues, univers rythmé par les quatrains d'un Dufilho travesti en nourrice péruvienne.

Les *Cahiers du Cinéma* boudèrent ce maelström et maquillèrent leur conservatisme de sourires de mépris tandis que King Vidor, un des cinéastes qu'ils révéraient, écrivit à Jacques Baratier une lettre admirative : « On a mis du temps à reconnaître Picasso et Stravinsky. Ce pourrait être le cas, Monsieur, pour votre film ». L'élégante revue sur papier glacé était du côté de l'ordre ; en guerre contre sa rivale, *Positif*, elle était restée sourde au massacre du 17 octobre 1961. D'ailleurs, ses rédacteurs, déjà vieux jeunes gens, auraient-ils daigné savoir que deux centaines d'Algériens avaient été jetés dans la Seine par les forces de l'ordre du préfet Papon ?

« Chaque poète se taille un langage dans le langage comme s'il découpait un étendard dans le parquet de l'univers, un tapis volant, un autre monde, un Mexique, un lexique. Mais c'est l'ensemble du langage ainsi, qu'il pervertit, dérouté, exalte et restitue », a écrit Audiberti avec qui Baratier conçut *La Poupée*. (JPBd)

Vendredi 12 mars 21h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid, Philippe Durand, Alain Cavalier

Secteur postal 89098

de Philippe Durand/France/1959/26'/16 mm

Balade entre l'amour et la mort. La guerre d'Algérie a longtemps été une guerre sans nom. Rappelé en Algérie, Philippe a été blessé gravement. Rapatrié en France et hospitalisé pendant plus d'un an, il a tourné ce film en 4 week-ends avec une bande d'amis, au plus fort du « maintien de l'ordre ». Sourds à la violence des affrontements du plus âpre des conflits de décolonisation, les *Cahiers*, refusant de se positionner en termes éthiques et politiques pour rester dans le strict domaine de l'esthétique et de la « politique des auteurs », ne pouvaient qu'ignorer un tel film. Dans « Le cinéma marginal et la guerre d'Algérie » (*Positif*, n° 46, juin 1962, pp. 15-18), Raymond Borde a tracé les limites du cinéma par rapport à l'écrit dans le combat. Interdit par la censure, *Secteur postal 89098* a été projeté sous le manteau dans des ciné-clubs politisés. (JPBd)

Le Combat dans l'île

de Alain Cavalier/France/1962/104'/35 mm

Produit par Louis Malle

Avec Jean-Louis Trintignant, Romy Schneider, Maurice Garrel, Henri Serre

Nada. « On ne fait pas une guerre coloniale sans en mourir, sans en être complètement pourri », a dit Alain Cavalier. Avant *L'Insoumis* qui met en question de la guerre d'Algérie et plus tard *Libera me* (1993), film sans dialogues qui aura pour thème l'oppression et la torture, *Le Combat dans l'île* se veut le portrait d'un fasciste. Sauver l'Occident de la décadence est l'objectif que s'est fixé un groupe extrémiste dirigé par Serge, militant pur et dur. Jean-Louis Trintignant campe un fasciste encore plus menaçant que dans *Le Conformiste* de Bertolucci. Sous la férule de Serge, Clément, garçon agressif et secret, commet un attentat au bazooka contre un député de gauche. *Le Combat dans l'île* montre une actualité absente dans le cinéma de l'époque. Avec sa facture austère, le premier film de Cavalier est pour moi l'œuvre la plus fascinante de la Nouvelle Vague.

Les dvd sont introuvables : atypique et rigoureux, d'une beauté tragique, le film subit un échec commercial. Il en fut de même en 1964 pour *L'Insoumis*. (JPBd)

Vendredi 26 mars 19h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Ado Kyrou, Willy Braque, Jean-Pierre Bastid

La chevelure

de Ado Kyrou/France/1961/19'/16 mm

Avec Michel Piccoli

Surréalisme et cinéma. Inspiré d'une nouvelle de Maupassant, le film d'Ado Kyrou nous plonge dans une atmosphère étrange et envoûtante. Un homme achète lors d'une promenade un meuble qui va bientôt le charmer étrangement. Il y trouve, dissimulée, la chevelure d'une femme qui le fascine au-dessus de tout. Il imagine celle qui la portait et tombe amoureux de cette création de son esprit, jusqu'à la folie.

Amnésie 25

de Willy Braque/France/1967/10'/35 mm

Chute libre

de Willy Braque/France/1969/10'/35 mm

Massacre pour une orgie

de Jean-Pierre Bastid (sous le nom de Jean-Loup Grosdard)/Luxembourg/1966/60'/35 mm

Avec Willy Braque, Jean-Pierre Pontier, José Diaz, Joël Barbouth, Syd Phyllo, Florence Giorgetti, Nicole Karen, Christa Nelli, Dany Jacquet, Valentine Pratz, Maria Minh, Jean Tissier, Pierre Cabanne, Moshe Kramlow (Gilbert Wolmark).

Que la fête commence ! Mon premier long-métrage, intitulé successivement *Massacre pour une orgie* et *Orgie pour un massacre*, fut interdit en 1966 par la censure française, pour violence et incitation à la débauche, et le négatif saisi au laboratoire.

Pour saluer Jean-Luc Godard, le seul cinéaste de la Nouvelle Vague qui m'émerveillait, j'avais pris le pseudonyme de Jean-Loup Grosdard.

Un distributeur américain (Bob Cresse) ayant acheté un duplicata du négatif avant que la censure ne commît son forfait, il subsiste de ce film une version en langue anglaise. Il a en retiré des passages jugés odieusement outrageants et, pour compléter le massacre, ajouté des dialogues de son cru. Il a agi de même façon avec le film qui a suivi. (JPBd)

Vendredi 26 mars 21h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Les combats

Indonesia calling

de Joris Ivens/Australie/1946/23'/35 mm

Radicalité et cinéma. Le cinéma pourrait-il être une arme capable de changer le monde ? En 1944, le gouvernement hollandais demande à Joris Ivens de filmer la libération de l'Indonésie. Débarqué à Brisbane, dans un monde colonial clos, Ivens se réfugie à Sydney où il attend son départ pour l'Indonésie. De sa chambre sur le port, il repère les navires hollandais chargés d'armes, prêts à appareiller pour Java. Quand leurs équipages indonésiens se mettent en grève, ils sont bientôt rejoints par les autres, australiens, malais ou chinois. Ivens saisit immédiatement la portée de ce mouvement de protestation devenu international et braque sa caméra... « Les événements qui se produisaient étaient aussi impérieux qu'une bataille, et nous devons nous trouver sur le front, caméra au poing », dira-t-il par la suite.

Au fil des mois, il lui apparaît clairement que le gouvernement hollandais n'a aucunement l'intention de faire de l'Indonésie un pays indépendant. En octobre 1945, Ivens démissionne à grand fracas. (JPBd)

La société est une fleur carnivore

Réalisé par un collectif de professionnels animé par Guy Chalon/France/1968/30'/16 mm

Commentaire de Claude Roy dit par Jean-Louis Trintignant.

Le parfum de l'époque. « Ce film dénonce la répression policière qui a eu lieu au Quartier latin à partir du 10 mai 1968 et le rôle joué par l'État durant cette période. Les réalisateurs donnent la parole aux témoins et aux victimes de ces brutalités. » (Le collectif)

Tourné, développé et monté en trois semaines, *La société est une fleur carnivore* sera projeté pendant les événements mêmes. (JPBd)

Nestor Makhno, paysan d'Ukraine

de Hélène Châtelain/France/1996/52'/vidéo

Qui ne connaît Nestor Makhno l'anarchiste qui initia en Ukraine l'une des premières communes ? Makhno partageait certaines aspirations communistes, mais

son charisme local, son refus de la violence et des nouvelles directives font ombrager le pouvoir qui commence à s'installer. Lénine tente une médiation pour le ramener dans le giron bolchévique, mais Makhno résiste. La légende construite par la propagande d'État en fait un anarchiste-bandit-antisémite et un contre-révolutionnaire. Pour les gens de Gouliaïpolié, il défend au contraire les pauvres et la liberté, et les journaux makhnovistes montrent qu'il a aussi défendu les Juifs... « Prolétaires du monde entier, allez au fond de votre âme et là seulement vous trouverez la vérité. » Hélène Châtelain a reconstitué sa vie à partir de ses écrits, de films de propagande soviétique, de réactions d'ouvriers aujourd'hui et de la mémoire qu'il a laissée dans le cœur des siens à Gouliaïpolié. (JPBd)

Vendredi 09 avril 19h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Brebis, Bartleby, enfants d'Attila

Les Brebis enragées

de Jean-Pierre Bastid/France/1967/10'/16 mm (sous réserve)

« *La relation n'a plus de raison d'être* ». Une relation fusionnelle entre deux pensionnaires d'une clinique psychiatrique. Les deux jeunes femmes s'évadent de la maison de santé et font du stop. L'automobiliste qui s'arrête, pour son propre Malheur, est pris dans la folie meurtrière de ses passagères qui se réfugient ensuite dans une maison isolée jusqu'à ce que l'une des protagonistes décide que se termine leur belle histoire inventée — allez savoir par qui ? (JPBd)

Bartleby

de Jean-Pierre Bastid/France/1972/20'/35 mm

Avec Jean-Pierre Lajournade.

Bartleby, libre adaptation de la nouvelle de Herman Melville, est un film noir & blanc en 35 mm tourné avec des amis et deux fois le métrage de pellicule. Ce format et les moyens ont été choisis en des circonstances particulières. La guerre d'Algérie n'était pas loin derrière nous et je travaillais sur le scénario de *L'Attentat* où je voulais autopsier l'affaire Ben Barka — façon de traiter de la guerre d'Algérie et de ses séquelles. Je cherchais des producteurs et c'est pour donner des gages à l'un d'eux qui s'intéressait à ma façon de tourner que j'ai réalisé un film en trois jours avec deux fois le métrage nécessaire. Mais cela n'était que la partie consciente de mon projet. J'avais un engouement immodéré pour l'œuvre d'Herman Melville et particulièrement pour *Bartleby*. Pourtant son éloge de la résistance passive, si admirable qu'il fût, m'incommodait par sa noblesse de ton, j'ai tâché d'y remédier. (JPBd)

Les petits enfants d'Attila

de Jean-Pierre Bastid/France/1967/80'/35 mm

Avec Fedor Atkine, Diane Kurys.

On aperçoit fugitivement Jean-Patrick Manchette dans ce film où je l'avais invité à figurer dans la panoplie des employés serviles. Il avait déjà de hautes visées mais n'avait pas entamé son ascension. On en était à l'écriture d'un scénario dont je souhaitais qu'il s'inscrive moins comme un film de série B à l'américaine que comme un objet dans la ligne de *Ice*, le film américain d'ultra-gauche que Robert Kramer a tourné dans le New-Jersey. Mes discussions avec le producteur de *Bartleby* n'ont pas abouti et, sans m'en avvertir, Manchette en a profité pour éditer *L'Affaire N'Gustro* sous son seul nom.

Manchette avait une approche à la fois naturaliste et hollywoodienne du cinéma. Mais *Bartleby* l'a bluffé. Nous ne cessons de parler des Straub et de leur film *Non Réconciliés*, nous interrogeant sur la possibilité de refaire de l'art, notamment du cinéma critique. J.-P. Manchette s'en était approché quand il a donné un coup de main à un ami, Robert Lapoujade, qui bricolait son *Socrate* au jour le jour dans sa retraite de Seine-et-Marne. Le sujet en était la crise du « maître à penser ». Ils ne se sont pas entendus. À son retour, Jean-Patrick ne cessait de cracher sur le film et son auteur, au motif suffisant que Lapoujade était un ami de Sartre. Le bougre n'a jamais été avare de mépris ! En fait, je l'ai compris après, il s'était pris les pieds dans le tapis. Robert avait été assez vigilant pour contrer les tentatives de putsch de son aide, qui ne lui avait pas pardonné.

Mais mon ardent collègue est revenu de guerre avec *Mésaventures et décomposition de la Compagnie de la Danse de mort* et nous avons projeté d'en faire un film. J'ai effectué en vain le tour des producteurs qui pouvaient s'intéresser à cette entreprise. Jusqu'à ce que le scénario obtienne l'avance sur recettes et que Véra Belmont offre « charitablement » sa maison de production pour nous héberger. Mon jeune ami prit son élan pour engrener sa carrière et se désintéressa complètement du projet. Après avoir croqué sa part du gâteau, il voyait les difficultés à venir et estimait avoir d'autres lièvres à courir. Après leur avoir procuré un appart dans son immeuble, notre productrice était devenue l'amie des Manchette. Elle s'occupa de Jean-Patrick et lui mit le pied à l'étrier. Il avait choisi son camp, laissant à notre taulière les coudees franches pour bousiller la sortie du film.

Tourné en mars-avril 71, *Les Petits enfants d'Attila*, réalisé sur pellicule kodak 16 mm, gonflé en 35 mm, propose une vision grotesque de la France de ces années-là. C'était une sorte de pantalonnade politique qui avait pour but de déconstruire, avec le cinéma, l'illusion du cinéma. En précisant que si on faisait du cinéma critique, il s'agissait de le faire doctement mais joyeusement. Si mon film n'a pas été à la hauteur de ses ambitions, c'est peut-être aussi bien : la décomposition du scénario, de sa mise en forme et du produit filmique lui-même était inscrite dans le projet.

Vous jugerez sur pièce.

La guerre d'Algérie et les affrontements de 68 n'étaient pas si loin, mais les années militantes s'éloignaient. Après un séjour à Cuba, notre Michèle Firk avait rejoint les maquis sud-américains. Assiégée dans une maison de Guatemala City par la police politique, elle se brûla la cervelle pour ne pas risquer de parler sous la torture. Dans

ces années-là, les meilleurs d'entre nous avaient laissé leur peau. Quant aux autres, nous nous consumions dans tant d'aventures inachevées, de projets avortés ! Nous avions cru naïtre pour transformer éternellement le monde et la vie se chargeait de montrer à quel point c'était nous qui étions transformés et détruits.

Cédant à la dictature de la marchandise, certains ne résistèrent au plaisir d'être appointés par elle. Sans être résignés, nous nous sentions impuissants. Pourtant, il y en avait d'autres aussi qui en Amérique latine, en Italie, en Allemagne, en France, n'avaient pas déposé les armes... *Les Petits enfants d'Attila* témoignent de l'impossibilité de se comporter d'une façon *révolutionnaire* en campant dans la sphère culturelle.

La guerre est ailleurs, féroce comme toutes les guerres. (JPBd)

Vendredi 09 avril 21h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Jean-Pierre Lajournade

Cinéma, Cinéma

de Jean-Pierre Lajournade/France/1969/14'/16 mm

Avec Jean-Pierre Lajournade, Fiammetta Ortega, Tobias Engel.

Y a-t-il un cinéaste dans la salle ? Cinéma, Cinéma, qui donne à voir et à entendre les déboires d'un metteur en scène aux prises avec le conformisme du public et les exigences des révolutionnaires, propose une question radicale : y aurait-il encore des innocents pour estimer que le cinéma est une arme capable de changer le monde ? Ce moyen d'agit-prop à la traîne des luttes sociales devient naturellement, quand la révolution s'installe, un art de propagande au service du nouveau pouvoir. (JPBd)

Le Joueur de quilles

de Jean-Pierre Lajournade/France/1968/90'/35 mm

Avec Hugues Autexier, Fiammetta Ortega, Jean-Pierre Lajournade.

« Aucune chance de voir jaillir, sur les rares écrans occupés par Jean-Pierre Lajournade, du sang ou du sperme, ni d'assister à un spectacle (en opposition à la revendication que scande un groupe réuni sur le plateau de *Cinéma Cinéma*, qu'il a réalisé en 68). Et pas question non plus de donner à la révolte une dimension spectaculaire. C'est à rendre intenable la position de spectateur, comme celle de cinéaste, que le cinéma de Lajournade vise fondamentalement. Il s'agit de faire du cinéma de telle façon que le cinéma puisse s'arrêter à nouveau, dans le suspens d'une révolution possible. Rendre le cinéma impossible c'est contribuer à rendre possible la réalisation de l'impossible dans la vie. C'est là peut-être, l'actualité la plus vive de Mai 68 au cinéma, aujourd'hui et demain. » (Gérard Leblanc)

Jean-Pierre Bouyxou définit bien film ce radical : à la fois cinglante remise en question du cinéma, féroce brûlot contre la sclérose idéologique, modèle de science-fiction totale. Avec ce chef-d'œuvre inclassable et rebelle, Lajournade s'est affirmé un des cinéastes les plus remarquables de sa génération. (JPBd)

Vendredi 23 avril 19h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Le parfum de l'époque

En présence de Martine Boyer, Jean-Denis Bonan, Jacques Richard

Tristesse des anthropophages

de Jean-Denis Bonan/France/1966/23'30"/35 mm (projeté en vidéo)

Produit par Jean Rollin

Je m'en voudrais de déflorer le pitch (oh ! l'horrible mot dont sont si friands les sujets *script doctors* au service de la machine à décerveler) de ce film hors norme et vous laisse le plaisir de le découvrir. (JPBd)

Un monde de merde et de mort évoqué par l'adolescent très retardé que j'étais à cette époque. Ce film a été interdit à tout public et à l'exportation par le comité de censure qui siégeait alors au CNC. (Jean-Denis Bonan)

La Femme-Bourreau

de Jean-Denis Bonan/France/1969/73'/16 mm (extrait projeté en vidéo, sous réserves¹)

L'histoire d'un maudit dans une fiction faussement policière. Il était une fois la souffrance... Ce film inédit n'a pas d'existence légale. (Jean-Denis Bonan)

Droit d'asile

de Jean-Pierre Lajournade/France/1969/14'/16 mm

Avec Tobias Engel.

Tobias a trouvé un asile précaire dans une caisse au milieu des poulets qu'il a assommés. Petit à petit, il prend conscience qu'il est mortel.

Cette idée le désespère, l'obsède. Il en meurt. (JPBd)

Libre de ne pas l'être

de Jean-Pierre Lajournade/France/1969/11'/16 mm

Avec Thierry Garrel

Extrait de sa caisse, l'acteur 777 fait l'apprentissage douloureux de la liberté avant de retourner dans le ventre originel. (JPBd)

La parole en deux

de Patrice Enard/France/1974/20'/16 mm

Les Écrans déchirés

de Jacques Richard/France/1976/25'

1.- Le film a été restauré depuis, et fait l'objet d'une ressortie et d'une édition numérique en 2015. (NdE)

Avec Michael Lonsdale, Fabrice Lucchini, Agathe Vannier

Que deviennent les acteurs lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes ? Comment déchirer l'écran du cinéma conventionnel ? (JPBd)

Vendredi 23 avril 21h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Les copines, les hallucinations

Salut les copines

de Jean-Loup Grosdard (alias Jean-Pierre Bastid)/Luxembourg/1966/50'/35 mm

Co-séariste : Jean-Patrick Manchette sous le nom de Michelangelo Astruc.

Avec José Diaz, Hans Meyer, Dominique Erlanger, Pascale Cori-Deville, Joël Barbouth, Ghislaine Paulou, Valentine Pratz, Hamera, Ernst Mernzer, Jean Mazéas, Jean-Marie Estève.

Il s'agit d'une pochade-pochetronnade que j'avais tournée dans la foulée et qui, pour son salut, avait battu d'entrée pavillon luxembourgeois. Deux films livrés pour le prix d'un. Vous êtes condamnés à les voir. (JPBd)

Hallucinations sadiques

de Jean-Pierre Bastid/France/1969/81'/35 mm (extrait projeté en DVD)

Avec Daniel Gélin, Anouk Ferjac, Michel Subor, R.J. Chauffard, Jean-Claude Bercq, Sabine Sun.

Les Fleurs du mal. J'avais écrit avec Yves Boisset un film qui empruntait provisoirement son titre à Baudelaire. Robert de Nesles devait le produire, Yves le réaliser. Le coût du film et son sulfureux contenu ont empêché son financement. Restait mon contrat avec de Nesles, pressé de tourner un film pendant le mois d'août pour ne pas perdre une aide du CNC. Michel Martens, qui avait une histoire intitulée *Fêlure*, hommage à Francis Scott Key Fitzgerald (*The Crack-up*), cherchait une maison pour passer l'été. De mon côté, j'avais trouvé pour le film le décor qui pouvait nous tenir lieu de vie. Il fut convenu par la production à laquelle s'était adjoint Henry Lange et nous-mêmes que le scénario pouvait et devait s'écrire au fil du tournage, ce qui n'était pas pour nous déplaire. À cela s'ajoutait l'obligation de tourner une version anglaise et un dialoguiste américain, Roy Lisker, rejoignit notre équipe. Trois semaines de préparation, quatre semaines de tournage et c'était parti...

En voici l'argument : la maîtresse de Charles, Clara, a des hallucinations ; elle croit qu'Anne, la femme de son amant, la guette tous les jours. Or Anne est morte. Personne ne peut croire Clara. Le jour où elle découvre Anne devant sa porte, elle ne dit rien à personne. Mais Clara est retrouvée poignardée. Un inspecteur vicieux sorti de l'école de police du Mont d'Or et des poubelles de Mai 68 se fait fort de découvrir l'horrible vérité...

M. de Nesles n'assista à la projection des rushes qu'au bout de deux semaines. Après avoir exprimé son juste courroux, il voulut pimenter l'histoire de quelques élucubrations dues à son génie de producteur. Nous eûmes des mots à propos de la

formatation qu'il envisageait. Après lui avoir craché à la gueule, je fus forcé d'abandonner le tournage et l'équipe fut condamnée à continuer car notre monde n'admet généralement que soumission et résignation. Il y eut un procès que par la suite je gagnai mais, comme disait Kipling, ceci est une autre histoire. (JPBd)

Vendredi 07 mai 19h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Gabriel Glissant

En présence de Fanny Glissant.

La machette et le marteau

de Gabriel Glissant/Guadeloupe/1975/70'/16 mm

Ce film sans concession qui a bénéficié d'une énorme écoute à la télévision en a fermé irrémédiablement la porte à son réalisateur. (JPBd)

Vendredi 07 mai 21h30 Carte blanche à Jean-Pierre Bastid. Glauber Rocha et Juliet Berto

Claro

de Glauber Rocha/Italie/1975/111'/35 mm

Produit par Juliet Berto.

Avec Juliet Berto, Carmelo Bene, Tony Scott, Luis Waldon.

Une vision brésilienne de Rome. Selon les dires de Rocha, *Claro* consiste en « une vision brésilienne de Rome ». Ou mieux, un témoignage du colonisé sur la terre du colonisateur : « Je voulais voir clair dans les contradictions de la société capitaliste de notre temps. Par exemple, me semble très clair le moment dans lequel, à la conclusion du film, les gens pauvres occupent l'écran : le peuple doit occuper l'espace qui lui a été pris pendant des siècles d'oppression. »

Auteur de l'une des œuvres cinématographiques les plus considérables et les plus polémiques du cinéma brésilien, après six ans d'exil en Europe, Glauber Rocha réalise en Italie *Claro*, objet inattendu et à l'époque très mal perçu, où la fiction se confond avec le documentaire autobiographique. La nostalgie de l'exil distingue *Claro* des autres films du réalisateur. Cette nostalgie, matérialisée dans l'interaction de l'image et du son, réinvente le politique. Le Brésil, d'abord l'objet d'un souvenir nostalgique, devient remembrance mélancolique, comme si la distance creusait une perte irréparable et irréversible. La superposition des images fait éclater une écriture ancrée aux racines du *Cinema Novo*, crée un nouveau style renvoyant au théâtre baroque de Carmelo Bene puis, côtoyant le néoréalisme italien, apprivoise la Nouvelle Vague version Godard. Genres, images et langues transitent dans l'espace qui lui-même se métamorphose.

Pour la première fois, le film marque également la présence de Rocha devant la caméra en qualité de personnage et de réalisateur. À la fois sujet du film et narrateur, il traverse incessamment les frontières, comme dans la première séquence du film,

alors qu'il donne la réplique à Juliet Berto tout en dirigeant les prises de vue faites par le caméraman. Ce film vit sur la pulsion, emporté dans la transe qui meut l'existence trépidante de son auteur. Dans un témoignage recueilli par l'acteur Patrick Bauchau et filmé en vidéo amateur en avril 1981 à Sintra, au Portugal, quatre mois avant la mort de Rocha, Glauber lui dira :

« Mourir du cœur à cause d'une vie agitée, mais révolutionnaire comme ma vie, ne sera pas très gênant dans ce contexte historique. » (JPBd)

Michèle Collery

Cinéaste, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

« Les écrivains sérieux sont ceux qui ont dépassé l'idée de l'art pour
l'art et considèrent l'écriture comme une arme avec des revolvers
braqués.
Voici le temps de l'assassin. »
William Burroughs.

Punk un jour, punk toujours

« Je suis de la génération 76 ! »¹, déclarait F.J. Ossang en 2007 au festival de Cannes, génération baptisée « Génération Néant », titre éponyme du roman écrit en 1980², épopée tragique d'une génération exsangue de tout espoir de Grand Soir, condamnée aux bas-fonds d'« Opak City » – « Nous sommes une génération de crucifiés, les fils de l'Aigle et du Cobra, du sang de métal au cœur de feu »³. « Fin des « Trente Piteuses » ; quand, à Londres, les Sex Pistols hurlent *Anarchy in the U.K.*⁴, qu'en Allemagne les membres de la R.A.F.⁵ (Fraction Armée Rouge) sont retrouvés suicidés⁶ dans leurs cellules de Stuttgart-Stammheim, le jeune poète héritier de Burroughs et de Guy Debord choisit son camp, celui des guérilleros. La poésie et le rock & roll se substituent à la lutte armée avec la même radicalité, sans différence

1.- <http://www.cahiersducinema.com/Debat-du-20-mai.html>

2.- F.J. Ossang, *Génération Néant*, Paris /Marseille, Blockhaus & Warvillers / Via Valeriano, 1993.

3.- *Ibid.*, p. 180.

4.- Chanson d'abord parue en single le 26 novembre 1976 chez EMI, puis l'année suivante sur l'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (Virgin).

5.- Rote Armee Fraktion.

6.- Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe, le 18 octobre 1977 ; le 12 novembre 1977, Ingrid Schubert est retrouvée pendue dans sa cellule à Munich.

entre art et politique. Le mouvement Punk ne se limite pas à un genre musical. Au même titre que l'Expressionnisme, Dada, le Romantisme allemand, c'est un soulèvement générationnel né du chaos, un « cri organique »⁷ dont l'œuvre d'Ossang restitue la quintessence.

Écrivain, musicien, acteur, éditeur, producteur indépendant, fondateur de trois groupes de rock⁸, d'une revue et d'une maison d'édition, F.J. Ossang s'attaque au cinéma en 1982, « quand la musique ne suffit plus ». Dans un paysage désormais voué au numérique, à la 3D, au formatage télévisuel, Ossang s'est forgé ses armes pour inventer un univers à contrecourant des modes et des académies. Sa fidélité à l'argentique, au noir-et-blanc, aux cartons, à un son « noisy », le placent en position délicate face aux lois du marché. Dans la lignée de Jean Epstein, Jean Cocteau, Jean Vigo, Pier Paolo Pasolini, sa poésie insurrectionnelle aux plans d'une fulgurante beauté bénéficie d'une considération aussi confidentielle que prestigieuse. Contre vents et marées, il a réalisé à ce jour neuf films, quatre longs métrages et cinq courts⁹. Simultanément, il continue d'écrire des livres, édite des albums, court à travers le monde, toujours animé de la même pulsion de vie qui fit jaillir l'incandescence punk de l'Occident moribond.

« L'apocalypse est derrière nous... »¹⁰

Pétrie des ruines d'un monde sans dieux, sans amour, sans civilisation, sans futur, l'œuvre ne se crée pas pour autant *ex nihilo*. Ossang possède un solide bagage littéraire acquis dès l'adolescence. Inspiré par la mythologie, le chant épique, le cycle arthurien, le Romantisme allemand, les avant-gardes russes et polonaises, la *Beat Generation*, cheminant avec Rimbaud, Céline, Cravan, Roger Gilbert-Lecomte, Artaud, Dominique de Roux, Claude Pélieu... il reprend le flambeau des combattants du Désastre, ceux qui, « chargés de l'humanité »¹¹, ont une mission à remplir : sonder et rechercher le désordre, pour mieux le conjurer, « accomplir le programme » préconisé par Guy Debord.

7.- Expression qu'emploie Artaud à propos du Surréalisme en introduction aux trois conférences données à Mexico en 1936 sur le Surréalisme et la Révolution.

8.- D.D.P. (*De la Destruction Pure*), M.K.B. (Messagero Killer Boy) Fraction Provisoire, B.M.W. (*Baader Meinhof Wagen*).

9.- *La dernière Énigme*, 1982, court-métrage.

Zona Inquinata ou La vie n'est qu'une sale histoire de cow-boys, 1983, court-métrage.

L'Affaire des divisions Morituri, 1984.

Le Trésor des îles Chiennes, 1991.

Docteur Chance, 1998.

Silencio, 2006, court-métrage (Prix Jean Vigo 2007).

Vladivostok, 2008, court-métrage.

Ciel éteint !, 2008, court-métrage.

Dharma Guns, 2010.

10.- F.J. Ossang, *Au Bord de L'Aurore*, Paris, Warvillers, 1994, p. 20.

11.- Arthur Rimbaud, « Correspondance. Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1972, p. 252.

Format livre plus que fanzine, les sept numéros de *Cée* autoproduits de 1977 à 1979¹², offrent un patchwork de ses propres œuvres et de celles d'écrivains amis, poèmes typographiques, dessins, photomontages, *cut-up* et « bris-collage »¹³. Il s'agit avant tout de « mettre le poison dans la machine »¹⁴. Présage ? Cinq amorces de pellicules traversent en biais le fond noir de la couverture de l'ultime numéro, *Hiver sur les continents cernés*¹⁵. « Vidéo-scripts », conceptions de génériques, formules/slogans encadrés, couvrent les vingt dernières pages. La formule « IMAGES NOUS SOMMES IMAGES DU FILM COMA » ressurgira dans *L'affaire des Divisions Morituri*.

De La Destruction Pure, nom du premier groupe de rock, est aussi le titre d'un manifeste de 1977, publié en 1978 dans le N° 4/5 de *Cée, Désœuvres & Guérillas*.

Impulsé par la vitesse et le rythme, le texte crépite sur une trentaine de pages. Les phrases denses, acérées, déferlent en rafales. Reprises en boucle, les formules affûtées scandent les paragraphes à la manière d'un *sample*¹⁶. Les mots grillent l'énoncé comme la lumière brûlera la pellicule. Au pas cadencé d'une marche guerrière, ce panégyrique avance questions métaphysiques, images mentales, réflexions sur le monde actuel, tissant d'intimes confidences aux appels aux « croisades post-industrielles »¹⁷ qui résonnent dans les trois premiers films. Titres de chansons et faits d'actualités campent les émotions autant que les explosions des années 70, le tout imprégné d'une efflorescence de perceptions, visuelles, sonores, musicales, odorantes, tactiles, physiques, (froid, chaud, humidité), sollicitant tous les sens pour mieux les dérégler, selon la formule rimbaldienne.

« Je » n'est pas « un autre », mais « des autres » : le punk, le guerrier, le résistant, le voyant, l'enquêteur, le tourmenté, l'amoureux dépité, le ressuscité... Portée par la mélodie des mots, cette polyphonie intérieure préfigure les différentes voix des films, acoustiques (voix *off*, dialogues) et écrites (cartons), les mots écrits se révélant à leur tour sous différentes graphies. Les personnages ne parlent pas comme dans les films réalistes – la langue de l'ennemi télévisuel – mais dans la langue d'Ossang, une langue littéraire « colorisée » de néologismes de son temps ou inventés par lui, à la manière de Céline ; elle associe la nervosité du rock & roll à une poésie parfois énigmatique, dont le sens semble dépasser les acteurs, du simple fait que souvent, ils sont « étrangers », hors frontières, à l'exemple des mystérieux vers de Trakl soufflés comme des formules magiques par Francisco Reyes, l'acteur chilien de *Docteur Chance*.

12.- Les deux derniers numéros, 6 et 7, ont été coédités par Christian Bourgois. En 2012, tous les textes d'Ossang publiés dans la revue ont été réédités : *Hiver sur les Continents Cernés*, Archives Ossang, volume 1, Éditions Le Feu Sacré, Lyon, 2012.

13.- *Horizon perdu*, de Stanislas Rodanski, « bris-collage de J.P. Lebreton et B.Cadoux », *Cée* N°7.

14.- Phrase extraite de la chanson *God save the Queen*, des Sex Pistols.

15.- *Cée* N° 7. Christian Bourgois Editeur, juin-septembre 1979.

16.- Extrait (échantillon) de musique joué en boucle.

17.- F.J. Ossang, *Hivers sur les continents cernés*, Archives Ossang, *op. cit.*, p. 75.

Le montage reproduit cette prodigalité perceptive. Orchestré de façon autant rationnelle qu'intuitive, complexe, avec son lot de surprises et d'accidents¹⁸, il compose et articule d'autres constellations, édicte un nouvel ordre qui embrasse l'univers dans son immanence sans pour autant « briser la dimension d'Inachevé qui l'origine ».¹⁹ Privilégiant une « musique du paysage » en écho aux pratiques d'Eisenstein, le verbal cède à la sémantique de l'image, l'alchimie de la pellicule subrogeant l'alchimie des mots. « Écrivez ! – cela se matérialise ! On peut effacer les mots, une fois filmés. »²⁰

Soustraits à toute continuité narrative, les films pourraient se suivre comme un album de rock & roll, s'éprouver par morceaux, en se laissant porter seulement par les combinaisons d'émotion et d'énergie qu'ils procurent. Des réseaux souterrains invitent à d'autres systèmes de circulation. Sculpté en tant qu'œuvre à part entière, chaque fragment se développe sans la médiation des autres dans l'ampleur et la profondeur de la matière argentique, quand la pellicule transpercée de lumière révèle de foudroyantes splendeurs insoupçonnées saisies dans l'essence du réel.

Ossang applique au cinéma la théorie dualiste de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* et *Le crépuscule des idoles* : « le dionysiaque et l'apollinien s'entre-fourbissent, l'ivresse du son se combine à l'élection plastique ou statuaire de l'architecture et des corps pour faire danser le sang... ».²¹ Cet accouplement de deux mondes esthétiques, que Nietzsche compare à l'union des deux sexes opposés, rejoint la potentialité des cosmologies babyloniennes qui appliquaient la sexualité à l'ensemble du règne minéral, distinguant les pierres mâles des pierres femelles selon leur forme, leur couleur, leur éclat.²²

« Il solidifiera son Sang et en fera de l'Os.
De l'os de lumière concrète,
Sels de Trombe Nuptiale du Souffre et du Mercure,
Du ciel et de l'enfer, de la vie et de la mort,
Du mâle et de la femelle. »²³

Dans *L'affaire des Divisions Morituri*, Allia, la flamme, intercède auprès des dieux en faveur des gladiateurs. Elle incarne « le principe femelle », dans les mêmes termes qu'emploie Artaud quand il assiste à la fête du peyotl des Indiens Tarahumaras sur les hauts plateaux du Mexique. Loin de la larve édentée aux molaires trouées, décrite par Artaud, Allia, amazone bottée et sanglée de cuir, pourrait tout aussi bien se produire sur une scène punk ou dadaïste.

18.– « Les films connaissent d'abord l'accident pour loi », *Mercurie Insolent*, coll. La Fabrique du sens, Armand Colin, Paris, 2013, p. 38.

19.– F.J. Ossang, *Mercurie Insolent*, op. cit., p. 39.

20.– *Ibid.*, p. 69.

21.– *Ibid.*, p. 29.

22.– Mircea Eliade, *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, Paris, Arcades Gallimard, 1991.

23.– Citation mise en exergue de *Génération Néant*, op. cit., p. 393.

Dans le même esprit dialectique, le nom « Ossang » agrège deux éléments organiques. L'os, dur et solide, met l'homme debout, l'élève vers le ciel, les astres, le divin. Le sang irrigue les diverses parties du corps, tout comme le flux d'énergie circule des écrits à l'écran, et inversement des films aux livres, quelle que soit l'époque de leur conception. Présent dès les premiers numéros de *Cée*, Burroughs, l'écrivain « pirate » qui « a inventé notre génération », à qui Ossang a consacré un livre²⁴, revient par la musique dans *La Dernière Énigme* ; quinze ans plus tard, sa voix vibre à la fin de *Docteur Chance*. De même, le gros plan sur la marque de la presse HEIDELBERG, au début de *L'affaire des Divisions Morituri* (1984), réamorçe ce prolongement circulaire. « Heidelberg » est le titre d'un poème d'Hölderlin, qu'Ossang cite en introduction de son livre sur le cinématographe, *Mercuré Insolent* paru en 2012, « À quoi bon des poètes en un temps de manque », pour le détourner en « À Quoi Sert Un Cinéaste... À Rien... »

Pour Zarathoustra²⁵, comme pour Artaud, la littérature est une « opération vivante »²⁶ qui s'écrit avec le sang ; le sang qui parle est le même que celui versé. Incarné par Ossang, Ettore est punk, comme il l'était lui, ainsi que ses amis de M.K.B. et de Lucrate Milk²⁷, acteurs dans *L'affaire des Divisions Morituri*. Les Morituri préférèrent jouer leur vie dans l'arène plutôt que la soumettre au formatage social, au *nivellisme* que Stanislaw Ignacy Witkiewicz (cité dans le film) dénonçait en 1930²⁸. L'œuvre fait corps avec son créateur, engagé physiquement comme Arthur Cravan le poète-boxeur, ou encore les poètes du Grand Jeu, qui usaient de drogues non pour le plaisir, mais dans d'atroces souffrances afin de pousser toujours plus loin leurs explorations spirituelles. Ossang cite Gombrowicz : « La douleur. C'est sur elle, et elle seule, que repose toute la dynamique de l'Existence. Supprimez la douleur et l'univers deviendra indifférent... »²⁹ S'établit un parallèle entre la disparition de l'argentique, « la fin du miracle corrupteur de la lumière » et la fin de la tragédie grecque, aux temps où on affrontait le réel de notre misérable race d'éphémère auquel Dionysos renvoie Ettore.

C'est la guerre

Un fil continu relie directement le chaos de 1914 à la fin du XX^e siècle. L'apocalypse poursuit le cinéaste hanté par les récits de son grand-père médecin militaire dans les tranchées, mais aussi par les poèmes de Trakl, ou de Jacques Vaché. « C'est la guerre », répète Angstel dans *Docteur Chance*. De Spartacus aux guérillas urbaines en passant par les guerres napoléoniennes, prussiennes, Indiennes, Mondiales, Guerre Froide, nucléaires ou chimiques, coups d'état... tous les conflits sont repré-

24.- F.J. Ossang, *W.S. Burroughs vs formule-mort*, Paris, Jean-Michel Place, 2007.

25.- Friedrich W. Nietzsche, « Lire et Écrire », *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), tr. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 55.

26.- Antonin Artaud, *Textes Mexicains*, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 671 à 681.

27.- Groupe punk français autoproduit entre 1981 et 1983, dont Helno était le chanteur.

28.- Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *L'inassouissement* (1930), Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

29.- *Mercuré Insolent, op. cit.*, p. 44.

sentés sous quelque motif que ce soit (Arc de triomphe, monuments, fantômes de l'arsenal nucléaire russe...). Sans appartenir à la narration, les soldats occupent le terrain, s'agitent autour d'un camion au pied de la pension d'Angstel, s'entraînent sur le tarmac de l'aérodrome où Stan débarque.

Comme nombre de cinéastes, dont Bresson³⁰, Ossang conçoit le cinéma en tant que « métaphore militaire », exigeant organisation, discipline, logistique, équipement, coordination, préparatifs, réveils à l'aube pour surprendre ses premiers feux. Une bataille ne peut se livrer sans le renfort d'une stratégie, d'où les extraits du *Prince* de Machiavel et l'énoncé détaillé du *Traité de la guerre* de Carl von Clausewitz (*La Dernière Énigme*). Il en résulte un cinéma « d'homme », viril, épique, martial, un goût pour les uniformes, les armes, la chevalerie, la camaraderie militaire (vie de garnison, jeux de cartes et de dés, salles d'armes), la mécanique et les moteurs, les codes d'honneur, devises, slogans brandis comme des mots d'ordre : « Avancer masqué », « la peur ça porte malheur ».

Se développant de l'essai à la fiction, la première trilogie³¹ dialogue autour du terrorisme d'État et de la lutte armée en Europe. Les questions soulevées dans *La Dernière Énigme*, film-tract inspiré d'un texte du situationniste Gianfranco Sanguinetti, se réverbèrent dans *Zona Inquinata* et *L'affaire des Divisions Morituri*, défini comme « péplum futuriste du quart-monde » par son auteur, qui traite en parallèle le destin fatal des punks/gladiateurs et celui des membres de la R.A.F.

« L'histoire n'est pas avare pour qui ose scruter son vacarme silencieux comme la mort »³². La formule reprise aux *Dithyrambes à Dionysos* de Nietzsche révèle ce « courage devant la réalité » cher à Thucydide, auteur du rigoureux *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, cité par Guy Debord.³³ Dans un monde où la télévision règne sur l'information, le jeune Ossang radiographie le XX^e siècle – de la Russie tsariste aux années de plomb – à rebrousse-poil. « Histoire de nous fourrer le nez en-dessous de cette époque »³⁴, les films, étayés d'articles de presse, de lettres d'Ulrike Meinhof, de remploi d'images d'actualités, déconstruisent les versions officielles.

Limités par le budget, *La Dernière Énigme* se tourne en un jour, *Zona Inquinata* en trois, *L'affaire des Divisions Morituri* en trois semaines ; néanmoins, dans son premier long-métrage où la désinformation occupe une place centrale, l'amoureux des pionniers, de la vitesse et de la modernité exploite tous les moyens que la révolution technologique des années 80 met à sa disposition pour transformer l'écran en un laboratoire d'expérimentations, sonores, graphiques, chromatiques, plastiques, lumi-

30.- Robert Bresson, « Cinématographe, art militaire », *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, 2008, p. 30.

31.- *La dernière Énigme*, *Zona Inquinata*, *L'affaire des divisions Morituri*, réalisés lors des études à l'IDHEC de 1982 à 1984.

32.- *La dernière Énigme*.

33.- Guy Debord, *Commentaires sur La société du spectacle* (VI) (1988), in *Œuvres*, Quarto, Paris, 2006, p. 1601-1602.

34.- *L'affaire des divisions Morituri*.

neuses, idéal esthétique d'un J.T. engagé dans une démarche de contre-information inspiré du Pop art et du psychédéisme, du cinéma debordien et de propagande.

La représentation de l'ennemi

Middle-class rampante, multinationales mafieuses, manipulateurs génétiques, zombies... l'ennemi à combattre est évoqué mais ne montre jamais frontalement son visage. Cette distanciation permet de tout imaginer. Diffuse, spectrale, hétérogène, hybride, atomisée, mondialisée, l'immatérialité de la menace libère des images attendues pour ouvrir d'autres voies métaphoriques, au service de la poésie bien sûr, mais aussi du romanesque et du suspense. L'invisible adversité s'insinue partout, corrompt les esprits, fermente au fond des êtres, nourrissant les angoisses les plus obscures, ancestrales, universelles, peur du néant, peur de la mort, superstitions, paranoïas, démons intérieurs de chacun. Les soupçons pèsent sur tous, à tout instant, et partout, dans les éléments, (air et marigots contaminés, eau noire fuyant du robinet d'une baignoire, brumes d'un étroit défilé où il ne fait pas bon tomber en panne), dans la nourriture, le vin, les rituels (cercles et chiffres qui reviennent, bateaux fantômes), les comportements (conciliabules, regards)...

« Les dieux abandonnent les vaincus... »³⁵

« Ceux qui règnent à un moment donné sont les vainqueurs du passé. »³⁶ Ossang partage avec Rimbaud la même conscience des origines, celle des vaincus, sentiment mêlé d'« une antique fierté et la honte d'appartenir à cette race qui n'a plus d'histoire ». Arverne, il descend du valeureux peuple au destin rompu de la Gaule celtique. « Dans la gorge on avait le goût fétide des perdants », dit le narrateur de *Zona Inquinata* ; « Né pour perdre » reprend un carton. « Nous sommes du Sud, de l'extrême-sud », la sentence des Morituri revient dans *Les 59 jours*. Le journal/récit de l'expédition-repérages³⁷ en Amérique du Sud reprend le texte d'une chanson de M.K.B., *Génotype du Messagero Killer Boy*. L'interdiction de jouer aux cow-boys, par son grand-père marqué par la Grande Guerre, condamna Ossang, enfant, à se ranger du côté des « braves ».³⁸ La rencontre avec les écrits de Burroughs et d'Artaud (sur les Tarahumaras) a fertilisé cette indianité forcée.

« Les Indiens ont dévoré nos corps pour survivre sous nos figures européennes », disent les paroles de *European Death Winners*³⁹.

Le lien qui unit les Indiens d'Amérique aux « apatrides transeuropéens »⁴⁰ est particulièrement mis en relief dans *Zona Inquinata* et *L'affaire des Divisions*

35.- F.J. Ossang, *Au Bord de l'Aurore*, op. cit., p. 182.

36.- Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Ceuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 432.

37.- F.J. Ossang, *Les 59 jours*, Paris, Diabase, 1999, p. 80.

38.- *Ibid.*, p. 102 à 107.

39.- Chanson de l'album *Terminal Toxique* (1982) de M.K.B.

40.- F.J. Ossang, *Génération Néant*, op. cit., p. 18.

Morituri. Ossang transforme en guerriers les membres de la R.A.F. et les punks, devenus stars des médias autant qu'ils sont honnis.

Un portrait groupé des membres de la bande à Baader apparaît sur un écran splitté. Les couleurs contrastées du maquillage réalisé à la palette graphique insistent sur le rouge, identifiant leurs visages à ceux des Peaux Rouges des westerns américains.

La première manifestation des Morituri a lieu via un écran de télévision dans le bureau d'un journal. Le plan en plongée les écrase au sol tandis qu'ils émergent de terre, en horde, armés de lances et de masses, torse nu, visages grimés, crêtes d'Iroquois.

Zona Inquinata, La vie n'est plus qu'une sale histoire de cow-boy agence une succession de motifs apparentant Punks et Indiens. Le film ouvre sur les percussions tribales de M.K.B. Un travelling ascendant transforme une haute cheminée d'usine en totem. Enfermés dans un écran de télévision, des jeunes en file indienne attendent devant une salle de concert. Le mouvement de caméra décrit bijoux, cuirs cloutés, les coiffures hérissées. Coiffé d'un chapeau de cow-boy, carabine en main, « Jim Mercedes Benz, dit Le Texan » fixe l'écran. Un drapeau américain couvre le dossier de son fauteuil. Le sobriquet du cow-boy associe une marque de voiture évoquant le capitalisme allemand⁴¹ et l'état le plus conservateur d'Amérique⁴². Sur le chant guerrier de Killing Joke⁴³, *Empire Song*, un jeune homme avance face caméra. Plan suivant, plusieurs crêtes se meuvent se rassemblant en tribu derrière le garçon. « La crête signifie la guerre pure et simple », écrit le Britannique Jon Savage qui a analysé la montée du mouvement punk dans l'Angleterre thatchérienne⁴⁴.

Le Capitaine Mort finira par avoir la peau de Benz le Texan, et par là se condamne à « franchir les eaux territoriales avant l'aube », autrement dit à disparaître, comme les Morituri. John Ford, qu'Ossang aime citer, fut le premier à compatir pour cette civilisation soumise à l'autodestruction, – comme les punks – ou au suicide, comme les membres de la R.A.F. Retournement de situation : à la fin du film, au-dessus du cadavre du Capitaine Mort, le visage de Benz apparaît dans l'écran, comme s'il revenait le narguer.

Si, dans les films suivants, la figure de l'Indien est moins évidente, elle revient à mots non couverts. Pistes et réserves d'eau disparues dans *Le Trésor des Îles Chiennes*, forêts brûlées dans *Docteur Chance*. Dans *Dharma Guns*, le nom de Romero gravé

41.– Comment ne pas penser aux mots de Raoul Vaneigem dans *Traité de Savoir vivre à l'usage des jeunes générations* : « ... cet homme de goût est aussi un sage. Il choisit Mercedes Benz. »

42.– Rappelons qu'à l'époque du film - 1983 - Ronald Reagan est président des États-Unis. Certes il n'était pas Texan, mais en tant que membre de la *National Rifle Association*, l'ancien acteur hollywoodien applique une politique conservatrice aux méthodes musclées. Sous sa présidence, la culture est sinistrée. Les squats d'artistes du Lower Est Side de New York subissent régulièrement des répressions policières.

43.– Précisons que Killing Joke, groupe punk industriel, joue le plus souvent le visage peint ou masqué, et que leurs rythmes et chansons rappellent les chants tribaux.

44.– Jon Savage, *England's dreaming : les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, 2002, p. 9.

sur des pendules, surgit plusieurs fois. Or les zombies de Romero sont des morts qui se redressent. Qui représentent-ils ? Les victimes de l'Amérique, Indiens, anciens esclaves, laissés pour compte ? Comme les zombies de Romero, les Morituri se préparent souterrainement au combat. « C'est la rage sous la surface »⁴⁵, ces mots de Romero résonnent en écho à « sous terre, on sentait mûrir des guérillas », répétition anaphorique dans *De la destruction Pure*.

Retour à l'urbanité et à la nuit, l'underground infiltre la ville et ses marges. Le camp retranché des Morituri répond aux squats *underground* au vrai sens du terme, caves, métropolitain, catacombes, friches industrielles, où graphistes anonymes et musiciens bombent leurs dessins, organisent clandestinement fêtes et concerts. Les noms de Lucrate Milk et de M.K.B. sont tagués sur les parois de leur territoire de Morituri où ils se ressourcent. Assis en tailleur dans la pénombre légèrement bleutée d'un nid végétal, ils jouent aux dés dans une jungle luxuriante parmi des animaux amphibiens, poissons anguilliformes évoluant souplement en gros plans également dans *Dharma Guns*.

La couleur verte affleure sur le noir et blanc, figurant un Eden qui ramène au village indien hollywoodien, bulle de rêve hors du temps, comme l'Afrique fantasmée d'Ettore qu'Allia décrit aux policiers, « la forêt tropicale, les plantes mortelles », et à l'âge d'or du cinéma ; « Paradis perdu » est le titre de la deuxième partie du film de Murnau, *Tabou*, qu'Ossang célèbre avec la reprise de *Tabou*, succès des années 20⁴⁶, par les Cramps. Les Indiens sont doués d'un rapport à la nature que la civilisation a perdu. D'ailleurs ils ont laissé cette piste que les chercheurs de Stelin Skalt dans *Le Trésor des Iles Chiennes* auraient mieux fait de suivre car elle recélait les réservoirs d'eau douce salutaires.

... Je capterai la victoire »⁴⁷

« Je ne perds jamais. Jamais vraiment. » Jef Costello (Alain Delon) dans *Le Samourai*, de Jean-Pierre Melville. « Ne plus s'arrêter. Ne pas se rendre. »⁴⁸

Conscient, comme Burroughs, d'appartenir à un temps pétrifié, Ossang porte sur notre civilisation un regard crépusculaire. Néanmoins, la mélancolie n'engendre ni tristesse ni acrimonie, bien au contraire, « le cinéma ne doit pas être une chose sérieuse. »⁴⁹ Dans *La Dernière Énigme*, la voix *off* énumère une liste d'épopées tragiques et d'entourloupes sévies aux quatre coins du monde. « Nous tous, la dernière énigme et les Rebelles de la Volga, aiguilleurs du ciel US or not, l'épopée des réfugiés haïtiens, Poland's tragedy... les canailles vous baisent tous ». Au cours de l'invective, Ossang glisse subrepticement, à peine audible dans le maquis de son débit en fran-

45.- « Conversations avec George A. Romero », in *Politique des zombies, L'Amérique selon George A. Romero*, coordonné par Jean-Baptiste Thoret, Ellipses, Paris, 2007, p. 187.

46.- Interprété à l'origine par le groupe cubain Lecuona Cuban Boys.

47.- F.J. Ossang, *Au Bord de l'Aurore*, *op. cit.*, p. 182 : « les dieux abandonnent les vaincus, je capterai la victoire. »

48.- *Ibid.*, p. 174.

49.- F.J. Ossang, *Mercurie Insolent*, *op. cit.*, p. 39.

glais, « Dauzier l'enculé »⁵⁰. Bel exemple de l'esprit ludique, frondeur, mais jamais vulgaire, du jeune cinéaste, et de l'art d'enfourer les mots dans les plis.

Les punks aiment les bacchanales, rire et danser au bord du précipice, défier la mort. Quoi qu'il advienne, « Il faut savoir finir ce qu'on a commencé » répètent les personnages de *Docteur Chance*, reprenant la chanson *Wasted Desguage Dancing*⁵¹ : « Savoir finir c'est tout ce qui compte. » L'œuvre avance, se créant à mesure qu'elle dévaste, regardant devant, selon la règle d'or : « ne rien laisser derrière soi ». « Tout est à refaire mais sans revenir en arrière. »⁵² À l'instar de leur créateur, les héros combattent jusqu'au bout sans rien perdre de leur superbe de rockers flamboyants. « Victory Lane c'est l'anagramme de Vince Taylor », lance Joe Strummer dans *Docteur Chance*. À la fin du film, les deux amants et le *ghost pilot* trinquent, « derrière nous on va laisser la poussière. À la victoire. » « Rien n'arrêtera plus mon sang, et je roule », s'insurge Stan à la fin de *Dharma Guns*.

Se réinvente une mythologie des temps modernes constellée de références, détournements, propos décalés, puisées dans la bibliothèque intérieure du cinéaste. « L'amour c'est l'infini à portée des caniches » (Angstel citant Céline). « Le poison dans la machine ! », pontifie le docteur Ewers⁵³ citant les Sex Pistols.

Dans le vieux monde où tout est déjà écrit, mieux vaut laisser le hasard accomplir sa propre idée, « pour rester dans le jeu ». Angstel, tel Bob le Flambeur, prend ses décisions à pile ou face. Dans *L'affaire des Divisions Morituri*, la vie se joue à la roulette russe. *Silencio* se termine sur un coup de dés ; coup de chance ? Trois six tombent sous l'objectif qui avait filmé 3 arbres portant chacun le chiffre 6, formant 666, « chiffre de la Bête » ou « nombre du Diable » selon l'Apocalypse. « Hypothèse d'un suicide collectif », 666 correspond au nombre de cadavres annoncés au générique de fin de *L'affaire des Divisions Morituri*.

Le monde est consumé mais ses entrailles brûlent toujours, au sens réel du terme. Les protagonistes (acteurs et techniciens) du *Trésor des Iles Chiennes* en éprouvent le feu éternel dans l'île éruptive des Açores, « cocotte-minute de l'Océan Atlantique qui explose régulièrement »⁵⁴, que le cinéaste affectionne à cause de la tectonique des plaques qui situe les lieux au point de jonction des trois continents Europe-Afrique-Amérique. Leurs pieds s'enfouissent dans les cendres ardentes, chargées de cette véhémence magmatique qui rend sa puissance à la nature. Enfant des terres volcaniques d'Auvergne, Ossang aime tourner dans des paysages « extra-terrestres », dont seuls les romantiques perçoivent les langages archaïques : désert d'Atacama au

50.- On peut supposer qu'il s'agit ici de Pierre Dauzier, à l'époque directeur général du groupe Havas.

51.- Sur l'album *Docteur Chance*.

52.- F.J. Ossang, *Au bord de l'Aurore*, op. cit., p. 180.

53.- Ewers fait clairement référence à Hanns-Heinz Ewers (1871-1943) écrivain et réalisateur allemand, auteur entre autres de *L'apprenti-sorcier* (1909), *Mandragore* (1911), *Vampir* (1920), à la personnalité complexe et ambiguë, d'abord compromis avec les nazis, qu'il ridiculisa par la suite via une biographie scandaleuse suivie d'un film sur le militant nazi Horst Wessel. Il fut censuré dans toutes les capitales européennes, avec interdiction d'écrire et de publier jusqu'en 1941.

54.- Entretien pour la revue en ligne péruvienne *Desistfilm*, juin 2013, <http://desistfilm.com/f-j-ossang-punk-cinema-and-the-subversion-of-film-noir/>.

Chili (*Docteur Chance*), champs de mégalithes pour *Silencio*, contrées de l'Extrême-Orient russe pour *Vladivostok* et *Ciel Éteint !*, Archipel des Açores (*Le Trésor des Iles chiennes* et *Dharma Guns*).

Avancer masqué

L'un des policiers qui guettent Allia, dans *L'affaire des Divisions Morituri*, dissimule son visage derrière un livre, un roman policier de John Dickson Carr, *À la vie, à la mort*, une histoire enchaînant les impostures de criminels à démasquer. Comme Ettore, le personnage qu'il incarne sous un autre pseudo – Frankie Tavezzano – Ossang brouille les identités. Le héros des divisions Morituri clame sa date de naissance, « 7 août 1956 », qui est celle du cinéaste révélée dans *La dernière énigme*, date qui correspond à celle de la mort d'Arthur Strike, personnage que le titre d'un livre annonçait en 1988⁵⁵, et qui dans *Génération Néant* était « peut-être Frankie Tavezzano ».⁵⁶ Bruce Satarenko, autre personnage de *Génération Néant*, puis des *Divisions Morituri*, devient, sous les traits d'un autre acteur, artiste-trafiquant dans *Docteur Chance*, puis producteur et musicien cité aux génériques de début et de fin de *Dharma Guns*.

Noise & Roll

La frénésie de la conquête s'accomplit dans une euphorie bruyante. « Le bruit indique directement l'action », écrivait Huenselbeck⁵⁷. Les punks ou les membres du groupe Throbbing Gristle⁵⁸ se sont emparés de la scène sans formation musicale. Question de survie, la musique, art dionysiaque (Nietzsche), est un langage essentiel et primitif, « nous jouons pour rester vivants ».⁵⁹ Présente toujours en off, elle ne surplombe pas la fable, pour surenchérir, faire « double-emploi avec l'image », comme dit Bresson, pas plus qu'elle ne vient la remplacer ou l'illustrer. Inscrite dans la durée, la musique débarrasse l'image de toute fonctionnalité narrative. Avec la pertinence qui le caractérise, Ossang recherche une poésie sonore travaillant dans une « sorte de relais », une éloquence qui charrie ses propres images, l'oreille étant inventive et profonde, quand l'œil (en général) reste superficiel, dit encore Bresson⁶⁰. La voix, ou plutôt, les voix *in* et *off*, servent un récitatif apparenté au chant.

La bande-son joue sa propre partition, indépendante et souveraine à l'égard du visuel, déployant un espace saisi harmoniquement tout en le dynamitant. Nous voici donc induits aux affects, grisés par la sensation de liberté quand venue d'un

55.– F.J. Ossang, *La mort d'Arthur Strike*, Paris, Blockhaus, 1988.

56.– F.J. Ossang, *Génération Néant*, *op.cit.*, p. 44.

57.– Richard Huenselbeck, *En avant dada, l'histoire du dadaïsme* (1920), Les Presses du Réel, Paris, 2000, p. 9.

58.– Groupe de musique industrielle britannique présent sur les bandes son des films, notamment sur l'intégralité de *Silencio*.

59.– *Zona Inquinata*.

60.– Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*

bar enfumé, la voix rauque du chanteur de La Muerte⁶¹ érotise la fuite mortelle des amants de *Docteur Chance* dans le paysage somptueux d'un road-movie à la *Bonnie & Clyde*. Contre l'horizon fondu de crêtes neigeuses, le tracé de la voiture rouge anticipe le sillage fatal qui cadence le prologue de *Dharma Guns*, galvanisé à son tour par la chanson de Lard.

Punk, industrielle, tribale, la force des bruits mixés avec la fulgurance des textes et la beauté plastique, laisse retentir le fracas des batailles perdues ou gagnées. La part d'ivresse et des pulsions parfument les images, à dose lancinante, obsédante, une douleur sans nom, convulsions, hurlements souterrains venus des tréfonds de la mémoire primitive ou des nuits atomiques qui troublent l'apparente sérénité des paysages de *Silencio*. Dès l'ouverture, la conjugaison de l'intertitre « Calme nucléaire absolu » et des distorsions sonores de Throbbing Gristle inocule le doute.

Tout bruit devient musique. Sons *in* – grincements, vrombissements, rotations d'hélices... – musique *off* s'entremêlent pour composer un univers en adéquation avec la tripartition dialectique des forces de frappe (image-son-intertitres). Le flux circule dans les intervalles où il palpète, impulse, accélère. Des mondes s'ouvrent, en rémanence avec les rêves et les états seconds.

Même lors des silences la piste respire, habitée par une vie organique. À la fin de *Silencio*, la pointe de diamant poursuit seule sa route dans le sillon du 33 tours alors que le morceau de Throbbing Gristle est terminé. Ultime souffle de vie, le léger craquement plaide pour le vinyle, condamné lui aussi à l'éradication (comme l'argentique).

Cabaret Voltaire, Killing Joke, Esplendor Geometrico, Lard (fondé par Jello Biafra)... Tous les autres groupes présents sur la bande-son appartiennent à la sphère punk et post-industrielle, et sont animés d'une même flamme politique. *War Pimp Renaissance*, la chanson de Lard en ouverture de *Dharma Guns*, dénonce la course aux armements.

I need more

Ossang bâtit une intrigue globale en perpétuelle mutation. Si rien n'est vrai tout est permis. Le cinéma « opère comme la magie blanche »⁶², ré-enchanter le monde, lui rend ce qui a disparu, la beauté salvatrice érigée au cœur de chaque plan, magnifiant la moindre friche industrielle transfigurée en citadelle (*Silencio*). « Ce que nous demandons au cinéma c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle. » (Robert Desnos, 2 avril 1927)⁶³.

Dans *Mercurie Insolent*, Ossang cite une autobiographie d'Iggy Pop, *I need more* : « Plus d'amour ! Plus de vérité ! Plus de sexe, de drogues, et d'émotions ! Plus de rires ! Plus de connaissances ! Plus de dynamite et de désastres ! Plus de nuages !...

61.- Groupe belge de genre « Heavy Metal », influencé par Nick Cave.

62.- Expression récurrente dans l'œuvre d'Ossang et qui s'exprime en voix off au début de *Docteur Chance* (1997).

63.- Robert Desnos, *Les rayons et les ombres* (1923-1929), Paris, Gallimard, 1992, p. 96.

MAIS LE PRIX À PAYER EST DE PLUS EN PLUS ÉLEVÉ »⁶⁴. Ossang connaît le montant de ce prix. Nombre d'amis ont disparu (Pronto Rushtonsky, un des musiciens de MKB⁶⁵, Elnò, Joe Strummer, Claude Pélieu, Vince Taylor...), amis sacrifiés, tombés au champ d'honneur de guerres perdues d'avance, « tous morts à présent, partis sans vieillir mais avec un peu de fatigue. »

Ossang demeure l'un des rares artistes français à avoir tout à la fois adopté la démarche de « point de vue documenté » chère à Jean Vigo, et traduit l'éclair de vitalité d'une génération qui, appliquant à la lettre le programme « Live Fast Die Young »⁶⁶, savait qu'elle ne survivrait pas longtemps. Conscient de sa fugacité, il a précipité l'explosion du présent en une transcription immédiate, sorte de « photographie de la pensée » au sens où l'entendait Breton. « Juste une histoire de vitesse, de mélanges et de contradictoires... »⁶⁷

64.- Iggy Pop et Ann Wehner, *I Need More : the Stooges and others stories* (1982), in F.J. Ossang, *Mercure Insolent*, *op. cit.*, p 96.

65.- « Olivier, dit Pronto Rushtonsky, est mort... à 22 heures 20, le 25 octobre mille neuf-cent-quatre-vingt-onze... » F.J. Ossang, *L'ode à Pronto Rushtonsky*, Paris, Warvillers, 1994 (pas de pagination).

66.- Le groupe punk californien Circle Jerks reprend le slogan comme titre d'un morceau en 1981.

67.- F.J. Ossang, *De la Destruction Pure* (1978), in « Hiver sur les Continents cernés », *op. cit.*, p. 86.



Jean-Pierre Bouyxou, F.J. Ossang, Régis Hébraud,
Galerie du Jeu de Paume, Paris, mars 2011
© Irène Browning

Yannick Beauquis, Michèle Collery, Pacôme Sadek, Anne Voirin
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

F.J. Ossang est d'abord un écrivain. Influencé par le *cut-up* initié par William S. Burroughs, il commence à écrire l'âge de 13 ans, pour être édité à 17 ans, alternant romans, ouvrages de poésie, carnets de voyage, puis textes pour ses chansons. Parallèlement, il se lance dans la musique, fondant un groupe punk, MKB (Messageros Killers Boys) qui apparaît sur la BO de ses films, et évoluera vers un style plus industriel à l'exemple du groupe anglais Throbbing Gristle, dont en 2007 le titre *Convincing People* constituera la bande sonore de son court-métrage *Silencio*.

F.J. Ossang intègre L'IDHEC en 1981 et réalise son premier court-métrage *L'Énigme*, en 1982. Depuis, il a réalisé quatre longs métrages : *L'Affaire des Divisions Morituri* en 1984, *Le Trésor des îles Chiennes* en 1990, *Docteur Chance* en 1997 et *Dharma Guns* en 2011. Il a également réalisé cinq courts-métrages et plusieurs clips, dont *Silencio*, qui obtint le prix Jean-Vigo.

Michèle Collery : Tu es poète/écrivain, musicien, cinéaste, tu écris des livres, composes des albums, fais des films, mais chaque fragment ramène au tout de ton œuvre, où tout se croise, tout circule. On retrouve les textes des cartons filmiques dans les titres des livres, les titres des livres sur les albums musicaux.

F.J. Ossang : Oui, c'est un jeu, j'aime bien ce côté ludique. C'est mon côté Raymond Roussel qui créait des livres de proses extraordinairement inventifs... mais qui ne se vendaient pas du tout.

MC : Au début des années 80, tu étais dans une démarche d'autogestion, lié au *Do It Yourself* des punks, avec une conscience politique, alors que les images en vogue vues au cinéma et à la télévision étaient clinquantes, policées, et que le cinéma lui-même cherchait à convertir l'imagerie publicitaire en art.

FJO : Oui, les films et les écrits de Guy Debord, le situationnisme, m'ont beaucoup marqué. Ce qui restait positif dans les années 80, c'était une sorte de reprise de la maîtrise des techniques du cinéma. Souvent, les films des années 70 ne sont pas très beaux plastiquement. Personnellement, j'ai été influencé par les soviétiques des années 20 comme Vertov ou Eisenstein, ou les Allemands, Lang, Murnau, mais aussi Vigo, les séries B américaines... Il me semble que les années 80 ont réussi cette synthèse esthétique entre art et technique, comme s'il y avait une remise à niveau technique.

MC : Ton cinéma se caractérise par cette synergie qui soigne la beauté des images en même temps qu'il affirme une conscience politique.

FJO : Tout est politique. Les années 80 aussi étaient particulières. Il y avait une nostalgie de Dada.

MC : Tes films manifestent une volonté de s'inscrire dans un cinéma de genre, un cinéma fait de codes. Une phrase m'a marquée dans *Docteur Chance* (1987) : « De toutes façons, je haïssais les marchands, les collectionneurs et même les artistes. Tous des menteurs. L'art m'a fait chier toute mon enfance et c'est la forme la plus perverse du savoir adulte. Une accumulation de clins d'œil et de codes, rien à voir avec la littérature. La littérature c'est une sonde barbare, elle charcute toute cette sale culture ».

FJO : C'est un extrait de dialogue. Le film porte sur le trafic d'art et il est vrai que la littérature est une chose assez différente. L'art fait partie d'une sorte de marchandise, une marchandise en échange avec le monde. C'est pour ça qu'il y a aujourd'hui très peu d'artistes maudits mais beaucoup de poètes maudits. Ils n'ont rien à échanger, rien à vendre. La poésie n'est pas un objet de spéculation.

MC : Tu dis pour chacun de tes films qu'il s'agit du premier.

FJO : Un premier film n'est pas très difficile. Enfin si, mais au niveau des écluses par lesquelles on passe pour avoir des financements, c'est plus facile pour un premier film. Au fur et à mesure, on se retrouve, pour l'avance sur recettes, à être 900 réalisateurs en activité pour 25 films. Il peut y avoir un Jean-Luc Godard, un Chabrol, un Pialat et là, ça devient beaucoup plus difficile. Le premier film que j'ai réalisé était marqué par une rage voyageant à travers les genres, puisque j'aime les genres au cinéma. Ils ont des contraintes, des codes, mais qui sont finalement un peu comme les genres littéraires, notamment en poésie. Il y a une grande liberté qui est dirigée, un peu, par le genre.

Yannick Beauquis : Tu dis de *Silencio* que c'est le premier film d'une nouvelle série. Quelles sont les séries qui composent ton œuvre de cinéma ?

FJO : J'ai commencé en 1982 avec *La Dernière Énigme*. C'était la première fois que je touchais la pellicule. C'est un film-tract. Puis j'ai tourné *Zona Inquinata* en 1983, en trois jours, avec très peu de moyens. Ensuite, en trois semaines, j'ai tourné *L'Affaire des Divisions Morituri*. Il y a un rapport physique avec le cinéma. Le cinéma a plus à voir avec le bâtiment qu'avec l'art, au départ. On est vraiment à l'œuvre avec les éléments : le soleil, la pluie, le froid... Donc ces films sont vraiment les premiers films, la première période. Ensuite, il y a eu *Le Trésor des îles Chiennes* que j'ai tourné en 1989/1990, puis *Docteur Chance*. Après *Docteur Chance*, c'était la pleine crise... Je me suis aperçu en 2003 que les films suscitaient une grande excitation et un grand enthousiasme de la part d'un pays (le Chili) que j'avais toujours un peu attendu – par mes origines – où les salles ne désemplissaient pas. Il y avait tout ce qui me plaisait là-bas – le rock'n'roll par exemple –, c'était vraiment excitant. J'avais l'intention de faire un nouveau film au Chili, j'avais un peu d'argent, quand j'ai reçu un coup de fil. On me demandait de venir faire un court-métrage dans le cadre du festival *Temps d'images* au Portugal. Ils voulaient que je tourne en numérique à cause du budget. J'ai trouvé 9 boîtes de pellicule 16 mm et une caméra et nous sommes partis à trois : ça a donné *Silencio*. D'un seul coup, la question est devenue évidente, c'était vraiment regarder pour voir. On utilise cette expression « Circulez il n'y a rien à voir ! » pour certains films, notamment des films américains, avec un esprit de dérision, mais c'est vrai que pour la plupart, il n'y a plus rien à voir. Notamment avec le numérique, et l'utilisation de plusieurs caméras. J'avais vraiment envie de regarder pour voir et d'essayer de trouver une espèce d'équivalence entre vision et voyance pour revenir à un point zéro du cinéma. Ensuite, j'ai fait deux, trois courts-métrages qui sont regroupés dans une série. Pour *Vladivostok* (2008), j'ai été d'un point extrême à un autre : du Portugal à Vladivostok. Puis j'ai fait *Dharma Guns* (2010). Je pense qu'on est désarmés. Le cinéma m'a toujours paru difficile à faire mais c'est un mode d'expression réveillé, réhabilité des phénomènes de perception qui viennent d'un temps très lointain.

MC : C'est pour cela que tu aimes dire que tu fais du cinéma « comme avant » ?

FJO : Oui, parce que jusqu'ici, j'ai tourné en pellicule. J'ai une passion presque cannibale pour la pellicule. C'est l'expression du culte de la lumière où les ténèbres s'expriment vraiment... Dans *Ciel Éteint !*, j'ai voulu revenir à des choses très simples, comme le vent. Deux Russes versaient une espèce d'Ajax-vitre qui a fait la pluie... Toutes ces choses, tout cet art artisanal, qu'ont développé notamment les Russes dans les années vingt, est faramineux. Ce sont souvent les écrivains qui comprennent quelque chose au cinéma, ou du moins qui sont marqués par ce qu'il recèle d'intéressant et fort.

MC : Par les décors et par la plastique, l'esthétique du muet prédomine dans *Dharma Guns*.

FJO : C'est vrai que j'ai été absolument choqué par la puissance de certains films de cette époque-là, une époque où le cinéma allait à toute vitesse. Il y a avait un point commun avec la musique. J'ai eu la chance de vivre une époque, disons les années 75-80, où quatre, cinq vagues de musique se sont succédées : pré-punk, punk, musique industrielle, le no-wave, la cold-wave... Une génération pouvait durer très peu de temps. La même chose s'était passée avec le cinéma muet, une invention perpétuelle. L'évolution du langage du cinéma allait à toute vitesse, elle était conquérante et réhabilitait d'autres modes de narration que les récits dominants en littérature et en théâtre (les récits séquentiels). Le cinéma réhabilitait le récit par réseaux et c'est là que le noir est important. Quand il y a du noir, il y a rupture de la continuité narrative. C'est aussi l'une des ambitions qui court à travers l'expression poétique. Par exemple, le poème épique, c'est le poème qui comprend l'histoire. Le scénario est avant tout un document de promotion qui sert à trouver rapidement des financements. Le cinéma c'est quand même autre chose.

MC : On a l'impression que le scénario existe en creux, mais que tu travailles à ne pas respecter toutes les conventions, de sorte que l'histoire en soi peut devenir difficile à suivre.

FJO : Mes scénarios sont vraiment écrits, mais je n'aime pas céder à une tyrannie du « déjà fait ». J'aime bien dire qu'une fois qu'on a filmé, les mots on peut les enlever. Les scénarios sont pour moi des documents qui vont me permettre de me retrouver. Un scénario est réussi lorsqu'il va arriver à inspirer les acteurs, inspirer les techniciens, enfin tous les gens qui vont créer le film. Il est vrai que mes films se font dans un certain chaos, ne serait-ce que parce que je dois tourner relativement vite, je suis obligé de tourner dans le désordre. Il est alors important que la lumière se retrouve. C'est ce qui fait la force du cinéma. Il existe une épreuve de la recherche des mots et de l'écriture. Ce n'est pas la narration mais l'intuition de l'attente d'un récit à venir qui sera le film. C'est peut-être pourquoi mes films sont souvent mieux reçus environ cinq ans après leur sortie.

Anne Voirin : Pas *Silencio*, qui a obtenu le prix Jean-Vigo.

FJO : Oui, c'était rigolo de recevoir le prix Jean-Vigo pour ce film assez curieux, dont j'étais par ailleurs très content. On m'a dit, « On t'a déjà raté trois fois donc au cas où tu ne ferais plus de films on te l'a donné ». La France est un pays qui valorise l'ancienneté. Il y a tout de même des gens qui sont sensibles et éclairés... Ce que je voulais dire, c'est que le film ne va pas forcément dans le sens du scénario. Un film, c'est de la recherche, de l'attente. Le littéraire ne se situe pas toujours où on le croit. Il y a vraiment une intuition dans les images. Il y a ensuite, en fonction des budgets, les repérages, le casting, le travail avec le décorateur, qui constituent des

mois d'hypothèses et de mises au point. Après, il y a le tournage et c'est au montage, que se trouve – je pense – le vrai moment d'écriture.

MC : On sent dans tes films le plaisir de l'énergie, celle des éléments. Par exemple, dans *Silencio*, avec le plan des éoliennes, l'énergie du vent.

FJO : Oui, « L'énergie est un délice », disait Blake. J'aime bien le côté organique aussi des éléments, la vapeur, la brume, la buée, la pluie, la chaleur...

AV : Tes films formulent aussi des questions existentielles : « Où s'arrête le réel ? », ou encore « Nous sommes de l'autre côté ». On se maintient à la frontière entre le fantastique et une vision sombre du monde.

FJO : J'aime bien dire que le cinéma c'est le rêve du réel. Il est ancré matériellement et organiquement, mais en même temps c'est comme un rêve actif. Les gens qui sont bien dans le film sont ceux qui vont apporter de l'énergie physiquement : dans les nerfs, dans le sang. Le cinéma c'est une expression au présent absolu. L'état de la lumière à ce moment précis, l'état physique des acteurs et des techniciens... Pour faire des films relativement intéressants il faut de la chance. Il faut entrer dans la faille. Il faut utiliser l'accidentel de façon positive, de façon directive.

MC : Peux-tu donner un exemple d'une fois où tu es « entré dans la faille » et comment tu as utilisé l'accidentel ?

FJO : Parfois, c'est s'entêter. Quand on a tourné *Silencio*, on faisait 300 km par jour, on courait après le soleil, après le vent. On se levait très tôt le matin. C'était un documentaire affectif sur le Portugal, en même temps qu'une sorte de portrait des éléments. On avait repéré un champ, mais le jour où on devait filmer, il n'y avait pas un brin de vent. On attend une heure, deux heures, trois heures, quatre heures... rien du tout. Soudain, un moment magnifique se produit, une espèce de vent toxique se lève, et une lumière venue de la mer est apparue. C'était un moment incroyable. Ce sont les dieux qui ont donné cette scène. Il y avait une lumière naturelle absolument artificielle.

MC : En ce qui concerne la chance, pour *Silencio* on peut aussi citer la musique.

FJO : Oui, le film a été fait par segmentation. Le sujet était le silence, donc il a été composé de façon muette, avec des intertitres. Entre le tournage et le montage, je reviens à Paris. Nicole Brenez m'invite à montrer mes films à la Cinémathèque française dans le cadre d'un cycle intitulé « Le Cinéma des poètes », où étaient aussi présents Lydia Lunch, Richard Hell et Tav Falco. Après la séance, Lydia et moi sommes allés au Nouveau Casino où nous étions conviés à faire un mix. À l'ouverture de la session, Lydia a commencé par *Convincing People* de Throbbing Gristle en version live, et j'ai trouvé ce morceau prodigieux. Au moment du montage de *Silencio*, j'ai proposé d'essayer de mettre *Convincing People* en BO. Et là, miracle. Ça collait parfaitement tout en rendant le film vénéneux. Souvent, quand on vit avec les mots, ils se manifestent quand ils doivent. La musique, c'est un peu pareil.

Public : J'ai un compliment à vous faire : merci, dans *Silencio*, d'avoir rendu des éoliennes un peu sexy.

FJO : J'ai toujours été fasciné par les éoliennes. Je ne sais pas si cela vient de Don Quichotte et des moulins à vent. J'avais vraiment un désir de m'en approcher.

Public : Il y a un côté vampire dans vos films. Une sorte de vampire de lumière.

FJO : Oui, je crois au nécessaire combat des vampires ensevelis.

Public : Dans *Dharma Guns*, on voit apparaître un bout du calendrier aztèque. C'est le côté sanguinolent qui vous plaît ou c'est une question de rapport au temps ?

FJO : Oui, le vertige du calendrier chez les Indiens, le voyage des morts... J'ai découvert ça quand j'étais jeune. Cocteau dit du cinéma que c'est une rédemption imaginaire qui triomphe de la mort. Il y a presque une obscénité à avoir des acteurs vivants qui ne sont plus comme dans le film, ils sont éternisés tant que la pellicule dure¹. C'est un peu toute la question des Livres des Morts qui sont comme des recueils d'instructions pour voyager dans le temps, ou encore tous les préjugés de la vie qui jouent contre la personne qui ne s'en est pas démunie. Il y a aussi à la fois cette fluidité économiquement gérée du temps qui est mathématique et que je trouve extraordinaire.

YB : Pour toi, chaque film est l'exploration d'un nouveau genre ?

FJO : Oui, je trouve le genre intéressant au cinéma. Il s'est trouvé des moments où je me suis dit « Je recommence tout ». Tous mes films sont donc en quelque sorte des premiers films. Les films sont des épreuves transformatrices. On mute, c'est une épreuve physique, une épreuve pour l'esprit. Que l'on fasse un long ou un court-métrage, on est parti pour au moins quatre mois d'enfer.

YB : Quel est ton rapport aux acteurs ? On a pu voir Joe Strummer dans *Docteur Chance*, et Guy Mcknight l'acteur principal de *Dharma Guns* est lui aussi chanteur. Tu ne choisis pas systématiquement des acteurs dont c'est la profession.

FJO : Disons que j'aime bien avoir des acteurs de registres variés. On a envie de filmer des gens comme on a envie de filmer un paysage. Les rencontres sont différentes. Au départ, je comptais sur Vince Taylor pour *Docteur Chance*, mais il est décédé avant. Il ne se savait pas malade à ce point... Le nom de Joe Strummer est arrivé tout naturellement sous les touches de ma machine à écrire. J'ai écrit un descriptif du film d'une dizaine de pages, je lui envoie par fax et lui demande de me donner une adresse postale. Deux jours après il répond et me demande de lui envoyer le scénario, et deux jours plus tard il me dit « j'adore le scénario ». Tout

1.- Au moment où nous transcrivons cette Master-Class (21 juin 2011), nous apprenons le décès de l'acteur Pedro Hestnes qui joue le rôle d'Angstel dans *Docteur Chance*.

s'est un peu précipité à ce moment-là. Je suis vite allé à Londres. J'avais toujours aimé les Clash et Strummer, qui m'a paru encore plus intéressant lorsqu'on a fait le film. Strummer était vraiment un compagnon de route d'un certain cinéma indépendant et différent. Ça a été une rencontre formidable. Il était très combattif et absolument sans préjugés.

YB : Tu n'as pas de théories ou de techniques spéciales en ce qui concerne la direction d'acteurs ?

FJO : En fait c'est le produit de l'esprit du film, l'état d'esprit dans lequel sont les acteurs. Pour Guy Mcknight, c'est dû à un heureux hasard de rencontre. Il fait partie du groupe The Eighties Matchbox B-Line Disaster, et ils avaient fait leur premier concert en France au Nouveau Casino. C'était sidérant, je n'avais plus revu un concert aussi génial en dix ans. J'ai immédiatement eu envie de l'avoir dans *Ciel éteint !*, puis récemment dans *Dharma Guns*. Tout peut vous inciter à filmer quelqu'un : le théâtre, la rue... J'aime aussi le côté errant. J'aime bien que le film puisse déformer et dénaturer.

MC : Qui est Frankie Tavezzano ? On le croise dans le roman *Génération Néant*, puis dans le film *L'affaire des divisions Morituri*.

FJO : Il y a Strike aussi, qui est dans *Génération Néant* et dans *Dharma Guns*. J'ai toujours aimé les réincarnations.

YB : Lorsqu'il y a des plans en couleurs, dans *Dharma Guns*, par exemple, ils paraissent particulièrement soignés, un peu comme s'ils se montraient par timidité.

FJO : *Docteur Chance* est entièrement en couleur mais c'est vrai que j'aime le noir et blanc. C'est parfait pour l'acteur, pour déterritorialiser les paysages, mais c'est aussi plus économique. Le cinéma a naturellement eu le génie d'inventer le noir et blanc. Il y a une mutation quand le cinéma est en couleur. J'adore la couleur mais c'est plus coûteux, c'est plus délicat. J'ai utilisé de la couleur pour *Docteur Chance* car nous étions au Chili et il n'y avait pas de laboratoire pour le noir et blanc. On l'a fait sans blanchiment négatif, du coup ça rendait les couleurs un peu folles, très vives. Le cinéma a toujours abordé la couleur avec précaution. Le technicolor c'était quelque chose d'extraordinaire qui gardait la structure du noir et blanc. J'avais envie de garder la structure du noir et blanc pour *Docteur Chance*, c'est pour cela qu'on l'a fait sans blanchiment négatif. La couleur devient facilement n'importe quoi.

YB : Pour *Dharma Guns*, y a-t-il une logique chromatique ?

FJO : J'étais dans le désert, donc soit je tournais de nuit, soit je tournais en intérieur. C'est pour ça que l'accidentel n'est pas négligeable, c'est la réalité. Le cinéma a très vite convoqué la couleur par des monochromies et par l'iris. Dans *La Fièvre des échees*, un film de Poudovkine de 1925, on trouve toute la gamme du langage de l'évocation de l'iris. Le problème du cinéma, c'est qu'il y a souvent trop

et trop facilement. Le cinéma d'autrefois avait tendance à lâcher les chiens mais sans perdre le contrôle.

YB : Un auteur dont tu as beaucoup parlé est Jean-Pierre Melville. Tu as dit que tous les réalisateurs de la Nouvelle Vague avaient cherché à atteindre Melville, mais n'avaient pas réussi.

FJO : Melville est un cinéaste fabuleux, très artisan, très expérimental, très audacieux. Comme Bresson, il vient de la branche Cocteau. C'est quelqu'un qui me donne beaucoup d'émotion, qui va vraiment au bout de ses films. J'aurais rêvé de le rencontrer. J'admire beaucoup *Le deuxième souffle*. Il a quelque chose de pur, d'abouti, de cristallin, en même temps d'incroyablement artificiel, mais ça fonctionne, ça marche.

MC : Tu as réalisé un beau clip en noir et blanc pour *Le chant des hyènes* de MKB, composé d'images du *Trésor des Iles Chiennes*, et dont la musique est de MKB (Messageros Killers Boys), ton groupe.

YB : Deux aspects dans ce clip résument bien les caractéristiques de tes films. Le côté punk, « destroy », anarchiste et le côté clean, propre, maîtrisé de la technique.

FJO : J'étais un peu en panne à cette époque. J'étais chez un producteur et je me suis amusé à faire un montage sur la musique générique d'après les images du film avec l'idée de le caser en télévision en tant que clip. Personne n'en a voulu...

*Master-Class organisée le mercredi 23 mars 2011,
à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.
Retranscription : Chloé Taty.*

Du montage dissident dans l'œuvre de Jean-Gabriel Périot

Josselin Carey, Margot Farenc, Jessica Macor, Laure Weiss
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

L'œuvre de Jean-Gabriel Périot frappe en premier lieu par l'hétérogénéité de ses procédés esthétiques et options stylistiques. Elle concerne aussi bien le travail à partir d'images d'archives filmiques, comme dans *Eût-elle été criminelle* (1994), *Under twilight* (2006) ou *L'art délicat de la matraque* (2009), que des montages d'images photographiques, comme dans *We are winning don't forget* (2004), *Dies Irae* (2005) ou *Les Barbares* (2010) ; mais aussi la mise en scène de soi-même dans *Journal Intime, Gay ?* (2000) et *Avant j'étais triste* (2002), qui réussit à être drôle et engagé en même temps. En 2012, *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*, prend la forme d'un documentaire qui relate la réaction du public à une performance qui a lieu hors champ, à l'intérieur d'une prison. Autant de films et de procédé, autant de variations originales sur un même thème : celui de l'individu face à la violence de la société. Comment Jean-Gabriel Périot s'attache-t-il à déconstruire la société hétéronormée ? Quel rapport construit-il en images entre le temps filmique et les histoires collectives ? Par quelles voies la mise en mouvement d'images fixes instaure-t-elle un discours visuel contestataire ?

Créer au sein d'une société hétéronormée

Dès le début de ses activités de cinéaste, Jean-Gabriel Périot réalise plusieurs films qui cherchent à déplacer les lignes des représentations de l'homosexualité. *Gay ?* met en scène un *coming out* public face caméra. Dans ce film aux allures provocatrices, Périot s'attaque aux clichés et stéréotypes que la société renvoie aux homosexuels (aimer Mozart, danser sur Dalida, parler peinture ou cinéma d'art et d'essai, aller à des défilés, avoir de bons jobs, de bons revenus, former de petits couples élégants et présentables dans les dîners mondains...). Périot joue lui-même ce *coming out*, ce qui donne un aspect « brut » au film, effet recherché. Lorsqu'on lui demande s'il prend

part aux activités militantes pour la cause homosexuelle, Périot s'en défend, expliquant que, même s'il a réalisé quelques produits culturels pour « le milieu culturel PD » selon son expression, « le droit à la normalité n'est pas quelque chose qui me donne envie d'aller dans la rue »¹.

Avant j'étais triste concerne le statut et plus largement la situation dans laquelle se trouvent les gays en France. Pourtant, Jean-Gabriel Périot assure qu'il ne dénonce jamais rien, mais formule seulement des questions, avec souvent beaucoup d'ironie : la bonne solution pour être un gay heureux serait de devenir un hétéro, « si vous voulez vous marier, devenez hétéro, si vous voulez devenir père ou mère, devenez hétéro... ».

Devil inside (2004), pourtant jugé anecdotique dans sa carrière par l'auteur lui-même, rejoint aussi la cause gay et plus largement la cause queer. Il est construit de manière originale : des images d'archives montées en cut, avec des illustrations de Tom De Pékin en surimpression, sur une musique des Flaming Pussy. Ces dessins sont connotés sexuellement : deux femmes s'embrassent, des jambes de femmes, des fesses, des seins....

Le sens du temps

Les films de Jean-Gabriel Périot traitent avec inventivité du temps, en particulier dans ses dimensions d'Histoire et de mémoire collective. Le cinéma y manifeste ses capacités à contenir plusieurs temporalités au sein de l'image. Dans *Undo* (2005), Jean-Gabriel Périot remonte de la Fin du monde au *Big Bang*. *Dies Irae* accumule des photographies de routes, de chemins, de couloirs qui mènent à un point limite. *200 000 Fantômes* (2007) rassemble tous ses films précédents, puisqu'il s'agit à la fois d'Histoire, de mémoire personnelle et de l'accumulation de couches temporelles.

Dans *Undo*, Périot retourne le sens du temps, de la Fin du monde au *Big Bang*, en passant par les guerres, le 11 septembre 2001, le travail à la chaîne et la société de consommation pour remonter jusqu'à l'« essentiel », Adam et Ève – ce qui est bien sûr ironique de sa part, mais participe de sa façon de mettre en scène l'Histoire comme Mythe. L'avant-propos explicite la dynamique du film : « Nous n'aurons pas de lendemains qui chantent. Nous ne vivons pas une époque formidable. Était-ce mieux avant ? ». L'avenir sera-t-il autre chose que le passé, c'est-à-dire l'ensemble exponentiel des séries croissantes de destructions (guerres, essais nucléaires, travail à la chaîne, abattoirs d'animaux...) ? Le cinéaste travaille sur l'analogie pour relier les séquences, une constante dans son travail : il faut qu'une certaine continuité produise un effet d'inquiétude.

Dies Irae prend la forme d'un chemin qui mène tout droit à la catastrophe, ou plus exactement au site emblématique de la violence et la folie humaines, une chambre à gaz à Auschwitz. Le film est construit sur une accumulation de photographies de routes, tirées d'internet et ayant perdu leur histoire, leur origine. La vitesse

1.- Entretien avec Jean Gabriel Périot, Les Lilas, 11 février 2013.

de défilement permet de créer le mouvement mais aussi de faire perdre leur sens aux photographies.

200 000 Fantômes synthétise les lignes directrices des œuvres de Périot. Le film traite de l'un des rares bâtiments à Hiroshima resté debout après la bombe, le Dôme de Genbaku, devenu le mémorial d'Hiroshima, et qui était à l'origine le Palais d'exposition universelle – un point de repère dans la ville. Ici, on ne va pas vers la destruction, mais on part de la construction du bâtiment en 1914, puis on voit le passage de la bombe par un blanc à l'image, puis le présent de la création du film, en 2006. On assiste à la reconstruction de la ville, à la vie qui reprend place. Une telle linéarité, de la construction à la destruction jusqu'à la renaissance, ne laisse pourtant pas présager une vision du temps optimiste, au contraire : l'accélération présentifie le fantôme de la bombe qui hante Hiroshima depuis la destruction de la ville. Cette insistance, créée grâce à l'accumulation de photographies ajustées en ordre chronologique, expose la souffrance des Japonais après la bombe, l'état des maladies latentes des blessés, l'ostracisme vécu par les Japonais. Mais le travail de l'invisible intéresse Périot : les seules présences humaines sont les ouvriers de la construction du bâtiment au début du film, ainsi que des Japonais assis près du fleuve à la fin. Périot a effacé les présences humaines sur les autres photos pour faire sentir la mélancolie envahissante de ce lieu. Il fait ainsi résonner l'événement en sourdine, de façon à ne pas créer de discours mémorialiste ou historique.

Images de révolte, images en révolte : le film-discours selon Périot

Lors des élections présidentielles de 2002, Jean-Marie Le Pen, représentant du Front National, franchit le premier tour ; cela signifie que l'extrême-droite pourrait gouverner la France. Le soir du 21 avril 2002, Périot fête son anniversaire avec des amis lorsque les résultats du vote du premier tour sont communiqués. Le choc entre un moment heureux de la vie personnelle et un sombre moment de l'Histoire politique française, la collusion entre l'intime et le public, portent le réalisateur à étudier l'événement. Comment a-t-on pu arriver à ce point ?

La réponse est une œuvre, intitulée *21.04.02* (2002). Il s'agit d'une installation qui prévoit la projection simultanée de deux films sur deux écrans et d'un troisième sur un moniteur. Le premier film se compose de plusieurs séries d'images qui défilent à une vitesse de 12 images par seconde (parfois diffusé dans les festivals comme une œuvre à part entière, hors du contexte de l'installation). Pour réaliser ce film d'une dizaine de minutes, Périot décide de scanner une grande partie des images fixes qu'il possède et de les faire défiler en séries thématiques : on y voit par exemple des images de tableaux de la Renaissance, de l'art du XX^e siècle, de Muybridge, Marey, des photos issues du système anthropométrique de Bertillon, des images publicitaires, de chanteurs, acteurs, des jaquettes de CD et LP, cartes postales, images de vacances, photos de famille, de guerre, de manifestations, des photogrammes de films, des images pornographiques... et tout cela se termine sur des images de Le Pen, qui tournent en boucle, à plusieurs reprises. Pour Périot, il s'agit de traduire comment

son histoire propre a pu l'amener à cet instant de basculement du 21 avril 2002, ou encore, comment on peut lire quelque chose de l'Histoire à travers les images qui ont participé à l'élaboration d'une histoire personnelle. Il s'agit donc de constituer une autobiographie visuelle et, pour ce faire, le réalisateur met sur le même niveau d'importance des tableaux de la Renaissance et des affiches publicitaires, des photos de famille et des images pornographiques, puisque toutes ces images sont issues de la même société, comme le suggère l'incipit de l'essai « Avant-Garde and Kitsch » de Clement Greenberg². L'autobiographie visuelle devient non seulement celle de Jean-Gabriel Périot, mais celle de notre époque : les images montrées et leur présence massive dans notre civilisation n'ont-elles pas contribué à construire notre pensée ?

En laissant très peu de place à la parole pour permettre aux images de s'exprimer, le travail de Périot semble relever du « tournant pictorial » décrit par Thomas Mitchell, qui remarque dans notre civilisation contemporaine une prédominance de l'image sur le texte. Selon Périot, « on a plus de facilité à partager avec des gens une histoire des images en images qu'une histoire du langage ». À ce titre, s'inscrivant dans la lignée de cinéastes théoriciens tels que Vertov et Eisenstein, Périot travaille les images en élaborant une pensée à travers l'outil du montage, une pensée visuelle plus efficace et compréhensible par tous, chacun à sa façon. Ainsi il construit, surtout avec ses films d'images fixes, des films-discours.

We are winning, don't forget et *Les Barbares* constituent deux exemples frappants de tels discours visuels. *We are winning...* aligne des photographies d'individus sur le lieu de travail, en pleine activité ; puis une succession d'images de groupes prenant la pose ; soudain un plan noir, puis des images de manifestation. Avec le titre du film en promesse politique (« We are winning, don't forget »), si la mise en œuvre iconographique et rythmique produit des effets optiques complexes, le discours polémique n'en reste pas moins limpide. Dans *Les Barbares*, le procédé est similaire mais inversé : l'image de groupe, portrait de personnes dans une pose figée, s'« anime » au moment où un individu est isolé au montage, ce qui introduit un mouvement au sein de l'image fixe. Ainsi, le passage de la photographie de groupe à la photographie d'un individu isolé, non seulement introduit un mouvement au sens littéral, optique et physique, mais aussi au sens figuré, c'est-à-dire un mouvement de révolte. Les deux courts-métrages posent la même question : que se passe-t-il quand on introduit du mouvement au sein de la représentation fixe d'un groupe ? Une révolte, c'est la réponse physique des films.

Un autre exemple d'usage de l'image fixe est # 67 (2012), film-provo. Sollicité par le Collectif Les Cent Jours, dont le principe consiste à commander un film par jour, cent jours avant les élections présidentielles. À l'instar du court-métrage

2.- « Une seule et même civilisation peut produire deux choses aussi différentes qu'une poésie de T.S. Eliot et une chanson de bastringue, une peinture de Braque et une couverture du *Saturday Evening Post*. Toutes ces choses relèvent de la culture, elles en font manifestement partie et sont les produits d'une même société ». Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, tr. Ann Hindry, Paris, Macula, 1989, pp. 9-28.

brésilien *L'île aux fleurs*³, # 67 part d'une étude sur la tomate. Le film réussit en seulement trois minutes à lier la tomate avec de grands problèmes de sociétés tels que les conditions de travail, les travailleurs clandestins, l'agriculture, les élections présidentielles et plus largement la politique. Ainsi, l'histoire de la tomate n'est qu'un prétexte à dénoncer les élections. Insolent, le film est très construit, l'argumentation se déroule pas à pas, soutenue par une voix-off qui inflige un débit de parole aussi rapide que celui des images. C'est le seul film où Périot utilise la voix-off pour s'exprimer, voix d'ailleurs très didactique, et que l'on sent fort enthousiaste à dénoncer les élections approchantes.

Représentatif de la technique de travail qui caractérise Périot, #67 enchaîne les photos à toute allure pour ne donner à retenir que les logiques traversant une masse d'images et non chaque item isolé. Périot développe cette figure stylistique dans beaucoup d'autres films où l'énergie du montage traduit sa colère face aux oppressions. « Dissident » : « celui qui est assis loin des autres ». Ainsi Jean-Gabriel Périot s'éloigne-t-il, pour mieux représenter ce qui accorde et désaccorde les individus à leurs communautés supposées.

3.- *L'île aux fleurs*, Jorge Furtado, 1989, 12 minutes.



Ulrike Meinhof dans *Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot, 2015.
©LocalFilms.

Josselin Carey, Margot Farenc, Jessica Macor, Laure Weiss
Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

Quel est votre parcours ? Avez-vous fait des études de cinéma ?

Je savais que je voulais faire des films mais je n'ai jamais fait d'école de cinéma. J'ai suivi une formation en science et technique de l'audiovisuel. Pendant mon temps libre, j'ai suivi un stage d'un an et demi à Beaubourg où je bossais principalement comme monteur. Puis j'ai continué à gagner ma vie en tant que monteur et à un moment j'ai commencé à faire des films. Durant ce stage, je travaillais beaucoup sur des archives et sur leurs montages, ce qui m'a donné des bases et des outils pour travailler dans un type de cinéma.

De quelles archives disposiez-vous ?

Je remontais des films pour l'une des plus grosses expositions qu'avait organisé Beaubourg, qui s'intitulait *L'art de l'ingénieur*¹. Il y avait une centaine de films d'architecture, chacun devait être réduit à trois minutes, être muet, contenir dix sous-titres maximum et expliquer les trois types de constructions différentes possibles pour un pont. Il fallait réussir à dire cela uniquement avec les images que j'avais, sans sous-titres et sans voix off. C'était un très bon exercice, un vrai exercice de montage et ça m'a beaucoup appris.

Concernant vos films sur l'homosexualité, qu'est-ce qui vous a donné envie de réaliser un film pour votre *coming out* ?

C'est un faux ! Parfois, on fait des films qu'on n'a pas forcément l'idée de faire mais qu'on nous demande de faire. C'était une espèce de commande, j'ai travaillé

1.- *L'art de l'ingénieur : constructeur, entrepreneur, inventeur*, exposition au Centre Georges Pompidou du 25 juin 1997 au 29 septembre 1997.

à Canal + pour une émission sur les *coming out* en général et on m'a demandé si je pouvais faire un petit truc. Après ça devient un film indépendant, mais je pense que sans ça je n'aurais jamais eu l'idée de faire un film sur un *coming out*. Même si j'étais content de le faire parce que je le trouve assez drôle.

Ça nous a beaucoup fait rire aussi.

Il y a beaucoup de films comme ça que l'on m'a demandé de faire pour un festival, une compagnie de danse, enfin tous les hasards qui font que la plupart du temps je refuse. Mais il y a des moments où ça tombe bien, on a le temps et le sujet correspond à quelque chose auquel on a envie de prêter et *Gay ?* fait partie de ces films-là.

Avant j'étais triste est-il une commande aussi ?

C'est exactement le même cadre. Dans les années 90, un programme important sur Canal + s'appelait la *Nuit Gay*², c'était les premiers programmes gays. Je travaillais pour ce service, ils aimaient bien ce que je fabriquais à côté et m'ont demandé si je pouvais faire des petites choses pour leurs émissions. Je ne réponds jamais à une commande si ça ne peut pas ensuite donner des films indépendants. Il faut vraiment une bonne raison pour faire un film qui ne sert qu'une fois.

Vos films récents sont-ils plus « sérieux » ?

Il y en a un crétin, qui s'appelle #67 (Rires). Ça faisait longtemps que je ne l'avais pas vu. C'est aussi une demande, je n'aurais jamais fait ça tout seul ! Un site, Les Cent jours, avant les présidentielles mettait quotidiennement en ligne un film sur la politique³. Je leur ai demandé : si on parle vraiment des élections présidentielles j'ai le droit de dire ce que j'en pense vraiment ? Faire un film politique très propre et très sérieux ne m'intéressait pas.

C'était une envie de provocation par rapport au système électoral ?

Non, ce n'est pas une provocation, je le pense vraiment ! Il y a toujours des manières plus délicates, plus philosophiques, plus pondérées de parler de la démocratie, des élections présidentielles et de leurs limites. Et il y a aussi cette manière-là, de dire : puis dans le fond je pense que c'est de la merde ! Le film dure trois minutes, on pourrait en faire un film de 90 minutes très sérieux, mais de temps en temps c'est bien l'impolitesse, ça met un petit grain de sable, ça fait grincer les dents.

Dans quel cadre avez-vous décidé de tourner vos deux films à la prison d'Orléans ?

Pour *Nos jours absolument doivent être illuminés*, Mixar, une association d'art contemporain en espace public à Orléans, m'a invité à venir créer quelque chose. L'art contemporain en espace public ce n'est pas mon domaine, je ne savais pas quoi

2.- Lancée en 1995, toujours d'actualité, chaque année, au mois de mars.

3.- <http://www.100jours2012.org/blog/2012/04/02/67/>

faire. Puis j'ai pensé à la maison d'arrêt d'Orléans parce que j'étais allé y présenter l'un de mes films, ça avait été une très mauvaise expérience ! Je m'étais promis de revenir avec du temps et j'ai organisé un concert de détenus qu'on diffuse à l'extérieur pour le public. Le film est un accident mais le projet de base était celui-là.

En quoi était-ce un accident ?

Mon travail était la mise en place du concert, après il fallait que l'on ramène des images de ce qu'il se passait à l'extérieur aux détenus. Avec Mixar, on a pensé à diffuser des images du concert dans leur galerie pendant quelques jours, j'ai demandé à deux chefs-opérateurs de me rejoindre. Je leur ai demandé de filmer des portraits, caméras sur pied fixe, de gens qui écoutent le concert. Moi, j'étais sur le concert avec les prisonniers, ils ont filmé seuls et une semaine après j'ai vu les rushes, ils étaient magnifiques.

Donc, ce que les gens entendent, c'est une bande ?

Oui, mais ils le savent, on ne pouvait pas enregistrer en direct pour des questions de sécurité. Il fallait aussi faire une pause d'au moins une heure entre le concert des hommes et celui des femmes. Et surtout, on n'a trouvé aucun moyen technique pour diffuser de l'intérieur à l'extérieur. Il n'y a pas de réseau, les distances sont trop longues pour sortir des câbles. Donc, on a enregistré le concert, on a couru à l'extérieur aux platines et on a prévenu que les détenus étaient juste derrière le mur et qu'ils pouvaient entendre les applaudissements. Les auditeurs recevaient le concert comme s'il était donné en direct et comme si les prisonniers étaient derrière le mur. Les prisonniers n'étaient en fait pas derrière, mais ça on ne le savait pas... Après, ils ont vu les images.

Pour votre film *Le jour a vaincu la nuit*, c'est le même cadre ?

C'est le même cadre : cette fois-ci, ce sont les gens du SPIP⁴ qui m'ont demandé de revenir pour faire une comédie musicale, qui est devenue ce film. Pour de tels films, il est important que ce soit eux qui nous invitent, on gagne déjà la moitié du temps de travail parce qu'il est très compliqué de tourner un film en prison. Des amis veulent tourner un film en prison et depuis deux ans, ils attendent d'y entrer avec la caméra. Donc là, c'était plutôt exceptionnel.

Qu'avez-vous demandé aux détenus ?

C'était un film sur les rêves, je leur ai demandé qu'ils me parlent de leurs rêves. Je cherchais quelque chose que l'on puisse partager. Évidemment, certains ne rêvent pas ou peu, certains rêvent beaucoup, donc on a établi une espèce de canevas global

4.- Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation. Il y a deux administrations dans la prison, la partie carcérale, qui s'occupe de la gestion de la prison et de la sécurité et le SPIP qui s'occupe du rapport aux familles, de la culture, de la réinsertion, des bracelets électroniques et tout le travail à la sortie de la prison.

pour voir si les prisonniers faisaient les mêmes rêves et éviter les doublons. Ensuite, on a fixé assez rapidement ce que chacun allait dire et on est passé au travail d'écriture.

Ils apprenaient par cœur leurs parties ?

Certains n'écrivaient pas du tout. Du coup, il fallait enregistrer leurs rêves, les retranscrire, travailler la langue pour qu'à chaque fois ce soit très différent. Certains écrivaient très bien, donc avec eux c'était plus des corrections. Ceux qui avaient de la musique prenaient beaucoup de temps parce qu'ils devaient écrire en rythme, faire des démos et essayer la musique avant. Tout ça prend un peu de temps, ensuite on est passé par des essais caméra pour l'apprentissage du regard face caméra et de la lecture de leur texte. Ce n'est que vers la fin qu'ils ont commencé à apprendre leurs textes par cœur mais ça a été un peu douloureux, un peu compliqué. Les textes étaient très longs. Il y avait des plans-séquences, donc il ne fallait pas qu'ils se trompent.

Et comment le SPIP a réagi face au film ? C'est ce qu'ils attendaient ?

Je ne sais pas, je crois comprendre que ce n'est pas tout à fait ce qu'ils aiment au cinéma en général. On ne l'a montré qu'une seule fois à Orléans avec les détenus qui étaient sortis, le SPIP et les officiels. Plein de gens ont beaucoup aimé, dont des gens très respectables et haut placés. S'ils aiment, après les autres disent : « Ce n'est pas tout à fait ma tasse de thé mais c'est très bien ! ». Ceci dit le SPIP, enfin les gens qui bossent en prison, étaient tous incroyablement surpris par l'investissement des détenus qu'on voit à l'image ! Réussir à dire un texte de quatre minutes sans se planter en regardant la caméra et restant en rythme, c'est déjà dur pour un comédien. C'est un film qui porte un peu l'idée du travail nécessaire pour le faire.

Qu'avez-vous ressenti à travers cette démarche avec les prisonniers ? Vous disiez que vous aviez déjà envie de revenir après votre premier film et côtoyer les prisonniers au quotidien ?

La première fois que je suis venu, j'ai présenté le film pendant une heure, c'était absolument ridicule. J'y étais allé parce que je fais du cinéma plutôt engagé ou politique et évidemment la prison, quand on y est invité, on y va. J'y suis allé et je me suis rendu compte qu'il ne faut jamais faire ça. Moi, je venais flatter ma bonne conscience, eux, ils venaient passer une heure de leur temps, ça n'avait vraiment pas d'intérêt. Je m'étais dit que la seule solution pour revenir en prison, c'était de passer du temps avec eux pour nouer une relation. Quand j'ai fait les deux projets coup sur coup, surtout le dernier, pour la première fois j'ai senti que c'était utile de faire ce que je faisais. Le temps que j'ai passé avec eux était utile pour eux et pour moi, le cinéma devenait vraiment un outil de rencontre.

Pouvez-vous parler du film comme propos, comme « statement », notamment *Les Barbares*, *We Are Winning*, *Don't Forget* et *21.04.2002* qui développent une pensée par l'image ?

C'est l'héritage de Vertov et d'un certain type de cinéma, l'idée d'un cinéma qui se suffirait à lui-même, qui utiliserait ses propres outils comme lieu d'énonciation sans avoir recours à des outils qui ne seraient pas cinématographiques. C'est l'idée d'un cinéma très politique, voire de propagande. On a plus de facilité à partager avec des gens une histoire des images en images qu'une histoire du langage, qui s'arrête à cause du fait de ne pas connaître une langue, d'avoir des niveaux de langue différents. L'image parle à tout le monde, on n'a pas tous les mêmes références par rapport à ce que l'on voit, mais malgré tout il y a plus de commun dans cette manière de partager. Ces films sont plus interrogatifs que d'autres mais l'idée était de travailler, de se contenter des outils du montage comme grammaire pour raconter des choses. À moins de travailler une langue très poétique, on reste souvent plutôt dans des énonciations affirmatives ou explicatives, on donne un point de vue, tandis que lorsque l'on travaille en image, on reste souvent dans l'ordre de la question. On comprend que quelque chose est raconté mais ce n'est pas si clair et cela laisse plus de place aux spectateurs.

Ce sont plus des questions que je donne que des réponses. *Les Barbares* adapte une partie d'un livre d'Alain Brossat⁵ que j'aime beaucoup. Brossat dit que la politique, aujourd'hui, c'est le consensus et que la vraie politique c'est le dissensus, qu'il faut accepter que l'on ne soit pas d'accord, que l'on ne sera jamais tous d'accord. Il faut avancer sur nos différences et ne pas essayer de fabriquer un faux commun. Le film parle de cela et je voulais mettre cette phrase à la fin, parce qu'on a toujours l'impression d'être du bon côté et de comprendre les choses. Au début du film, il y a le titre : *Les Barbares* puis on voit Sarkozy, c'est plutôt rigolo. Puis, on se sent un peu plus mal à l'aise, lorsqu'arrivent des photos de famille, des photos de vacances. On se rend compte que l'on est dans un groupe et que l'on est comme des cons, ça met un peu de flou et on en arrive à se dire que les « gentils » sont ceux qui foutent le bordel. La phrase de la fin, que je trouve très belle, dit qu'il y a un endroit où la vraie politique qui surgit est insaisissable. Elle est dangereuse et toujours difficile à appréhender. Cette phrase complexifie le film et nous interroge sur la nature de la politique.

Pourquoi avoir choisi l'image fixe dans beaucoup de vos films ?

Selon une part de hasard et une part de coïncidence. Le hasard vient du fait que le premier film sur lequel j'ai fait des photos était *21.04.02*. J'avais déjà fait plusieurs installations d'art contemporain sur des affaires plutôt procédurales. Le 21 avril, c'est le jour de mon anniversaire. On boit du champagne alors que Le Pen est au deuxième tour et que des gens manifestent. Je me suis demandé quelle était ma part de responsabilité dans tout cela, je suis allé interroger ma propre histoire et

5.- Alain Brossat, *La résistance infinie*, Paris, Éditions Lignes, 2006.

j'ai décidé de faire une installation : j'ai scanné la majorité de ce que j'avais chez moi et j'ai organisé ces photos en séquences. Le résultat était très brut et un peu dur à regarder mais certaines séquences fonctionnaient bien, mieux que d'autres. Il y a des moments où ça devenait presque de l'animation. Je me suis dit que j'allais continuer, que j'allais creuser un peu cette technique, c'est cette coïncidence qui a fait que j'ai continué. À l'époque, je voulais faire ces films seul, je ne voulais pas demander d'argent et c'était plus facile de travailler avec des images fixes que de chercher des archives. J'aime les masses de photos, quand tous ces gens se prennent en photo, se mettent sur internet, pensant qu'ils sont seuls à le faire et quand je vois dix mille fois les mêmes photos, ça commence à me fasciner. Dans mes films, ce sont souvent des séries, je ne fais pas de film sur une photo, je fais des films sur des stocks de photos. Désormais on produit les mêmes images quel que soit l'endroit de la planète.

Vous illustrez une vision mécaniste de l'histoire dans votre film *Undo* (2005), est-ce ironique par rapport à la vision que les gens ont en général de l'histoire ou êtes-vous pessimiste ?

Ce film est un jeu, enfin une hypothèse, on a toujours l'impression que c'était mieux avant ou on se plaint toujours en disant que les choses changent mais que c'était plus simple avant. Ça se finit sur Adam et Ève et on se rend compte, à force de remonter dans le temps, que ce qu'il y avait avant ce n'était pas terrible. L'important, c'est vers où on va et pas vraiment d'où on vient.

***L'art délicat de la matraque* (2009) ressemble à un clip, le film est calé sur une reprise de *This is Not a Love Song* du groupe Public Image Ltd.**

Ça donne une idée de clip mais il y a une différence par rapport à *The devil inside* où l'on est parti de la musique, là la musique arrive après le film. La construction est illogique par rapport à la façon de construire un clip ; il n'y a pas de processus de boucle par exemple. Un clip nécessite, sauf lorsque c'est un clip narratif, des systèmes de répétitions, des refrains visuels. Or là, on est malgré tout dans un film qui est construit chronologiquement et narrativement. La musique sert tout de même d'illustration, les images lui donnent une lecture un peu cynique ou acide.

Vos films sont assez violents, ils sont très forts, l'accumulation d'images crée des couches de mémoires dont on s'imprègne mais que l'on n'arrive pas à comprendre en même temps. Il y a tellement d'images qu'il y a saturation.

On ne peut voir que des masses d'images, dans mes films ce sont souvent des images qui soit ne sont pas très faciles à regarder, soit que je rends plus difficiles à percevoir. Heureusement que mes films sont courts, je ne pourrais pas les faire plus longs parce que d'une certaine manière, les images captent tellement le regard qu'elles l'asphyxient. Mes films ne sont pas forcément faits pour être regardés d'affilée. Lors de projections monographiques, des spectateurs sortent et viennent me voir pour me dire que c'est trop violent et qu'ils doivent respirer un peu.

Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

Je suis en plein montage d'un court de fiction qui s'appelle *L'optimisme*. Je vais aussi finir le film en prison, je travaille un projet de documentaire long métrage d'archives sur la Fraction Armée Rouge et sur une pièce de théâtre.

Propos recueillis aux Lilas, le 11 février 2013.

VII
FRONT DES AUTRES MONDES

« Poésie folle » : Jean Rollin, cinéaste parallèle

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche Comté

« Ce que les cinéphiles bon teint ont toujours pris bêtement pour de l'amateurisme, pour du je-m'en-foutisme ou pour de l'incapacité chez Rollin (son mépris de la linéarité et de la logique, sa conception théâtralisante et pataphysicienne de la direction des acteurs, son goût de l'emphase feuilletonesque, sa bienveillante curiosité envers les déviances érotiques, sa passion du mélodrame) acquiert [...] sa pleine valeur de choix esthétique, et, disons-le, idéologique. [...]

On est transporté à la fois dans un tableau de Clovis Trouille et dans un roman de Gaston Leroux, dans un collage de Max Ernst et dans une pièce de Grand Guignol, dans la couverture bariolée d'un vieux *Fantômas* et dans un épisode de *Serial muet*, dans le château d'Otrante et dans la caverne du *Fantôme du Bengale*. À contre-courant des films pyrotechniques qui prennent les poursuites de bagnoles pour de l'action, les conventions pour des audaces et les trucages électroniques pour de la mise en scène, Jean Rollin nous ramène au cinéma. Le vrai, celui qui fait frissonner et pleurer, celui qui fait planer. »

Jean-Pierre Bouyxou, « La Fiancée de Dracula »,
préface à Pascal Françaix, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*,
Paris, Éditions Films ABC, 2002.

Nul n'est prophète en son pays : proverbe que l'on peut appliquer à Jean Rollin, réalisateur vilipendé depuis ses débuts par la critique cinématographique française.¹ Les cinéphiles anglais et américains le considèrent au contraire comme un « Maître du cinéma fantastique »². Comme le souligne Jean-Pierre Bouyxou, les raisons de l'incompréhension hexagonale sont sans doute à chercher du côté de la profusion de références littéraires, picturales et filmiques employées librement dans les œuvres de ce cinéaste majeur et singulier. Comme l'écrit Laurent Aknin, Jean Rollin « peut s'affirmer comme l'un des rares poètes du cinéma français »³.

« Pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle »

Selon Jean Rollin, « l'essence même du fantastique est d'être improbable, irréaliste, nonsensique, illogique. En un mot de pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle⁴ ». La poésie reste l'un des éléments prépondérants chez Rollin, que ce soit dans ses films ou dans ses livres. Ses images participent du rêve, rêve d'enfants et rêve d'adultes mêlés. En ce sens, le travail du cinéaste se rapproche de la peinture, et notamment de deux peintres surréalistes : Clovis Trouille pour son rapport à l'érotisme, à l'immoralité volontaire et à la politique, et Paul Delvaux pour son aspect énigmatique, ses corps féminins fantomatiques, ses paysages désertiques et nocturnes. Rollin filme comme Delvaux peint. Comment ne pas voir une correspondance entre les femmes élégamment vêtues de robes blanches dans *Fascination* (1979) et certaines des toiles de Delvaux telle *La robe de mariée* (1976) ? Comment ne pas y sentir le goût des assemblées féminines à l'image des *Belles sirènes* (1947) ? Ne pas percevoir dans la séquence finale de *La nuit des traquées* (1980) ou encore dans l'une des scènes de *La fiancée de Dracula* (2000), le même traitement du motif du train que dans la peinture de l'artiste belge ? En dehors de cette présence du monde ferroviaire que l'on retrouve chez le peintre et le cinéaste (*La rose de fer*, 1973, *Lèvres de sang*, 1974, *Les Raisins de la mort*, 1978), mais aussi celle morbide des squelettes (*Requiem pour un vampire*, 1971, *La fiancée de Dracula*), Rollin partage avec Delvaux une prédilection pour les femmes évanescences et inaccessibles, comme les « Vénus endormies ». On retrouve dans la production des deux hommes un paysage aliénant et désolé aux ombres portées très accentuées, et une architecture gothique dans laquelle se déplacent ces femmes nues à l'expression indéfinie et à l'attitude démonstrative.

1.- Exemple : Paul Chauvet à propos de *Requiem pour un vampire* dans *Le Figaro* du 12 avril 1972, « Jusqu'où l'on peut aller trop loin » : « On peut voir une chose dite d'épouvante (...) au sujet de laquelle on se demande comment un scénario si désespérément stupide, un film si gauchement bâclé, dans lequel interviennent deux enfants comédiennes si dépourvues d'expérience, ont pu recevoir l'agrément de quelque 'professionnel' que ce soit. »

2.- Cathal Tohill et Pete Tombs, *Immoral Tales, sex & horror Cinema in Europe 1956-1984*, Titan Books Ltd, 1995.

3.- « Jean Rollin », in Christian-Marc Bosseno et Yannick Déhée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

4.- Pascal Françaix, *Jean Rollin, cinéaste écrivain*, Paris, Éditions Films ABC, 2002, p. 11.

Parmi les traits caractéristiques du fantastique, José Luis Borges souligne la citation et la mise en abyme, « l'œuvre d'art contenue dans l'œuvre elle-même »⁵. Les films de Rollin offrent de nombreuses reproductions des toiles de Clovis Trouille, au titre de modèles mais parfois aussi concrètement avec des reprographies de peintures dans certaines séquences ; telle cette scène de *La fiancée de Dracula* qui se déroule dans le couvent des religieuses de l'Ordre de la Vierge Blanche et laisse apparaître en arrière-plan la toile *Religieuse italienne fumant la cigarette* (1944). Ici, le cinéaste fait du Clovis Trouille. En plaçant la peinture dans une scène anticléricale et blasphématoire, il rejoint l'un des sujets de prédilection du peintre surréaliste. Plastiquement, le réalisateur reproduira par ailleurs dans *Requiem pour un vampire* l'un des motifs favoris de Trouille, la femme au pubis masqué par une chauve-souris (*La grasse matinée*, 1955).

Rollin, dont les références sont aussi bien picturales que cinématographiques, rend hommage en 1970 à Georges Franju dans *Le Frisson des vampires*, où l'une de ses créatures tient dans sa main une colombe à la manière de Christiane Génessier dans *Les Yeux sans visage*. Dans *Le Viol du Vampire* (1967), qui traite de la drogue à travers le thème de l'addiction vampirique (film apparaissant aujourd'hui comme novateur, ancré dans un contexte contemporain bénéficiant d'un mélange d'influences gothiques et modernes), le cinéaste reprend certaines scènes du *Capitaine Fracasse* d'Abel Gance (1943) dans un style très personnel⁶. Quant à *La fiancée de Dracula*, son esprit pataphysique teinté d'un humour absurde rejoint celui de Buñuel auquel il emprunte des compositions d'images ou des motifs emblématiques, comme le couple sur la plage du *Chien andalou* ou les squelettes des évêques de *L'Âge d'or*.

Plus que de simples emprunts, les références cinématographiques ou picturales de Rollin participent au processus de création et s'insèrent en continu dans la tradition créative du metteur en scène qui puise d'abord son inspiration dans sa propre existence. En effet, la peinture n'est pas étrangère à la vie personnelle de Jean Rollin, qui naît dans une famille d'artiste, avec un père acteur, une mère modèle, un demi-frère plasticien, et un grand-père vendeur de matériel pour peintres. L'apport de l'image picturale et surtout de sa composition aiguise le regard du réalisateur qui se considère avant tout comme un inventeur d'images. « Vous ne faites que des

5.- Les trois autres aspects étant : « la contamination du réel par le rêve », « le voyage dans le temps » et « le dédoublement ». Jorge Luis Borges, conférence sur la littérature fantastique, Montevideo, 2 septembre 1949, in Emir Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, tr. Alain Delahaye, Paris, Gallimard, 1983, pp. 471-475.

6.- Entretien avec Jean Rollin réalisé par le magazine électronique *Objectif cinéma* du 29 mars 2002, p. 1 : « Sur mon premier film, *Le Viol du Vampire*, de manière tout à fait inconsciente, j'ai filmé la même chose que ce que j'avais vu enfant : un duel entre deux femmes à la lueur des torches. Plusieurs années plus tard, je me souvins du film de Gance, et je me suis alors dit à moi-même : 'mais j'ai déjà fait ça !' [...] *Le Viol du Vampire* est découpé comme un sérial, en deux parties, avec beaucoup de *cliffhangers*, dans l'esprit de la Republic, qui provoquait un rebondissement toutes les dix minutes. »

images, m'a-t-on souvent reproché. Mais, à mon sens, la composition de l'image apparaît aussi essentielle que la logique de l'histoire. »⁷

Les films de Jean Rollin agencent une succession logique d'images synthétiques, au sens où elles élaborent une totalité surréaliste procédant du collage : dans *La morte-vivante* (1982), une créature trempée du sang de ses victimes s'attendrit sur la boîte à musique de son enfance, dans l'ouverture de *Fascination*, deux jeunes femmes bourgeoises boivent des verres de sang au milieu d'une salle remplie de pièces de viandes, dans *La fiancée de Dracula*, une horloge gît sur une plage, ou encore dans *Le Viol du Vampire*, un aveugle joue aux quilles. Le rejet du public français s'explique sans doute en partie par ces insolites associations. Les productions de Rollin se construisent avant tout autour d'images centrales « tremplin » et « clef de voûte », selon l'analyse de Pascal Françaix⁸, images qui constitueront des séquences autour desquelles s'articulera le reste du récit : « J'avais des images. Par exemple, *Requiem pour un Vampire* s'est bâti autour de l'image que j'avais eue du personnage de Louise, jouant du piano la nuit dans un cimetière. Il y a eu cette image, et puis par la suite j'ai bâti des choses autour »⁹.

Le récit fantastique classique fait entrer le lecteur ou le spectateur de manière graduelle dans ce passage vers un autre univers. Comme l'explique Jean Arrouye, les sentiments provoqués par le fantastique littéraire ne sont pas des plus aisés à transposer au cinéma : « L'image visuelle, on le sait, n'est pas un lieu très propice au fantastique, effet diégétique par excellence, produit de l'avancée et de la complexité d'un texte. Or l'image se donne à voir d'un seul coup, il n'est pas possible d'y instaurer, par indices successifs, ce lent processus d'acclimatation qui... accoutume l'esprit à ce qu'il jugeait de prime abord inacceptable »¹⁰. Or, Rollin place le spectateur comme le lecteur dans le vif du sujet d'entrée de jeu, mêlant des genres différents dans la même image, confrontant par exemple les phrases de Gaston Leroux (dont il est l'un des spécialistes¹¹) aux personnages fantastiques de *La fiancée de Dracula*, superposant la mélancolie des paysages désolés à la violence des actions menées par ses créatures, ou encore collant la provocation iconoclaste à la dérision grand-guignolesque. À sa façon, Rollin décloisonne le fantastique. Il prend le contre-pied de la définition de Roger Caillois qui craignait l'extension du genre et l'emploi abusif du terme.

Le sens du terme fantastique est purement négatif : il désigne tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble. Pour la littérature, l'application du même principe, qui consiste

7.- Jean-Pierre Putterts, « Les deux orphelines vampires, Interview de Jean Rollin », *Mad Movies* n° 107, 2000, p. 34.

8.- Pascal Françaix, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 138.

9.- Entretien avec Jean Rollin réalisé par Isabelle Marinone, le 22 juin 2004, cf *infra*, p. 337 sq.

10.- Jean Arrouye, « Rapsodie Ropsienne » in *Eros et fantastique*, CERLI, Presses de l'Université de Provence, 1990, p. 93-96.

11.- Jean Rollin, « Aujourd'hui Gaston Leroux », in *Fantastique* n° 23-24, 1970-1971.

à se garder de partir d'une définition préalable, conduirait à rassembler dans une anthologie fantastique pêle-mêle *L'Apocalypse* de Saint Jean et les *Fables* de La Fontaine, un conte d'Edgar Poe et *Gargantua*, un procès-verbal de l'Institut métapsychique, un récit de science-fiction, un extrait de *L'Histoire naturelle* de Pline, en un mot tout texte qui s'écarte de la réalité, volontairement ou non, à quelque titre que ce soit¹².

L'éclectisme enchante Jean Rollin. Il repousse les limites du genre et garde de Caillois, en revanche, l'idée fondamentale d'un fantastique qui « apparaît comme une rupture de la cohérence universelle ». Si Caillois, au sein de ses littératures de l'imaginaire, s'exerce à une répartition des catégories classiques de la féerie, de la science-fiction et du fantastique, il oublie le *nonsense* défini par les Anglo-Saxons comme *fantasy*, procédé au contraire essentiel pour Rollin qui prend le parti de croiser les genres et les thématiques, échappant ainsi à la classification générique.

C'est sans doute là l'une des réponses permettant d'expliquer l'attrait des Anglais et des Américains pour le cinéma rollinien, en dehors même du goût pour le genre fantastique qui s'inscrit dans l'histoire de la littérature anglaise, tel le roman gothique de la fin du XVIII^e siècle avec *Vathek* de William Beckford (1782) et *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (1796), sources vives pour ces apparitions de fantômes, diables et vampires qui deviendront si chères à Rollin. Rollin pourtant se rapproche davantage de la tradition littéraire du fantastique qui naît en Allemagne avec Adelbert von Chamisso, Achim von Arnim et Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Il exploite le fantastique de ce dernier, caractérisé par ce mélange d'exaltation, de frénésie et de chaos, palpable dans *Les Élixirs du diable* (1816), tout en revendiquant l'influence du *Moine* de Lewis, et proposant des épisodes de natures opposées, entre méditations esthétiques, essais politiques, extases mystiques, aventures, ou encore histoires d'amour, toujours reliés aux thèmes de la solitude et de la folie.

L'érudition comme forme moderne du fantastique

Maupassant considérait déjà en 1883 le fantastique comme un « sous-genre » dépassé, taxé par l'auteur de *La main coupée* de « paralittéraire »¹³. Cette « paralittérature » fantastique semble en effet connaître deux tendances, celle des grands auteurs reconnus et étudiés tels Gérard de Nerval, Honoré de Balzac, Bram Stoker, Henry James, Edgar Allan Poe, Lovecraft, Frank Kafka ou Borges, et celle des auteurs dits « mineurs », faisant partie d'une veine que l'on pourrait qualifier de « fantastiques populaires », tels J.H Rosny Aîné¹⁴, Maurice Renard¹⁵, Gustave Le Rouge¹⁶, Gaston Leroux¹⁷ ou encore Claude Farrère¹⁸. Jean Rollin s'inspire de ce

12.- Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

13.- Guy de Maupassant, « Le Fantastique », in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.

14.- *La sorcière* (1887), *La jeune Vampire* (1920), *L'Assassin surnaturel* (1924).

15.- *Fantômes et fantoches* (1905).

16.- *La guerre des Vampires* (1909).

17.- *La double vie de Théophraste Longuet* (de 1903 à 1924), *La poupée sanglante* (1923).

18.- *Fumées d'Opium* (1904), *Contes d'outre et d'autres mondes* (1921).

« fantastique populaire » beaucoup moins valorisé, il estime notamment Leroux comme un des seuls représentants du « fantastique pur »¹⁹. Son goût du pastiche et de l'érudition le place aussi aux côtés des auteurs « post-modernistes » de la revue *Sur*. Travaillant à partir de références littéraires, picturales et filmiques, Rollin est un érudit tout autant qu'un rêveur. En ce sens, son œuvre répond pleinement à la définition borgesienne de l'érudition comme « forme moderne du fantastique »²⁰.

Jean Rollin a acquis une grande partie de ses connaissances littéraires en autodidacte, grâce à ses lectures orientées par les intellectuels qui ont marqué son enfance. Si les héroïnes des *Deux orphelines vampires* lisent en cachette *Histoire de l'œil* de Georges Bataille (1935), si la perversion, l'érotisme et la cruauté habitent leur pensée ainsi que toutes celles des créatures « parallèles » de Rollin, ce n'est pas par hasard. Les conceptions de Bataille, le cinéaste tout d'abord ne les lit pas : très jeune, il les reçoit directement au contact direct de leur auteur.

Aussi loin que je puisse remonter dans ma mémoire, mes premiers souvenirs sont ceux d'un homme penché sur mon berceau. Cet homme me parlait, me racontait des histoires pour m'endormir. [...] D'autres souvenirs viennent. Des images. Cet homme et moi cachés au coin d'un mur, observant en nous dissimulant la petite place du village avec l'Église. Bientôt sortent une multitude de petites filles en blanc, voile sur la tête, gants blancs. [...] Ce sont les « bébés gros loup » dit-il. [...] On retrouve ce terme de « Bébé gros loup » dans un court texte, « La petite écrevisse blanche » (dans ses *Cœuvres complètes*, Tome IV, page 324). [...] Toutes les adolescentes de mes livres et de mes films sont des visages interprétés de la seule « Simone » (*l'Histoire de l'œil*), des possibilités d'elle. [...] Seuls des adolescents pouvaient rester innocents, rester beaux, tout en revendiquant les pires turpitudes, car leur atmosphère était la désobéissance même²¹.

Georges Bataille entre dans la vie de Denise Rollin-Roth-Le Gentil le 2 octobre 1939, alors que celle-ci est depuis peu séparée de son mari, le père de Jean Rollin. Modèle pour les peintres, Denise est une femme intelligente, cultivée, qui a pour amis Jean Cocteau, André Breton et Jacques Prévert. Elle est décrite par son entourage comme une femme d'une beauté singulière, taxée de « mélancolique et taciturne ». Son fils n'a pas encore un an quand débute l'aventure de Denise avec l'écrivain. Jean Rollin baigne dans l'atmosphère et les histoires racontées par Bataille, qui vit alors avec eux rue de Lille à Paris. Entre l'automne 1941 et mars 1943, l'auteur organise

19.- Christian-Marc Bosseno et Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire des origines à nos jours*, op. cit.

20.- « La forme moderne du fantastique, a-t-on écrit, c'est l'érudition », 4^e de couverture des éditions de poche de *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité* de Jorge Luis Borges (1935). Le « on » renvoie à Michel Foucault, « Un 'fantastique' de bibliothèque », postface à la *Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert (1967). Cf Michel Foucault, *Dits et écrits. Tome I, 1954-1988*, Daniel Defert et François Ewald (éd), Paris, Gallimard, 1994, pp. 293-312. Foucault résume ce phénomène par le terme d'« onirisme érudit » (p. 298), qui convient parfaitement à Jean Rollin. [NdE]

21.- Jean Rollin, *Les dialogues sans fin : précédés de quelques souvenirs sur Georges Bataille, Maurice Blanchot et Michel Fardoulis-Lagrange*, Paris, La Mirandole, 1997, p. 11 et 12.

des lectures-débats dans l'appartement de Denise Rollin. Deux groupes de discussion se mettent en place, composés d'intellectuels tels Maurice Blanchot, Michel Leiris, Raymond Queneau ou encore Michel Fardoulis-Lagrange. Ces réunions, d'après le témoignage de Leiris, tournent en réalité davantage autour des discussions entre Bataille et Blanchot et portent sur le travail préparatoire à *L'expérience intérieure* (publié en 1943). Durant cette histoire amoureuse avec Denise Rollin, Bataille écrit plusieurs textes, *Le supplice*, *Le coupable*, *Les malheurs du temps présent*, *La chance*.

« Elle était la femme qui incarnait le silence. Elle enregistrait les discours de façon métaphorique. On était étonné des échos qu'ils avaient occasionnés en elle », témoigne Bataille.²² Dans ses *Carnets*, il décrit une personnalité marquée par l'innocence : « Je n'ai jamais ressenti sinon auprès de Laure, une pureté aussi facile, une simplicité aussi silencieuse, une illusion aussi fragile se dissipant au moindre souci, au moindre relâchement de l'inattention. »²³ Plus loin encore, il évoque la part d'ombre de Denise qu'il qualifie de « pureté pesante » qu'il lui faut aimer « jusqu'à sentir ce malaise du cœur qui a le froid de la mort. »²⁴

En 1942, la mère de Jean Rollin déménage et s'installe à la campagne, toujours suivie par Bataille ainsi que par d'autres artistes comme André Masson et sa femme. Un an plus tard, c'est à Vézelay qu'ils font escale, aménageant une maison délabrée. L'idylle prend fin quelques mois plus tard lorsque Bataille rencontre Diane Kotchoubey. C'est alors vers Maurice Blanchot que Denise se tourne.

L'histoire personnelle de Jean Rollin n'est pas anecdotique. Comme il en témoigne lui-même, on retrouve constamment les thématiques de Georges Bataille dans ses livres et ses films. Le personnage de Simone dans *Histoire de l'œil* reste fondamental, des facettes en transparaissent dans chaque créature féminine de Rollin. Ce sera aussi le cas pour celui de Marcelle dont l'armoire normande et le confessionnal sacrilège se retrouvent dans le roman intitulé *Caroline-Laurence*. Pourtant, Bataille n'est pas le seul auteur influençant le cinéaste. Denise Rollin se lie à Maurice Blanchot en 1945. De cette relation exceptionnelle et passionnée, témoigne une correspondance suivie pendant vingt-cinq ans.²⁵

Georges Bataille, par son langage, ses excès et trahisons sentimentales, a déçu la pureté sans concession de Denise. Maurice Blanchot, en revanche, s'accordera parfaitement avec sa recherche d'absolu. Jean Rollin tire des personnages de Blanchot un aspect plus métaphysique que de ceux de Bataille. Il reprend notamment leur

22.- Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Tome 5, Paris, Gallimard, 1988, p. 515 et 524.

23.- Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Tome 5, *op. cit.*, p. 524.

24.- *Ibid.*

25.- « Maurice Blanchot était pour moi, 'la petite écriture'. Quand arrivait une lettre avec ces signes difficilement lisibles, j'étais content car je savais avec quelle anxiété ma mère les attendait. Nous étions isolés à Villard-de-Lans, et elle s'enfermait pour les lire ou y répondre. Cette correspondance, plusieurs centaines de lettres, dura jusqu'à la mort de ma mère. Sur sa table se trouvait le début de sa dernière lettre, inachevée, dont l'unique ligne était la preuve d'une relation par-delà les mots et le temps : 'Je pense à vous chaque jour.' » Jean Rollin, *Les dialogues sans fin*, *op. cit.*, p. 29.

rapport au monde, au temps et à la mémoire, visible par exemple dans *La nuit des traquées*. Ici, les amnésiques séquestrés dans la Tour noire vivent dans le monde du présent, de l'instant, et échappent ainsi à la mémoire du « ressassement éternel » dont parle Blanchot, de celle rattachée au sentiment de regret, de culpabilité qui étouffe l'individu. L'oubli, l'abandon de « ce piétinement de la monotonie », de ce « harcèlement gigantesque au sein du recommencement » que constitue la mémoire pour Blanchot, permet l'émancipation vers une liberté absolue exprimée dans le film de Rollin.

La logique de l'illogique

Jean Rollin différencie le fantastique de l'épouvante et de la peur. Il estime le genre bien plus élevé, s'attachant davantage à une « expérience psychique » relevant de l'abstraction. L'auteur selon lui doit créer son propre univers, guidé par ses pensées, en rupture totale avec les représentations réalistes et tangibles du monde.²⁶

Il définit ce fantastique par un concept qui lui est propre : « la logique de l'illogique », et rejoint ainsi les propositions des mouvements artistiques « Incohérent », « Surréaliste », et « Pataphysique ». Le fantastique est pour Rollin l'aboutissement de l'onirisme pur, ces images et associations d'idées créatrices de poésie folle qui, comme le disait Ado Kyrrou, permet de « voguer sur cette ligne magnétique où la vie ne se sépare plus du rêve²⁷ ». À l'instar de Kafka ou de Gogol, Rollin donne au spectateur des images de « l'illogique », qui frôlent parfois l'absurde. Le cinéaste interroge un surnaturel qui remet en question l'ordre du monde, l'existence d'un cosmos harmonieux réglé par des lois immuables.

Ici encore, Rollin retrouve les Romantiques allemands par le biais de la critique politique, de la révolte. Les créatures du réalisateur sont des êtres qu'il nomme « parallèles », parallèles au monde « bien pensant » de la bourgeoisie, au monde des « lois » et de « l'autorité ». L'exemple le plus clair reste celui des *Deux orphelines vampires*, dans lequel Henriette et Louise veulent ruiner « l'horrible monde rationnel, ce monde du sens commun ». Comme le résume l'épouse de Jean Rollin dans la postface de l'ouvrage *Les deux orphelines vampires*, l'intention des héroïnes est de « mettre à bas toutes ces structures sociales de cauchemar que sont la religion, les familles, l'Éducation et autres institutions d'État²⁸ ». Le caractère sexuel des deux jeunes filles rejoint certains actes scandaleux de *l'Histoire de l'œil* de Bataille, dont les deux vampires s'abreuvent de la lecture, le soir dans leur chambre, tandis que les autorités de l'orphelinat sont endormies. Ce goût de la révolte, Jean Rollin

26.- « Partir de ce qui n'est pas donné, partir d'autre chose que du monde tangible et immuable que nous avons sous les yeux, quitter le domaine de la vision de ce qui existe pour élaborer des systèmes ou des pensées à partir de la pensée seule de l'homme, voilà le fantastique ». Jean Rollin, cité in Pascal Françaix, *Jean Rollin, cinéaste écrivain, op. cit.*, p. 22.

27.- Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain vague, 1963, p. 80.

28.- Jean Rollin, *Les deux orphelines vampires*, Paris, Éditions ABC, 2001, p. 502.

le cultive depuis son entrée à la Fédération anarchiste dans les années 1950, à travers ses positions politiques qui se réfèrent à la morale anarchiste kropotkinienne.²⁹

Les « parallèles »

Les nombreuses créatures fantastiques de Rollin, êtres marginaux comme les ogresses, les « ratteuses », les nécrophiles, les revenants, les nains magiciens, ou encore les vampires, toujours révoltées contre un ordre établi, sont exposées dans le roman *La petite ogresse* (2007) et dans *La fiancée de Dracula* avec l'ogresse dévouée de nourrissons ou encore le nain Triboulet en attente de la résurrection de sa bien-aimée. Personnages rongés par la mélancolie, ils occupent l'espace du rêve où l'instinct fait loi. Affranchis de toute autorité, les « parallèles » se démarquent des autres figures non par provocation, mais parce qu'ils sont ainsi faits. L'aspect romantique de ces créatures ne s'éloigne pas de la tradition fantastique classique. Dans tous les vampires féminins de Rollin se dévoile un érotisme fort, la créature se démarque par son pouvoir de séduction (*Fascination*) qui conduit à la violence sexuelle (*Le Viol du Vampire*). La contrepartie de cet engouement pour le vampire sera la perte et le meurtre. Le goût pour de telles figures sexualisées éclate avec *Le Viol du Vampire* qui fait scandale en 1968 et place Rollin dans le camp des réalisateurs de série Z :

Le film est sorti en Mai 1968, les gens faisaient un scandale dans la salle, jetaient des objets sur l'écran. La presse s'est déchaînée, *Le Figaro* notamment écrivait : « Le film a été tourné par une bande de carabins ivres morts », à tel point que j'ai failli abandonner le cinéma à la suite de ça. Mais le film a marché. Un petit succès de scandale, mais un succès tout de même.³⁰

Le traitement du motif du vampire, décalé par rapport aux films fantastiques classiques, l'érotisme mis en exergue et l'humour dépassant les cadres référentiels bien précis du genre (satire ou parodie) déroutèrent les spectateurs. Au-delà du rapport iconoclaste, Jean Rollin en appelle au « non-sens », à l'illogisme, à l'humour noir surréaliste qui déconstruit la forme même du fantastique pour tendre vers la poésie émancipatrice et révoltée. Ces choix esthétiques scellent l'incompréhension française pour l'œuvre de Rollin³¹, en raison du préjugé que, puisque nous sommes

29.– Pierre Kropotkine, *La morale anarchiste* (1889), Paris, Éditions de l'Aube, 2006 : « Si tu sens en toi la force de la jeunesse, si tu veux vivre, si tu veux jouir de la vie entière, pleine, débordante – c'est-à-dire connaître la plus grande jouissance qu'un être vivant puisse désirer –, sois fort, sois grand, sois énergique dans tout ce que tu feras. Sème la vie autour de toi [...] ; révolte-toi contre l'iniquité, le mensonge et l'injustice. Lutte ! [...] Lutte pour permettre à tous de vivre cette vie riche et débordante, et sois sûr que tu retrouveras dans cette lutte des joies si grandes que tu n'en trouverais pas de pareilles dans aucune autre activité ».

30.– Jean-Pierre Putters, « *Les deux orphelines vampires*, Interview de Jean Rollin », *op. cit.*, p. 34.

31.– *Ibid.* : « Mes premiers films ont été démolis par la critique, y compris les fans de fantastique, le magazine *Midi-Minuit* (...). Aujourd'hui les choses évoluent. La jeune génération découvre mes films, qu'elle situe entre cinéma commercial et cinéma d'auteur. La tendance s'inverse, d'ailleurs, pour *Les deux orphelines vampires*, je n'ai jamais eu autant de presse, et cela dans le monde entier. »

dans le registre du fantastique, codifié et sérieux, les éléments humoristiques présents dans les films ne peuvent résulter que d'une forme d'incompétence du réalisateur quant à la mise en scène et quant à l'identification du genre qui doit caractériser son film. Ce jugement se renforcera par la suite, à partir de la réalisation de *La Vampire nue*, dont les dialogues furent écrits par Serge Moati. Le poète et cinéaste expérimental Maurice Lemaître, figure de proue du lettrisme, joue dans ce film et y amène une touche encore un peu plus décalée³². Cette « parodie faussement involontaire », comme le souligne Pascal Françaix dans son étude, constitue le style singulier du réalisateur et inscrit son grand œuvre dans le cinéma expérimental et d'avant-garde.

Inversement, l'intérêt des Anglo-Saxons pour le cinéma rollinien ne doit pas être étranger au travail de la matière produit par le réalisateur. Une matière quasi palpable habite toutes ses productions, que ce soit le sang dégoulinant de la bouche des vampires, le pus suintant des visages des villageois zombies dans *Les Raisins de la mort* ou encore la chair en putréfaction stagnante dans l'eau de *Lèvres de sang*. Chaque « parallèle » tente de se montrer aux yeux du monde, de se sortir de l'oubli et des mémoires, de reprendre une place, d'être « carné », telle Méduse dans *Le Masque de la Méduse* (2010). Ainsi en va-t-il aussi de la petite fille au cerceau que revoit Rollin au Jardin du Luxembourg :

À quelques pas, semblant se diriger vers les escaliers, une petite fille d'une dizaine d'années, vêtue d'un manteau gris clair boutonné jusqu'au cou, poussait devant elle, avec un court bâton de bois, un cerceau aussi grand qu'elle. Elle avançait dans le plus grand silence et bientôt elle atteignit les premières marches. Elle disparut. Mais cependant un léger bruit me parvint. C'était celui du cerceau sautant de marche en marche.³³

Cette petite fille n'est que le rappel d'une autre, jeune amie de la mère du réalisateur, Jacqueline, « dont la mort atroce, la langue gonflée sortant de la bouche, traumatisa Denise Rollin à jamais », vision d'horreur bien réelle qui se transmettra à son fils.³⁴ La mémoire et le rêve feront le reste. Digne continuateur de Luis Buñuel et de Georges Franju, Rollin n'a cessé d'enrichir la tradition d'un fantastique poétique et révolté.

32.– Entretien avec Jean Rollin réalisé par Isabelle Marinone, cf *infra* : « Quant à Lemaître, j'ai trouvé un jour amusant de le faire jouer, alors qu'il n'est absolument pas acteur, et qu'il a une diction totalement fausse. »

33.– Jean Rollin, *La petite fille au cerceau*, Paris, Éditions Rafaël de Surtis, 2001, p. 8.

34.– Jean Rollin, *Moteur Coupez ! Mémoires D'un Cinéaste Singulier*, Paris, Éditions e/dite, 2008, p. 18.

Entretien avec Jean Rollin

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche Comté

Jean Rollin est né en novembre 1938 à Neuilly-sur-Seine. Issu d'une famille d'artistes – son père était acteur et son frère peintre –, Rollin découvre très tôt sa vocation de cinéaste. *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance (1943), visionné à l'âge de huit ans, le marque fortement et reste l'une des rencontres filmiques déterminantes qui le conduit vers la réalisation. Jean Rollin débute par le montage et l'apprentissage des règles élémentaires de la réalisation en travaillant d'abord comme assistant sur une série de courts-métrages techniques et d'animation au sein des Films Saturne en 1955, puis comme stagiaire aux laboratoires CTM un an plus tard. Cette formation pratique est complétée par une fréquentation assidue de la Cinémathèque française. Passé professionnel, Jean Rollin réalise la première partie de sa carrière comme assistant monteur aux Actualités Françaises entre 1957 et 1968. En même temps, il se lance dans sa propre entreprise filmique. En 1958, il signe un premier court-métrage noir et blanc d'une dizaine de minutes, *Les Amours Jaunes*, adapté d'un poème de Tristan Corbière. Jean Rollin passe au long-métrage en 1968 avec *Le Viol du Vampire* qui marque un tournant dans son travail. Rejeté par la critique et le public, Rollin s'inscrit dès ses débuts, et bien malgré lui, dans les rangs des « maudits ». Ce premier long-métrage inaugure une série de productions placées sous le signe du Vampire féminin qui font de Jean Rollin l'un des rares cinéastes fantastiques français avec Georges Franju, Maurice et Jacques Tourneur, et le premier réalisateur « gore » du cinéma hexagonal avec *Les Raisins de la mort* (1978). Outre ses films personnels, durant les années 1970, Rollin s'engage parallèlement dans la mise en scène de film pornographique avec son collaborateur et ami Jean-Pierre Bouyxou. L'esprit communautaire et libertaire qui règne alors dans cette curieuse industrie l'intéresse. Mais passée une dizaine d'années, Jean Rollin sort de ce milieu au moment où la production pornographique se transforme et tend à devenir une

industrie rentable. Lassé par des productions de plus en plus répétitives, Rollin revient au cinéma traditionnel et s'engage dans l'écriture de romans fantastiques. Il termine sa carrière avec *La Nuit Transfigurée / La Nuit des Horloges* (2007) et son film-testament *Le Masque de la Méduse* (2010). (I.M.)

Enfance et cinéma

Je suis né à Paris. Par la suite, j'ai vécu à la campagne, durant l'Occupation. Je me souviens de petits coins en France où il y avait des rassemblements d'artistes, parmi lesquels Bataille, André Masson. C'est de ces rassemblements qu'il me reste quelques souvenirs de Bataille. Ensuite, j'ai vécu à Paris, où j'ai fait une partie de ma scolarité. Puis, je suis reparti à l'âge de quinze ans, car ma mère avait la bougeotte, et on s'est installé dans un tout petit bled de montagne qui s'appelait Villard-de-Lans, devenu aujourd'hui une station de sport d'hiver. Là-bas, je suis allé en pension. Nous sommes revenus à Paris. De là, j'ai abandonné les études, ayant raté mon bac. Zéro en mathématique, cela ne pardonne pas. J'ai voulu faire du cinéma contre la volonté familiale. Mon grand-père était un peu le chef de famille, mon père et ma mère étant séparés avant même ma naissance. En effet, mon père ne savait pas que ma mère était enceinte à ce moment-là. Elle l'a été grâce à un accident de voiture, en principe ma mère ne pouvait pas avoir d'enfant. Mes parents sont entrés dans un arbre, ce n'était pas un très grave accident, toujours est-il que cela a déclenché quelque chose, et c'est comme cela que je suis venu.

Mon grand-père était commerçant, il tenait une boutique de matériel pour les peintres, rue du Dragon, à côté d'une académie de peinture dont il s'est d'ailleurs occupé, l'académie Jullian. Il voulait donc tout simplement que je prenne sa place dans la boutique. Je n'ai pas voulu et j'ai choisi une autre voie. Ma mère avait une amie d'enfance, une amie de lycée, Simone Dubreuil, critique de cinéma à l'ancien journal *Libération*. Critique de cinéma assez craint et assez connue, elle avait une certaine cote. Moi, j'étais copain avec ses enfants qui avaient mon âge. Ma mère lui avait demandé si elle pouvait m'aider. Alors, elle m'a installé comme stagiaire chez Anatole Dauman, le producteur de Resnais. Il faisait partie d'un groupe de producteurs qui s'appelait le « Groupe des 30 ». Il m'a donc aiguillé vers un des membres du « Groupe des 30 » qui avait une maison de films d'animation nommée « Arcadie », qui avait fait *La légende cruelle*¹, des films avant-gardistes. Il utilisait des techniques image par image avec des vrais personnages. J'ai commencé ainsi dans le dessin animé. Puis j'ai fait un stage en laboratoire, à CTM. Dans les jardins du laboratoire, il avait une maison de presse filmée, « Les Actualités françaises », où j'ai travaillé plusieurs années. Là-bas, se trouvaient des tables de montage, et un monteur qui faisait aussi le doublage des films musicaux. Il cherchait un assistant et j'ai donc pu être le sien pendant deux ans, jusqu'à mon service militaire. Après mon service, je suis entré aux Actualités françaises et j'y suis resté jusqu'à ce qu'elles disparaissent, et un peu grâce à moi. Je me suis retrouvé un beau jour très revendicatif,

1.- *La légende cruelle*, Gabriel Pomerand, France, 1952, court-métrage sur la peinture de Leonor Fini.

à prendre la parole devant tout le personnel, à taper du poing sur la table, suite à cela j'ai été élu délégué du personnel. À ce moment-là, est arrivé Mai 68, j'ai donc mené la grève aux Actualités françaises, j'ai dit non à la reprise du travail, et finalement la boîte a sauté. Anecdote amusante, lors d'une des grandes manifestations de 68, un opérateur des actualités me filmait pour s'amuser, au milieu des cortèges, et comme cela attirait l'attention des gens qui lui demandaient qui j'étais, il a crié : « C'est le grand chef des anarchistes ! ». Il y a donc une bobine d'actualité quelque part, où se trouve cette séquence. C'était drôle, parce qu'il ne savait pas de quoi il parlait, il ne pouvait pas y avoir de chef chez les anarchistes ! J'ai fait mon premier film juste avant Mai 68, il est sorti en plein milieu des événements, rue de la Huchette. Il m'est arrivé de me réfugier dans la salle où passait mon film pour éviter les charges de CRS. Parfois, les gaz lacrymogènes entraient par les bouches d'aération du cinéma, et des vagues de fumées envahissaient la salle de projection, ce qui était étonnant devant un film de vampire.

Premiers films

Avec *Les amours jaunes*, il s'agissait de mettre en avant les intentions d'un poète maudit, Tristan Corbière. C'était un film d'amateur. Évidemment, le désir de tout amateur, c'est de devenir un professionnel. Et moi, j'avais la prétention d'être déjà un peu professionnel..., eh oui ! c'est vrai ! après tout, j'étais dans le doublage à ce moment-là ! Et je voulais faire du cinéma à tout prix. J'avais alors la possibilité d'emprunter une caméra aux Actualités françaises pour lesquelles je travaillais. Durant nos moments libres, tous les dimanches, on partait tourner avec ma bagnole, moi et ma petite équipe. J'avais juste de quoi payer l'essence, et on dormait dans la voiture. Les Actualités voyaient bien que je n'avais pas une grande expérience de la caméra, aussi l'équipe technique – condescendante – m'avait-elle donnée une caméra qui était dans un coin et ne servait plus, une MoriGraph, une antiquité qui datait du début du cinéma. Celle-ci n'avait jamais été fabriquée en série, c'était un prototype qui pesait trois kilos, c'était effrayant ! À l'époque, elle avait été conçue comme caméra de reportage, il y avait des viseurs partout. Elle faisait un bruit de charrue. Finalement, par la suite, elle a été transformée en caméra de banc-titre. On achetait des boîtes de pellicules 35 mm, des rouleaux de pellicules photos de 30 mètres, ce qui équivalait à une demi-minute d'autonomie. On ne pouvait pas faire des plans de plus de 30 secondes, comme à l'époque du muet, et on était obligé de sans arrêt recharger l'appareil. Alors, il fallait aller au café du coin pour, dans les toilettes, recharger, mettre les bobines dans des sacs, etc. Un calvaire !

Par la suite, il a fallu soudoyer quelqu'un aux Actualités pour qu'il accepte de tremper les pellicules dans des bains. [rires] Avec mon salaire, j'ai fait tirer les rushes et j'ai pu monter un film de onze minutes soit une bobine de 300 mètres. Je l'ai monté sans même voir l'image, à l'enrouleuse. Alors évidemment, il est ce qu'il est ! – un film raté. Mais quelle expérience pour moi ! J'avais réussi à tourner comme on le faisait au début du siècle, avec des contraintes incroyables ! C'était presque un exploit.

Par chance, j'avais lié connaissance à l'époque avec des gens du Studio 28. Ils ont accepté mon film pour le diffuser en salle. Une fois la séance passée, à la fin de la projection, la salle est restée muette. Silence de mort. Là, je me suis dit, c'est franchement raté ! Il n'y a eu qu'une seule personne qui est venue me parler, c'était Maurice Lemaître. Il m'a proposé d'aller prendre un verre ensemble pour parler de mon film. Pour moi, il avait fait cela par courtoisie et gentillesse pour le jeune homme que j'étais, et qui ne savait pas encore faire grand-chose. Cela m'avait beaucoup touché. Depuis cette rencontre, nous n'avons presque jamais cessé de nous voir. C'est d'ailleurs lui qui m'a présenté Éric Losfeld², celui qui m'a tout appris sur les livres et l'écriture.

Pour les autres films, comme *Itinéraire marin* (1962), j'avais envie d'avoir Gaston Modot, parce que pour moi, il représentait le grand acteur de *L'Âge d'or*, de *La règle du jeu...* Gaston Modot ne faisait plus grand-chose à l'époque, il marchait avec une canne. On l'a engagé ! À tort ! Si le film n'a pu se faire c'est parce que nous avions sous-estimé son coût...! Le film est aujourd'hui perdu.

À l'époque, nous avons toujours un film en préparation. Pour *Les Pays loins* (1965), nous avons pas mal tourné. C'était une histoire sans grand intérêt, vaguement fantastique quand même, mais pas très bon. Celui-là n'a pas été terminé pour cause de service militaire. Plusieurs fois, j'ai été tenté de le finir, mais il y avait à chaque fois un empêchement quelconque. Par la suite, j'ai eu d'autres sujets plus intéressants à traiter.

Engagement politique et avant-garde artistique

Je suis entré à la Fédération anarchiste sans y être amené, ni par quelqu'un, ni par quelque chose de précis. Je fréquentais la littérature libertaire depuis déjà quelque temps, et un beau jour, – pourquoi ? –, j'ai eu besoin d'action. C'était une période où je me heurtais durement avec mon père, que je voyais de temps en temps avec sa nouvelle femme et mon demi-frère. Lui était communiste pur et dur. Ma mère, elle, était Tolstoïenne, une sorte d'anarchiste chrétienne. Mon père était à la CGT et moi, j'avais souvent envie d'en découdre quand je le voyais rentrer à la maison, blessé, suite à des manifestations. Ses copains communistes m'étaient certes sympathiques, mais le communisme, je dois dire que ce n'était pas mon truc [rires] ! Du coup, je me suis dirigé vers la FA, largement plus proche de ma sensibilité. Comme j'habitais le 18^e arrondissement, je me suis orienté vers le groupe Louise Michel et c'est comme cela que j'ai sonné à la porte de Maurice Joyeux. Il est devenu le deuxième homme de ma vie, celui qui m'a tout appris après Losfeld.

Il y avait deux écoles dans l'équipe du *Monde libertaire* de cette période. Il y avait des gens comme moi, et puis les vieilles barbes qui se battaient contre l'avant-garde. Pour moi, l'avant-garde et l'anarchie, cela ne faisait qu'un ! Beaucoup de gens ne voulaient pas entendre parler des Lettristes. Alors qu'ils venaient tout juste de

2.– Éric Losfeld (1922-1979), éditeur (Arcanes, Le Terrain Vague, Éric Losfeld éditeur), a aussi produit des revues de cinéma, *Positif* et *Midi Minuit Fantastique*.

se débarrasser de Maurice Lemaître, ils tombaient sur Rollin ! [rires] J'avais écrit un long article sur le Lettrisme – qui doit paraître insensé aujourd'hui –, à propos d'une querelle sur l'Acropole, et dans lequel j'avais finalement tout à fait tort. Pour ma part, je n'ai jamais été Lettriste. Je les trouvais un peu ridicules quelque part... Le Lettrisme, c'est bien joli, mais en fait cela ne vaut pas grand-chose. Voilà la vérité. Ils se prétendaient au-dessus de Cocteau, au-dessus des Surréalistes... D'ailleurs, on s'est presque fâché avec Lemaître lorsque je lui ai dit que le Surréalisme était pour moi le seul mouvement valable à pouvoir rester dans l'Histoire. Lemaître était évidemment fou furieux. [rires] Je me faisais aussi l'avocat du diable auprès des anarchistes du Monde libertaire, ici en défendant le Lettrisme ! [rires] C'est une polémique qui s'est d'ailleurs étendue assez loin à l'époque, jusque dans *Rivarol*, qui me ridiculisait dans leur journal. *Rivarol* était l'ennemi traditionnel des libertaires. Ce journal m'avait même menacé d'envoyer des mecs pour me casser la gueule !

Tant que j'étais à la Fédération anarchiste, je rédigeais des articles sur le cinéma pour *Le Monde Libertaire* et, régulièrement, je faisais une présentation de mes films pour les copains anars avec projections et débats. Généralement, une petite conversation de Maurice Joyeux clôturait les séances. Évidemment, je n'exposais pas des films militants. Mais certains comprenaient tout de même la poétique libertaire qui se dégageait de mon travail. Je me rappelle qu'il y avait un film qui avait particulièrement plu à Joyeux, c'était *La Rose de fer* (1973). Peut-être l'un des plus « anarchistes » ?

Les rapports entre la philosophie « anarchiste » et le genre « fantastique » sont pour moi des choses difficiles à définir, même si l'on peut trouver des figures faisant le lien, comme l'anglais William Godwin, théoricien précurseur de l'anarchisme, dont la fille sera la grande Mary Shelley ! *Frankenstein* doit se lire aussi sous cet angle politique ! Pour ma part, il est évident que si je n'avais pas eu les mêmes pensées, je n'aurais pas fait les mêmes films. Il est certain que ce que j'ai réalisé, c'est en fonction de l'anarchie. C'est au fond un peu les mêmes rapports qu'il y a entre surréalisme et anarchisme. Il y a un côté révolte pour la révolte ! On a dit que dans le marxisme, on pouvait surtout y voir une doctrine politique tandis que dans l'anarchisme, il s'agit davantage d'une morale. Dans le Surréalisme, il y a aussi une morale. On ne peut « s'arranger » avec l'anarchisme ou le surréalisme, il y a une forme d'intransigeance qui pour moi est un garde-fou. Une tenue !

Mais il arrive un moment où l'on n'a plus le temps de faire les choses. Je n'avais plus suffisamment de temps pour faire du cinéma et militer. Quand j'étais plus jeune, je trouvais le temps de militer presque quotidiennement, de l'âge de 20 à 35 ans, il n'y a pas une seule manif que je n'ai faite. Je me suis vraiment écarté du mouvement à partir du moment où j'étais sous dialyse. Ceci dit, il y a peu j'ai repris une certaine activité. Aujourd'hui, je trouve la CNT plus virulente, plus active, que la FA. La CNT est partout et je trouve cela formidable.

Surréalisme

Je n'ai pas osé y entrer. J'ai bien connu des Surréalistes : Ado Kyrou que je voyais chez Losfeld, Jean-Claude Tertrais qui adhérait au groupe Louise Michel. Losfeld était Surréaliste. Breton était encore vivant, et il m'impressionnait terriblement. Je l'ai vu une ou deux fois à la salle des Sociétés Savantes s'emporter contre des gens, il était impressionnant ! Aussi, je n'ai jamais osé. Et puis après, quand il est mort, il y avait tellement de raisons de ne pas entrer au groupe Surréaliste que voilà... Récemment, j'ai été en contact avec les Éditions Surréalistes. J'y ai rencontré une fille fort sympathique aujourd'hui à la tête du groupe, qui m'a dit « Considérez-nous comme un groupe anarchiste indépendant » ! Il y a Michel Zimbacca parmi eux, et Aurélien Dauquet. J'aurais bien aimé coéditer mes ouvrages avec eux. Mais malheureusement, ils n'ont pas un rond. Ils ne font qu'éditer leur petite revue, c'est tout. Mon dernier livre aurait pu tout à fait entrer dans leurs éditions, je le considère comme complètement surréaliste. C'était intéressant de voir que ce groupe surréaliste se considère comme un groupe anarchiste.

Littérature : Bataille et Blanchot

C'est une coïncidence, ma femme s'appelle Simone ! Encore que, c'est le hasard objectif cela ! J'avais entendu parler de Bataille par ma mère, naturellement, mais elle ne m'avait jamais fait lire *Histoire de l'œil*. Pour elle, c'était le meilleur livre de Bataille, mais elle ne le possédait pas. L'ouvrage était interdit en France. J'avais un esprit de contradiction très fort. Il suffisait que ma mère me vante quelqu'un, un écrivain, pour que jamais je ne le lise. Je n'avais donc jamais lu Bataille. Mais malgré cela, l'évocation des personnages de Bataille avait une espèce d'aura pour moi. De même, *L'Idiot* de Dostoïevski était le livre de chevet de ma mère, eh bien je ne l'ai jamais lu !

Bataille, ma mère ne le voyait plus. Alors que Blanchot, lui, lui écrivait tous les jours. Nous habitons Villard-de-Lans à ce moment-là. J'étais lycéen, et chaque jour, je postais une lettre de ma mère pour Blanchot. Dès le lendemain arrivait une réponse de Blanchot. C'était devenu comme un rite. Je n'ai jamais su ce qu'il y avait dans ces lettres et, à la mort de ma mère, je les ai toutes rendues à Blanchot, il y en avait une malle pleine ! Pour ma mère, Blanchot a vraiment été la passion de sa vie ! Et je pense que pour Blanchot aussi ! J'ai peut-être eu tort de rendre ces lettres, il y a des gens qui se prostitueraient pour les obtenir ! [rires] D'abord, je considère qu'elles ne m'appartiennent pas, elles appartiennent à la personne qui les a écrites et à celle qui les a reçues. Sur le plan intellectuel, j'éprouve une gêne à lire les correspondances non publiées par l'auteur lui-même. J'ai l'impression de commettre un peu un viol quelque part.

Le Théâtre de Mai 1968

Blanchot je l'ai connu, un peu plus âgé, en Mai 1968. Avec des jeunes du cinéma, il y avait un comité qui s'était monté et qui s'appelait « Les jeunes du spectacle »,

dirigé par un jeune communiste, Jean Chalon. Il y avait aussi d'autres personnes, des acteurs, notamment Romain Bouteille... Nous avons monté une pièce de théâtre qui s'appelait *Une leçon d'histoire*, sur le thème de la Guerre d'Algérie. On avait fait une grande première au théâtre Récamier. Dans le public se trouvait Duras, Sartre, etc. En bref, tout le comité des *Lettres françaises* de l'époque de 1972. Blanchot est venu lui aussi. Évidemment, il s'est retrouvé avec ma mère, et moi, j'ai eu l'occasion de parler un peu avec lui. Il était tout petit, chauve, et drôle. On s'imagine mal Blanchot drôle, et pourtant... Il s'amusait beaucoup et il portait une vraie joie de vivre en 1968. Durant le spectacle que l'on donnait, s'est produit un incident, une alerte à la bombe. La police a alors fait évacuer la salle. Un engin explosif aurait été réellement trouvé.

Il y avait aussi Adamov que je n'aimais pas trop, c'était un ami de mon père. Il avait d'ailleurs promis de nous écrire une pièce avec Duras, à la suite de cette représentation, ce qui ne s'est pas fait. Les jeunes de notre petite troupe étaient essentiellement des stagiaires, des comédiens, des assistants. Il y avait avec nous un type assez revendicatif qui avait un petit nom à l'époque, Jean Mauvais, une sorte de sous-Terzieff. Terzieff, quant à lui, ne s'est jamais mouillé avec nous. Il y avait surtout un acteur assez réputé qui avait joué dans *Jules et Jim*, Henri Serre, qui habitait juste au-dessus de chez moi. Il y avait aussi un autre acteur dont j'ai oublié le nom, qui avait joué avec Jeanne Moreau dans *La Reine Margot* et qui est mort très jeune... Jeanne Moreau y était d'ailleurs très bien dans ce film. Je dis cela alors que je ne l'aime pas, non pas comme actrice, mais je n'apprécie pas les décorés ! Je ne pardonne pas un tel acte. Un peu comme Prévert, toute proportion gardée... [rires] Prévert n'a plus parlé à Jean-Louis Barrault le jour où il a reçu la Légion d'Honneur. Le même Barrault à qui j'ai envoyé une bonne gifflé, enfin... façon de parler [rires]. Le jour de la prise de l'Odéon en Mai 1968, Barrault sur la scène harangue les spectateurs en leur disant, « Je ne comprends pas pourquoi l'on s'attaque à moi, alors que j'ai toujours été anarchiste ». J'attends qu'il reprenne sa respiration pour lui lancer cette phrase : « Depuis quand les anarchistes ont la Légion d'Honneur ? ». Il y a eu un blanc, et il n'a pas répondu. Il avait toujours eu cela en lui, comme une gêne, comme une honte un peu vis-à-vis de l'équipe de Prévert qui ne lui adressait plus la parole.

Cinéastes de référence

Le premier film qui m'a marqué a été *Le capitaine Fracasse* de Gance, car ça a été le premier film que j'ai vu dans ma vie. Je n'ai jamais oublié le duel dans le cimetière. Ce qui m'a aussi influencé, c'est un autre duel dans un film italien – *Sur le pont des soupirs*³ – qui mettait en présence deux femmes qui se battaient la nuit en chemises de nuit à la lueur des torches. Pour moi, c'était sublime ! Cette vision a donné directement lieu au duel visible dans *Le Viol du Vampire*. C'est d'ailleurs Ado Kyrrou qui m'avait aidé à retrouver le titre de cette production italienne.

3.– *Sul ponte dei sospiri*, Antonio Leonviola, Italie, 1953.

L'un de mes grands regrets, c'est de ne pas avoir pu devenir l'assistant de Luis Buñuel, ce que j'aurais pu réaliser grâce à l'amie de ma mère, Simone Dubreuil. À l'époque, j'avais la chance de participer à des banquets incroyables grâce à elle, des projections de presse, etc., et c'est comme cela que j'ai pu approcher de grands réalisateurs. Caviar à la louche, foies gras entiers... On ne peut plus se représenter aujourd'hui ce que c'était à l'époque. Il y avait des cocktails de ce type deux ou trois fois par semaine ! J'ai côtoyé à quelques centimètres Martine Carol qui était parfaitement vulgaire et stupide, bien que très sympathique. Brigitte Bardot m'a parlé à l'époque où elle était vraiment une icône.

Un soir, il y eut un cocktail à la Cinémathèque en l'honneur de Buñuel qui était à Paris. L'amie de ma mère m'a présenté Henri Langlois, une des rencontres de ma vie, et c'est Langlois qui m'a présenté Buñuel. Buñuel préparait un film, qui n'a jamais été finalisé, qui s'appelait *Thérèse Etienne*, tiré d'un roman de John Knittel. Il m'a alors proposé que venir chez Sadoul où il venait fréquemment dîner. Sadoul qui m'a dit après, « À chaque fois que Buñuel vient à Paris, il s'invite chez moi uniquement pour manger du camembert ». [rires] Voilà, j'ai mangé du camembert avec Buñuel chez Sadoul. Mais malheureusement, je n'ai pas participé au film qui a été très vite arrêté. Il était très très gentil Buñuel ! – et avait accepté de s'entretenir avec un débutant comme moi.

Simone Dubreuil m'a présenté un autre cinéaste important avec lequel j'ai déjeuné en tête à tête, Franju ! Lui aussi devait réaliser un film où j'aurais dû participer au titre d'assistant. Mais à l'époque, Franju buvait beaucoup, et il s'est arrêté de travailler. C'était un personnage très chaleureux et enthousiaste, il était très vivant. Si je n'ai eu ni Buñuel, ni Franju, j'ai tout de même obtenu d'être assistant sur un film de Roger Pierre et Jean-Marc Thibault ! [rires] J'étais désespéré parce que le métier d'assistant m'ennuyait. Je me disais que je ne serai jamais metteur en scène, parce que pour arriver jusque-là, il faut passer je ne sais combien de fois assistant ! J'ai donc contourné le problème.

Vivre en Espagne (1964)

Ce n'est pas vraiment un documentaire, plutôt un reportage. À cette époque-là, je militais. Il y avait des militants anarchistes espagnols d'ici, qui avaient entendu dire qu'au groupe Louise Michel, quelqu'un faisait du cinéma. J'avais ma petite société de production, qui m'a aidé à couvrir l'un des Espagnols clandestins en France, en lui faisant de fausses fiches de salaire. Ma mère l'hébergeait chez elle. Comme nous avions sympathisé, c'est ainsi qu'est née l'idée d'aller tourner un film en Espagne. Quand nous sommes arrivés, la police espagnole était sur les dents, car, sur leur territoire, l'équipe de cinéma de Frédéric Rossif tournait *Mourir à Madrid*. Nous avons essuyé beaucoup de difficultés, beaucoup de gens nous ont fermé la porte par peur.

Longs métrages de fiction

Par la suite, j'ai rencontré des professionnels comme Sam Selsky, mais aussi Jean Lavy qui était distributeur. Dans le circuit Midi-Minuit, on passait des films « sexy ». Et quand les salles n'avaient pas de films « sexy », ils passaient des films « Bis ». Jean Lavy avait acheté un film de vampires par cher en Amérique, *Le vampire, créature du diable*⁴. C'était un film de seconde programmation qui ne faisait qu'une heure dix, donc beaucoup trop court pour une sortie en salle ici. Jean Lavy me téléphone alors pour me demander si je ne peux pas compléter le film, soit la réalisation d'une vingtaine de minutes. Plus le court-métrage, cela devait faire quarante minutes en tout. Sam Selsky a réuni 200 000 francs et on a commencé à tourner ainsi *Le Viol du Vampire*. J'étais très copain à l'époque avec un jeune du lycée Carnot, qui s'appelait Serge Moati. C'est moi qui ai monté son premier film et c'est avec lui que j'ai composé les dialogues du *Viol du Vampire*. Depuis qu'il est devenu célèbre, autant dire que je n'entends plus parler de lui. Mais jusqu'à ce qu'il devienne célèbre, nous étions très liés.

Mes films se sont souvent conçus comme cela, un peu au hasard des occasions. Et surtout, au hasard des images qui me venaient. Par exemple, *Requiem pour un Vampire* s'est bâti autour de l'image que j'avais eue du personnage de Louise, jouant du piano la nuit dans un cimetière. Il y a eu cette image, et puis par la suite j'ai bâti des choses autour, les deux personnages déguisés en clowns qui se sauvent, etc. Pour *La fiancée de Dracula* (2000), c'est différent. L'idée intéressante pour moi, c'était Dracula dispensateur de la folie, et petit à petit, la folie envahit tous les personnages. Les bonnes sœurs, gardiennes du monstre, qui deviennent de plus en plus cinglées, c'était une idée qui me plaisait bien. Il y a évidemment l'humour de Leroux qui joue. Et puis, quand on atteint un certain âge, on considère les choses avec plus de distanciation. Alors que plus jeune, on veut enfoncer des portes ouvertes.

Aujourd'hui, l'écriture et la réalisation de film m'apportent la même chose ! C'est Jean-Pierre Bouyxou qui a dit un jour, que quand on lit un de mes livres on a l'impression de voir un de mes films, et vice versa. Il avait écrit un livre dans la collection 10/18 sur la science-fiction au cinéma⁵ dans lequel il avait consacré un petit article à *La Vampire nue*, c'est comme cela que nous nous sommes connus. C'est vrai que pour moi, le plaisir reste le même. De plus, cela s'avère plus facile d'écrire que de filmer. Pour filmer, il faut trouver des millions, des gens, des distributeurs, des décorateurs, alors que pour l'écriture, il suffit d'une machine à écrire et d'une feuille de papier.

Et puis aussi, parce que l'écriture demande moins de dépense physique. Pour moi qui étais sous dialyse lors du tournage de *La Fiancée de Dracula*, je peux dire que placer quotidiennement quatre heures d'hôpital dans un plan de tournage de film, ce n'était pas évident ! Il s'en est fallu de peu que j'y laisse ma peau ! En même temps, cela a aussi été un grand plaisir que de pouvoir tourner comme je le voulais,

4.- *Dead Men Walk*, Sam Newfield, USA, 1942.

5.- Jean-Pierre Bouyxou et Roland Lethem, *65 ans de science-fiction au cinéma*, UGE, 1968.

avec l'argent que j'avais pu trouver. Je n'avais pas de contrôle sur ce tournage, j'ai pu réaliser le film comme je le souhaitais. Ces conditions particulières me rappellent aussi *Requiem pour un vampire* (1972), parce que c'était un film naïf qui a été écrit comme cela en deux heures, au fil de la plume. Il a été fait presque sans préparation. On a tourné comme c'était écrit. C'est un film qui m'a bien plu.

Réception des films

Les Anglo-Saxons ont toujours été des spectateurs assidus du cinéma d'épouvante. J'ai été très impressionné de voir lors, d'un festival à Londres où j'étais invité, qu'une foule importante venait pour se faire simplement signer un autographe. J'étais aussi étonné de voir des salles pleines, enthousiastes, pour *Le Viol du Vampire* qui était donné à la Cinémathèque Royale de Londres. De même à New York pour « La convention fantastique », où il y avait des queues incroyables rien que pour venir me parler. C'était surprenant pour moi, qui ai toujours été méprisé en France, de voir qu'en Angleterre et en Amérique un public existait. Pourquoi ce mépris en France ? Je n'en sais rien. Ici, je dérange. Parce que, ce que je fais, n'est sans doute pas du tout ce que les gens s'attendent à voir. Je suis un naïf, je tourne comme je pense. Tous mes films sont réalisés avec sincérité, et ce qui m'intéresse c'est la poésie. Ici, les gens n'aiment pas cela. Ils s'attendent à voir des films fantastiques « traditionnels », plus « artificiels » dans la forme, avec une fantaisie au fond très normée. Face aux films de vampires que je leur propose, ils sont comme déboussolés... et leurs rires sont bien souvent des rires crispés. Cela m'a évidemment longtemps touché. Aujourd'hui, je suis passé par dessus ces considérations, ce qui m'intéresse c'est la création.

Entretien réalisé à Paris, le 22 juin 2004.

Jean Rollin (1938-2010)

Jean-Pierre Bouyxou
Écrivain, cinéaste

Je ne pense pas que Jean m'en aurait voulu de lire ces quelques mots d'adieu au lieu de les avoir appris par cœur. C'était une tradition entre nous. Quand il me demandait de tenir un bout de rôle dans un de ses films, il savait bien que j'étais incapable de connaître mon texte – mais il s'en fichait, car il se fichait qu'on joue « juste », qu'on joue « vrai ». Le monde de Jean était un monde où le réalisme n'avait pas cours. C'était le monde d'un rêveur, d'un utopiste, d'un poète, d'un révolté.

Une des dernières fois où je l'ai vu, sur son lit d'hôpital, quelques jours à peine avant la fin, il venait d'apprendre qu'il était question de remettre la Légion d'honneur à Christopher Lee. Par boutade, je lui ai dit : « J'espère bien que tu la refuseras, quand c'est à toi qu'on la proposera ». Il a simplement répondu : « Tu me connais ! », et il a eu un large sourire. C'est la dernière phrase que je l'ai entendu prononcer distinctement, c'est le dernier vrai sourire que je lui ai vu. Ensuite, Jean ne s'est plus exprimé qu'avec les yeux, par des regards d'une intensité douloureuse, où passaient à la fois de la détresse et de la rage. Mais jusqu'au bout, il a conservé le sens de l'humour et de la dérision qui a imprégné tous ses films, tous ses livres, toute sa vie.

Il a toujours été un réfractaire, un rebelle. D'où l'incompréhension des cuistres et des imbéciles, qui n'ont pas su voir la véritable dimension de ce qu'il filmait et écrivait. Non, Jean n'était pas, loin s'en faut, l'artiste malhabile et naïf qu'il semblait être aux yeux de certains. Le définir comme « le Ed Wood français », comme d'aucuns l'ont fait tout récemment encore, est une aberration, une absurdité. Non, l'étrangeté de ses œuvres n'avait rien d'involontaire ni de ridicule. Tout, au contraire, y était délibéré, voulu, maîtrisé malgré la pauvreté des budgets et les conditions de tournage difficiles. Nul n'était plus exigeant, plus intransigeant, plus rigoureux que lui. Il faisait très exactement les films et les livres qu'il avait envie de faire. Obstinement,

orgueilleusement, sans la moindre concession aux lois ordinaires du bon goût, de la logique ou de la joliesse. La beauté qu'il traquait, la beauté qu'il magnifiait était celle que ne voient pas – et que ne verront jamais – les tenants de la raison pure. La beauté des « choses derrière les choses », comme disait son copain Prévert.

Jean a été un authentique surréaliste. Le dernier, peut-être, des grands surréalistes. L'héritier et le semblable d'André Breton et de Clovis Trouille, de Max Ernst et d'Ado Kyrou, de Gaston Leroux et d'André de Lorde, de Marcel Allain et de William Witney, de René Giffey et d'Adolphe d'Ennery.

Ses films, ses romans ont été – et restent – des brûlots contre la bêtise et l'intolérance. Ils fustigent la résignation et la grisaille, ils exaltent la toute-puissance de l'imagination. Ce sont des odes à la liberté, ce sont des tracts libertaires.

Et qu'on ne s'y trompe pas. Jean, cet amoureux des ténèbres, était d'abord un amoureux de la vie. Je crois bien ne m'être jamais autant amusé que sur le plateau de ses films, parce qu'il y régnait une ambiance d'enthousiasme fiévreux, une joie généreuse, un culte de l'amitié jamais démenti. Aucun acteur, aucun technicien n'a travaillé avec lui sans l'aimer.

Jean Rollin, en vertu des pouvoirs que me confère notre vieille et indéfectible affection, je confirme, après ta mort, le titre que tu as mérité toute ta vie : celui de meilleur ami du monde.

Paris, ce 22 décembre 2010.

Gianni Toti et la mathépoétique (avec quelques dérives transpoécontinentales du côté de Vélimir Khlebnikov et Fernando Pessoa)

Marc Mercier

Instants Vidéo numériques et poétiques

Une conférence ? Non, une (cir)conférence ! Tourner autour d'un sujet avec des questions caressantes. Pour ne pas l'épuiser. Pour puiser à la source de ses passions inassouvies. Pour étreindre poétiquement l'amour de l'anarchie, de l'utopie, de l'uchronie. Déchirer l'évidence. Danser sur les déchirures. Faire rimer les poètes, Toti, Khlebnikov, Pessoa. Musique des astres. Écouter. Danser. Crier. Les mots ont des lèvres.

Au début des années 80, Gianni Toti qui était à l'époque journaliste, militant communiste italien devenu par la suite cosmuniste, poète et réalisateur, se présente à un congrès des cinéastes italiens progressistes, et déclare que la mission historique du cinéma est terminée : il faut à présent s'engager dans la voie de la poésie électronique. Dire que la mission historique du cinéma s'est achevée, c'est pointer que le langage révolutionnaire du cinéma qui a accompagné les pensées émancipatrices du vingtième siècle s'est essoufflé, et qu'il convient à présent d'inventer un nouveau langage pour dire le monde d'aujourd'hui et notre rapport inédit à ce monde. C'est dire l'urgence de développer non seulement de nouvelles pensées, mais aussi de nouvelles sensibilités. Le vieux langage ne peut que recycler de vieilles idéologies et nous condamner à ressasser le passé, à réitérer les erreurs qui ont conduit les peuples vers d'atroces désastres et de cruelles désillusions. Il faut révolutionner la révolution.

Le 8 janvier 2007, Gianni Toti est mort. Mon ami. Mon frère.

En mars 2010, la revue italienne *Immaginazione* me commande un texte que je rédige sous forme de courrier posthume. Impoésible présentation de l'étoile totinouïe.

Caro Gianni.

Tu as déclenché la révolution poétronique. La lutte continue, s'internationalise, s'intercontinentalise, s'intergalaxise outre-mesure. Bientôt naîtra une interTOTInationale poétronique qui regroupera tous les révolutionnaires du verbe, de l'image et des sons. Une constellation poétronique.

Écoute :

en juin 2009, j'ai été invité par le Comité Populaire de Nha Trang au Vietnam pour présenter des programmations d'art vidéo issues des archives des Instants Vidéo Numériques et Poétiques de Marseille. Une soirée te fut consacrée dans le seul cinéma du centre-ville encore en fonction.

Je me suis alors souvenu de ton séjour mouvementé au Vietnam. Tu étais journaliste pour le journal de ton Parti Communiste italien, *L'Unità*.

Comme toute la presse internationale, les Américains ont voulu te parquer dans un hôtel et prendre en charge tes déplacements sur le terrain. Le soir même, tu t'es échappé pour rejoindre tes camarades Viet Minh et écrire tes articles selon le point de vue des opprimés en lutte contre l'envahisseur. Tu m'as raconté mille péripéties. L'une d'entre elles a particulièrement retenu mon attention : ton arrestation par des soldats vietnamiens anti-communistes et pro-Américains. Tu fus condamné à mort.

Soudain, a jailli dans ta cellule de fortune un officier brandissant plusieurs exemplaires d'un même livre découverts dans ton sac. Il t'a demandé pourquoi tu détenais ces ouvrages. Tu expliquas vouloir traduire ces livres et les publier en Italie.

De quel livre s'agissait-il ? Kim-Van-Kieu du poète Nguyễn Du (1725-1820). Un véritable chef-d'œuvre de plus de 3250 vers. Il raconte l'histoire d'une belle et pure jeune fille qui jure fidélité à un garçon de qualité, mais qui, par fidélité à l'enseignement du confucianisme, doit sauver son père en devenant une « fille aux entrailles déchirées », une courtisane. La justice triomphera, elle retrouvera son amoureux, Kim, après quinze ans d'épreuves, mais...

Tu voyais dans cette histoire décrite la longue et périlleuse lutte du peuple vietnamien pour son indépendance, à condition de demeurer fidèle à ses engagements. Comme l'écrit Nguyễn Du : « La racine du bien est en nous-mêmes ».

L'officier, perplexe, prit le temps de réfléchir avant de déclarer qu'il ne pouvait pas tuer quelqu'un en possession d'un tel ouvrage. Tu fus donc expulsé par avion vers Bangkok.

Lors des nombreux débats auxquels tu as participé, quand quelqu'un te demandait comment tu étais devenu poète, tu répondais : « Parce que la poésie m'a sauvé la vie. Je lui dois tout. »

Je me suis souvenu de cette histoire, errant dans les rues de Nha Trang. J'ai soudain voulu vérifier à quel point le poète Nguyễn Du était encore populaire. On m'a raconté que les personnages de ce roman poétique sont si familiers au peuple vietnamien que, dans le langage courant, ils donnent leur nom aux caractères qu'ils incarnent.

J'ai décidé de me procurer le livre dans sa langue originelle et, avec la complicité du caméraman Fabien Drouet, nous sommes partis dans les

quartiers populaires de la ville, munis du livre et d'un morceau de papier sur lequel était écrit en vietnamien « Acceptez-vous de lire un extrait du poème Kim-Van-Kieu ? »

Le principe est simple. Nous abordons des gens dans la rue, des femmes, des hommes, des jeunes, des vieux, un coiffeur de rue, un chauffeur de taxi-vélo, une marchande de livres, une vendeuse de glaces, un homme en train de boire un café sur une terrasse... et nous demandons au premier de lire les premiers vers, au second les suivants, etc.... Quel accueil, Gianni ! Certaines personnes se mettent à réciter des passages par cœur. D'autres me donnent un cours de lecture. Te rends-tu compte, mon premier cours de vietnamien, dans la rue, poétique ! Un monsieur que j'avais abordé alors qu'il était assis sur le trottoir est parti changer de chemise pour être beau, digne du poète à qui nous rendions hommage.

Durant toute cette aventure, tu étais à mes côtés, Gianni. J'entendais ton rire. Je t'entendais expliquer au peuple vietnamien qu'après avoir accompli la révolution communiste, il devait à présent s'employer à réaliser la révolution poétique, la transformation de tous les langages. Je t'entendais dire que le communisme devait lui-même être révolutionné pour atteindre les sommets du cosmunisme, la mise en commun du cosmos, de l'infini grand et de l'infini petit. Je t'entendais déclarer que nous entrons à présent dans l'époque de la guérilla poético-scientifico-politique, avec pour armes la théorie quantique, le flux des électrons pour munition, les écrans vidéo pour cible... Le guérillangage poétronique ! Je t'entendais. Je t'entendais ! Et nous avons ri. Et nous nous sommes disputés, comme d'habitude, comparant nos théories marxistes et anarchistes. Et nous nous sommes, comme d'habitude, réconciliés en déclamant des vers de Khlebnikov, l'inventeur futuriste du langage zaoum, la parole de l'oultre-entendement.

Nous nous outre-entendons bien, Gianni. Et notre avenir va encore durer longtemps...

Marc Mercier.

Avec Gianni Toti, nous avons un sujet de discussion récurrent : pourquoi les révolutions échouent-elles ? Pourquoi l'homme préfère-t-il en général la servitude volontaire plutôt que son émancipation à tout prix ? Pourquoi les idées les plus révolutionnaires sont-elles la plupart du temps traitées par les artistes avec le vieux langage qui a prouvé son incapacité à influencer sur nos comportements ? Nous avons émis une multitude d'hypothèses, dont celle-ci :

L'hypothèse mathépoétique.

Prenons n'importe quel chiffre. Il marquera l'endroit où nous en sommes aujourd'hui dans notre cheminement vers un penser et vivre autrement. Si c'est un nombre pair, divisons-le par deux. Si c'est un nombre impair, multiplions-le par trois et ajoutons un. Recommençons cette opération autant de fois que cela est possible.

Exemple (1) : 10 – 5 – 16 – 8 – 4 – 2 – 1

Exemple (2) : 13 – 40 – 20 – 10 – 5 – 16 – 8 – 4 – 2 – 1

Quel que soit le chiffre choisi au départ, si nous appliquons invariablement la formule « Si pair : 2 ; si impair $(x \cdot 3) + 1$ », nous obtenons systématiquement le nombre 1.

Des mathématiciens ont appelé cette suite de nombres « Suite de Syracuse », du nom de l'Université américaine où ce problème est analysé. Ils ont aussi appelé le dessin que forme cette suite « La Courbe d'Icare », car aussi haut que nous montions dans le ciel des nombres, l'issue sera toujours fatalement une chute.

Je déduis de cette démonstration mathépoétique que nous sommes prisonniers d'un mode de pensée, que nous sommes englués dans un langage miné de l'intérieur par cette fameuse « Suite de Syracuse ». D'où notre profond découragement. Cette formule que l'humanité semble avoir intégrée, enfouie dans son inconscient, fait barrage à toute véritable révolution.

Il nous faut renverser la Courbe d'Icare en menant une lutte sans merci contre la Suite de Syracuse qui occupe nos cerveaux. Une seule solution, la révolution poétique et numérique, la révolution poétronique qui marie le verbe et le nombre telle qu'elle fut entrevue dès 1919 par le poète Vélimir Khlebnikov :

La tête de l'univers.

Il y a des espèces d'un art nouveau d'images d'Épinal numériques, d'une création où la tête inspirée de l'univers, telle qu'elle est tournée vers le peintre, est peinte à grands traits par le peintre du nombre ; les resserres et les limites des sciences particulières ne lui sont pas nécessaires : ce n'est pas un enfant. Prêchant un triangle formé de trois points : le monde, le peintre et le nombre, il peint, du large pinceau des nombres, l'oreille ou la bouche de l'univers et, appliquant de généreux coups de pinceau sur l'espace de la science, il sait que le nombre rend à la raison le même service que celui que rendent le fusain à la main du peintre, ou la glaise et la craie à la main du sculpteur ; en travaillant avec le fusain-nombre, il réunit dans cet art les connaissances qui existaient avant lui. Qu'un trait donne la liaison inattendue, semblable à l'éclair, entre le globule du sang et la Terre, que l'autre tombe dans l'hélium, que le troisième se brise contre le ciel inflexible en découvrant les satellites de Jupiter ! La vitesse s'enrichira d'une nouvelle vitesse, celle de la pensée, tandis que les frontières des sciences particulières disparaîtront devant la marche des nombres en liberté, jetés à la presse comme des ordres étendus au globe terrestre. Les voilà, ces espèces d'une création nouvelle et, à notre avis, possible.

Vélimir Khlebnikov, l'homme dont la montre avançait plus vite que celles des étoiles. Poète qui enfouissait ses papiers poétiques dans un oreiller qu'il trimballait toujours avec lui. Sait-on jamais où l'on dormira ? Poète qui se méfiait de l'espace qui est toujours cause de guerres. Il rêvait d'une abolition des États, de leur fusion dans une Commune du globe terrestre. Dans « Lialia sur le tigre », il écrit cette magnifique formule : « Comme des couturières, nous cousons les peuples en une seule couverture, afin que la terre grelottante ait de quoi s'emmitoufler »¹.

1.- Vélimir Khlebnikov, « Lialia sur le tigre » (1916), in *Nouvelles du Je et du monde*, tr. Jean-Claude Lanne, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 91.

Khlebnikov avait la passion du temps. Il a cherché toute sa vie la Loi du temps. Il cherchait à « faire rimer » (disait-il) par affinité des dates historiques, des événements joyeux ou tragiques, des naissances, des décès, des parutions d'ouvrages essentiels, des découvertes scientifiques... Ces sortes de combinaisons mathématiques et poétiques lui permettaient de deviner des événements à venir, parfois catastrophiques. Cet outil n'avait pas pour ambition de nécessairement les empêcher, mais au moins de s'y préparer. Après avoir pris la mesure du temps, il s'agissait de prendre la mesure de la situation.

Écrire s'apparentait pour lui à faire du montage. C'est pourquoi Eisenstein s'en est inspiré pour construire sa théorie du montage. Quant à Gianni Toti, l'énergie vitale de Khlebnikov lui a inspiré peut-être son plus magnifique vidéo-poème-opéra : *SqueeZangueZaùm* (1988). Gianni fait rimer des images du cinéma pré et post révolutionnaire en les propulsant dans l'ère électronique. Chaque séquence devient une particule dansante dans le cosmos de la pensée contemporaine en fusion.

Au commencement, une mystérieuse pointe cherche à percer en son centre l'écran blanc du cinéma qui marque la séparation entre le rêve et la réalité. Une centaine de minutes plus tard, la même image revient. Cette fois-ci, la pointe crèvera l'écran. Il s'agit de la proue d'un navire. Pas n'importe lequel : le Cuirassé Potemkine. Oui, certes. Mais un cuirassé métamorphosé en poètemkine. Le langage mutin rejoint la salle, nos consciences, nos désirs d'émancipations totales.

Et maintenant, passons à l'acte poétique.

Je vais terminer mon exposé en proposant une démonstration poético-numérique inspirée par la pensée visionnaire et les rimes du temps de Vélimir Khlebnikov appliquée à l'œuvre et à la vie de Fernando Pessoa. Autre immense auteur qui passionna Gianni Toti.

Fernando Pessoa n'a fait qu'un seul voyage, enfant, en Afrique du Sud, quand sa mère s'est remariée et qu'elle dut suivre son conjoint qui venait de trouver un poste là-bas. Le petit Fernando craint de ne pas faire partie du voyage. Pour séduire sa mère, il écrit un poème : « À ma chère maman ».

Par la suite, il ne quitta pratiquement plus Lisbonne, menant une vie de petit scribouillard pour une société d'import-export. Sauf qu'il écrivait abondamment. Qui le savait ? Il n'a pratiquement rien publié de son vivant. Quelques articles dans des journaux. Le Portugal qui se croyait, sous le joug du dictateur Salazar, à l'écart des grandes aventures avant-gardistes vécues dans le reste de l'Occident, découvrira à sa mort qu'il n'en était rien.

Fernando Pessoa a à peu près exploré tous les genres littéraires en signant ses écrits de différents noms, qu'il nommait des hétéronymes (une soixantaine), c'est-à-dire des autres que lui-même. C'est ce que l'on découvrit après sa mort (un comble pour un sédentaire endurci, quoi qu'il ne vécut jamais que dans des meubles) dans des malles de voyages. Une mine. Certains de ses hétéronymes connaissaient le monde, Ricardo Reis vécut au Brésil, Alvaro de Campos en Écosse, avant de parcourir l'Europe et faire un voyage en Orient... Pessoa voyageait par procuration.

Parmi tous ses hétéronymes, il en est un (Mister Cross) qui n'a jamais rien écrit, mais que Pessoa cite dans ses lettres d'amour (ridicules) adressées à Ophélia. Ah, Ophélia ! Ils n'auraient échangé que quelques baisers, parfois, sur le banc d'un jardin public. Dans ses lettres, il lui dit qu'il a un ami, Mister Cross, qui fait dans le *Times* des concours d'énigmes, de charades. Un jour, il gagnera le premier prix. Il leur donnera l'argent pour que les tourtereaux puissent s'installer enfin dans un appartement. En vain.

J'ai décidé de donner la parole à Mister Cross. Il faut toujours donner la parole à ceux qui en sont privés. Et nous verrons (grâce à la méthode mathépoétique que je dérobe à Khlebnikov) que Fernando Pessoa a, contre toute attente, inventé la télévision. Mieux encore, lui, l'auteur du roman *Le banquier anarchiste* (1922), est la preuve irréfutable (pas seulement par neuf, nous verrons que nous aurons besoin pour cela de bien d'autres chiffres) que l'humanité peut se passer de tout gouvernement.

13 juin 1888 ?

Naissance de Fernando Pessoa !

Oui. Mais !

Il a écrit son premier poème « À ma chère maman » le

26 juillet 1895

Cette date marque sa naissance d'artiste

la seule qui convient à un être de cette envergure littéraire. Or

1895 est aussi la date

de la naissance de la psychanalyse

de la découverte du rayon X

et de l'invention du cinéma

Cette coïncidence temporelle déterminera toute l'œuvre de notre poète :

montrer l'invisible

dire l'indicible

écrire l'imprévisible

Fernando Pessoa est mort en 1935.

Donc

1895 (naissance poétique de Pessoa)— 1935 (décès du poète) !

Fernando Pessoa mit donc 40 années pour arpenter l'univers

10 ans pour chacun des 4 points cardinaux

Or, si nous multiplions par 4 le temps que met la terre pour faire le tour du soleil, soit 365 jours, nous

obtenons le nombre 1460 qui correspond exactement au nombre d'années qui séparent les deux mesureurs du globe terrestre : Eratosthène (- 276) et Yaqut (1184) ; les deux mesureurs du ciel Anaximandre (- 610) et Al Batani (850), ainsi que Ptolémée (86) et Tycho-Brahé (1546) Notons au passage que 1460 années

séparent aussi les deux créateurs de nombres, Abraham (-2040) et Pythagore (580), précurseurs de l'art poético-numérique dont je ne cesse ici de démontrer la paternité de Fernando Pessoa. N'est-ce pas lui qui a écrit

« Le binôme de Newton est aussi beau que la Vénus de Milo » ?

Fernando Pessoa est mort le 30 novembre 1935 Au moment même où devenaient concluants les essais

de transmission des images à distance !

La télévision venait ainsi de naître :

faculté d'être simultanément

ici et ailleurs

soi et un autre

présent et absent

Possibilité de faire naviguer parmi les astres

ses rêves

ses mots

et ses sensations

Fernando Pessoa : inventeur de la télévision !

Comment comprendre autrement la nécessité poétique de ses innombrables hétéronymes, envoyés

spéciaux aux quatre coins de la planète et des profondeurs humaines ?

Comment interpréter autrement sa célèbre déclaration

« Le monde ne m'appartient pas, je suis l'univers ! »

Examinons un autre aspect de l'univers poético-numérique de Fernando Pessoa

Alvaro de Campos, son hétéronyme fumeur, fumeux et futuriste, emprunta le Canal de Suez à l'occasion d'un voyage en Orient

Grands sont les déserts et tout est désert

Le Canal de Suez fait lien entre deux mondes :

l'Orient et l'Occident

le rêve et la réalité

le monde intérieur et l'univers

Il fallut à l'humanité 10 fois 365 jours pour creuser le dit Canal (1859-1869)

Or, si nous divisons la surface de la terre (510 051 300 km²)

par la surface d'un globule sanguin (0,000 128 mm²)

nous obtenons 365 puissance 10 !

Ainsi, nous avons la preuve d'un contrat secret établi entre la terre et le plus petit élément vital de l'humain !

À chaque fois, par ces calculs poético-numériques, nous obtenons un trait des multiples portraits de Fernando Pessoa

Ceci est la preuve irréfutable

qui confirme la thèse développée par Pessoa dans *Le Banquier Anarchiste*
que l'Humanité est régie selon des lois qui n'ont pas besoin de gouvernements,
ni de juges, ni de prêtres, ni d'économistes, ni de sociologues, ni de constitutions
mais par la seule loi des étoiles et des nombres !

VIII
FRONT DE L'HISTOIRE,
DE LA DOCUMENTATION
ET DE L'INFORMATION

Un baroquisme libertaire.

*Film d'amore e anarchia ovvero : stamattina alle 10 in via dei Fiori
nella nota casa di tolleranza* de Lina Wertmüller (1973)

Giusy Pisano

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

La traduction des titres de films d'un pays à un autre révèle de drôles de surprises. Le principe serait d'adapter le titre à une culture spécifique afin d'assurer la réussite commerciale du film, peu importe si la traduction dérive d'une surinterprétation pouvant même s'opposer au contenu et à l'esthétique du film en question. *Film d'amore e anarchia ovvero : stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza* de Lina Wertmüller offre un bon exemple. En effet, si la traduction française reprend les deux termes qui résument le contenu du film, c'est-à-dire « amour » et « anarchie », la réduction de ce qui suit élimine un aspect essentiel de la poésie de son auteur. La longueur du titre d'origine (en français : *Film d'amour et d'anarchie c'est-à-dire : ce matin à 10 heures dans la rue des Fiori dans la fameuse maison close*) est loin d'être anodine, puisque l'excès, la démesure qui se manifeste avant même le visionnement du film par des mots à la fois significatifs et vagues qui se suivent les uns après les autres comme l'éruption d'un volcan, sont à la base d'une esthétique qui se veut à l'écart des normes. Lina Wertmüller porte aux titres de ses films autant d'attention qu'aux films eux-mêmes. Certes, on a souvent mis en relation leur longueur avec celle de son nom : Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Español von Brauchich. Cependant, force est de constater que ces titres à la fois interminables, denses et ironiques, traduisent parfaitement le baroquisme libertaire de ses œuvres.

Après une rapide présentation de l'œuvre de Lina Wertmüller, nécessaire car elle s'avère bien moins connue en France qu'en Italie et aux États-Unis, je reviendrai particulièrement sur *Amour et Anarchie* (1973) afin d'en souligner l'importance

historique autant pour l'histoire des formes cinématographiques que pour l'Histoire tout court.

Une artiste exubérante et polymorphe

La carrière de Lina Wertmüller, née en 1926, traverse plus de soixante ans de cinéma, de théâtre, de télévision. Elle débute par l'expérimentation théâtrale : Lina Wertmüller est animatrice et metteur en scène de spectacles de marionnettes ainsi qu'assistante de metteurs en scène tels que Guido Salvini, fondateur du Teatro dell'Arte (1924) dirigé par Luigi Pirandello, ou encore Giorgio De Lullo fondateur Della Compagnia dei Giovani (1954). Parallèlement, Lina Wertmüller commence à travailler pour la radio pour laquelle elle écrit des pièces radiophoniques qu'elle interprète elle-même. À la fin des années 1950, c'est au tour de la télévision : elle réalise en 1959 la première édition d'un spectacle de variété qui aura un succès énorme, *Canzonissima*. Pour le « petit écran », elle adapte ensuite des romans, écrit des fictions et réalise des documentaires, activités qu'elle ne délaissera jamais, pas plus d'ailleurs que le théâtre. Ses dernières productions pour la télévision datent de 2004, *Peperoni ripieni e pesci in faccia*, et 2009, *Mannaggia alla miseria*. Lina Wertmüller arrive au cinéma d'abord en tant qu'assistante pour le film *...e Napoli Canta* d'Armando Grottini réalisé en 1953, puis pour *La Dolce vita* (1960) et *8 ½* (1962) de Federico Fellini. Elle réalise son premier long-métrage en 1963 : *I basiliachi*, une histoire assez proche de celle des *Vitelloni* de Fellini, même si dans son film ce sont plutôt l'ennui et le vide du Sud de l'Italie qui sont donnés à voir. Son deuxième film, *Se permettete questa volta parliamo di uomini* (1965), aborde l'une de ses obsessions : les relations entre hommes et femmes. À travers quatre épisodes ironico-grotesques, Lina Wertmüller examine à la loupe la société misogyne, ses rituels, ses comportements qui semblent survivre par la force d'inertie. Les répliques du film font aujourd'hui partie du patrimoine culturel italien. Ne prenons qu'un seul exemple : « Alla femmena bisognerebbe cucirle la lingua... se nascesse senza lingua verrebbe pure meglio »¹. La suite de sa carrière au cinéma est marquée par plus de trente films, dont *Mimi Metallo blessée dans son honneur* (1972), le premier d'une longue série de comédies provocatrices où elle passe en revue tous les travers de la société des hommes. Néanmoins, le film qui lui vaut une consécration internationale est *Pasqualino settebellezze* (1975), grâce notamment à quatre nominations aux Oscars dont celui de la meilleure réalisatrice (pour la première fois dans l'histoire d'Hollywood). Dans cette œuvre, à travers le personnage de Pasqualino Frafuso, la cinéaste réunit tous ses thèmes de prédilection et aborde un sujet auquel elle tenait tout particulièrement : le camp de concentration. Dans ses nombreuses interviews, mais aussi dans son ouvrage autobiographique², elle raconte que le souvenir du choc provoqué par les images des camps de concentration qu'elle a vues à

1.- « Il faudrait coudre la langue de la femme... mais si elle pouvait naître sans langue, ça serait encore mieux. »

2.- Lina Wertmüller, *Lina Wertmüller Arcangela Felice Assunta Job Wertmüller von Elgg Español von Brauchich cioè Lina Wertmüller*, Milano, Frassinelli, 2006.

l'âge de 18 ans ne l'a jamais quitté. Un très bref résumé du film donne une idée assez précise de la méthode qu'elle emploie pour parvenir à intégrer cet événement historique au sein d'un récit décousu, grotesque et très ironique. Le film raconte à travers de flash-back les péripéties d'un jeune camorriste napolitain qui, de sa terre natale, se retrouve parachuté dans un camp de concentration. Les premières images nous font découvrir Pasqualino, dit Settebellezze, à Naples, où il coupe en trois morceaux l'homme qui avait obligé sa sœur à se prostituer. Arrêté par la police, il doit purger sa peine dans un hôpital psychiatrique. La Seconde Guerre mondiale éclate. Il négocie alors sa liberté en s'offrant comme volontaire. Il parvient avec un ami à s'échapper du front russe, mais ils sont rattrapés par les nazis, nous les retrouvons dans un camp de concentration. Ici, Pasqualino découvre l'horreur nazie et la résistance grâce à l'anarchiste Pedro. Pour survivre, il va séduire une chef nazie et devient Kapo. Libéré par les Alliés, il retourne à Naples où il découvre que toutes ses sœurs sont devenues prostituées...

La Grande Histoire se mêle à la micro-histoire : les images plus épurées se lient aux images baroques, les images d'archives se confondent avec celles de la Naples des années 1960, les sons du passé s'intègrent aux sons contemporains, réunissant ainsi l'homme des événements historiques à l'homme du présent. Dès le générique, les images d'archives mises en contrepoint avec la chanson de l'anarchiste Enzo Jannacci nous donnent un avant-goût du style du film et de sa portée politique. Outre l'analyse ironique du perpétuel conflit des relations hommes-femmes mis en scène par une représentation qui va de la tragi-comédie au « grotesque glauque » (expression que j'emprunte à Lina Wertmüller elle-même), c'est surtout le rapport que cette cinéaste entretient avec ses racines méridionales qui est le lieu privilégié de ses observations. Elle dissèque ici, comme dans presque tous ses films, les tics, les regards, les sentiments, les vices et les vertus du Sud de l'Italie. Je rappelle que Lina Wertmüller est elle-même sous l'emprise des contrastes, entre des origines méridionales par son père napolitain, des origines romaines par sa mère et par ailleurs descendante d'une famille de la grande noblesse suisse.

Tout son cinéma se place sous le signe de l'ironie, du sarcasme comique iconoclaste et libertaire, mais aussi de la révolte, provocatrice et extrême. Il se montre toujours attentif au marasme des conflits socio-économiques dont le déséquilibre Nord-Sud demeure une constante dans la société italienne. Lutte des classes et guerre des sexes vont de pair dans le cinéma de Lina Wertmüller. Tous ces conflits prennent, dans la forme filmique, l'image d'un corail constitué par des collages entre les divers dialectes se ramifiant du Nord au Sud de l'Italie ; des chansons puisées aussi bien dans le répertoire populaire de la variété italienne que dans la chanson engagée, des palettes de couleurs contrastées et éclatantes juxtaposées aux images teintes d'un certain réalisme, jusqu'aux mélanges entre Histoire et micro-histoire, entre idéal et médiocrité humaine. Il en résulte des films riches de clichés, bavards, bruyants, caricaturaux et grotesques, un bric-à-brac qui a fini par dérouter la critique pourtant favorable lors de son premier film. Comme l'affirme Gian Piero Brunetta : « Lina Wertmüller sort du giron de la critique pour devenir la cinéaste

d'un seul film qui, après un succès commercial, a dissipé ses meilleurs atouts et déçu des débuts prometteurs »³. Malgré tout Brunetta – l'un des historiens parmi les moins réfractaires au cinéma populaire – voit dans ses œuvres « de grands bonheurs narratifs qui accordent à ses films une impression positive. Lina Wertmüller apparaît comme une *cantastorie, cantafavole* (chanteuse d'histoires, chanteuse de fables) populaire du cinéma italien qui charme son public grâce au caractère exemplaire des événements racontés. L'entreprise, en ce sens, est réussie puisqu'elle s'appuie sur une mémoire populaire qui ne s'est pas totalement envolée »⁴. Hormis cette exception, la critique italienne dans son ensemble porte sur l'œuvre un jugement très négatif. Un exemple suffit, celui de l'historien/critique et promoteur du mythique Festival Del Nuovo Cinema di Pesaro, Lino Micciché, qui écrit : « Il faut reconnaître à Lina Wertmüller le mérite de la cohérence : son cinéma se dégrade toujours plus, de film en film, avec une constante progression »⁵. En réalité, en se détachant du standard du cinéma d'auteur – quasi-monopole des cinéastes mâles en Italie comme ailleurs – pour creuser une approche tout à fait personnelle du cinéma, les films de Lina Wertmüller trouvent un écho positif auprès du public. Si elle provoque le mépris de la critique italienne, paradoxalement, elle obtient les louanges des intellectuels de l'autre côté de l'Atlantique. En effet, si son féminisme iconoclaste exaspère les associations féministes italiennes, en revanche les organisations américaines y trouvent une source d'inspiration ; si la critique italienne prend de la distance, *a contrario*, l'américaine l'érige en représentante d'un nouveau cinéma italien novateur sur le plan des formes et dont l'engagement social et politique est apprécié dans un moment particulier de l'histoire des États-Unis. Quatre films (*Pasqualino settebellezze*, *Mimi Mitallurgico*, *Film d'amore et d'anarchia* et *Travolti in un insolito destino*) sont programmés dans les salles américaines, ils donnent lieu à des débats auxquels la cinéaste est invitée à participer et suscitent l'intérêt de la presse comme en témoignent les dizaines d'articles publiés. Cependant, dans son ouvrage consacré à Lina Wertmüller, Grace Russo Bullaro⁶, lorsqu'elle revient sur cet engouement américain pour la cinéaste, explique de manière circonstanciée que celui-ci est plus lié au contexte politique et culturel de l'Amérique des années 1970, à la recherche d'un cinéma aux marges d'Hollywood, qu'aux appréciations des films eux-mêmes. D'ailleurs, l'idylle ne dure que quelques années et le film réalisé grâce aux producteurs nord-américains *La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia* (1978) sera un échec total aux États-Unis et mettra un terme à l'expérience

3.– Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 708.

4.– *Id.*

5.– Lino Micciché, *Cinema italiano des anni settanta*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 212.

6.– Grace Russo Bullaro, *Man in Disorder. The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*, Leichester, Troubador, 2007.

américaine. Depuis, des analyses sur le cinéma de Lina Wertmüller sont effectuées dans le champ des *Cultural Studies*.⁷

Film d'amore e anarchia : Histoire et micro-histoire

Film d'amore e anarchia ovvero : stamattina alle 10 in via de Fiori nella nota casa di tolleranza est l'un des films le plus connus en France grâce notamment au prix d'interprétation obtenu par Giancarlo Giannini au Festival de Cannes en 1973. Il a fait depuis l'objet d'une édition en DVD (mars 2010) qui permet de le redécouvrir. Dans ce film comme pour les autres, Histoire et micro-histoire se croisent et se superposent jusqu'à une explosion finale. Nous sommes entre la fin des années 1920 et les débuts des années 1930, dans le Nord de l'Italie. Un jeune paysan, Tunin, bouleversé par la mort de son ami Michele Sgaravento tué par les carabinieri, reprend à son compte le projet que ce dernier lui avait confié : assassiner Mussolini. Tunin prend alors contact avec les anarchistes réfugiés en France et part ensuite pour Rome. Là, son contact est Salomé, une prostituée exerçant dans une maison de tolérance réputée de la ville, qui avait elle-même rejoint la cause anarchiste après la mort de son fiancé accusé à tort d'une tentative de meurtre du Duce. En attendant le jour de l'attentat, Tunin réside dans le bordel et découvre l'amour dans les bras de Tripolina. Croyant avoir été découvert par les carabinieri, il leur tire dessus, puis est rattrapé à la suite d'une course rocambolesque entre les filles du bordel qui essayent de le protéger et la foule de Rome qui regarde, tétanisée, sans réagir. Le film, et notamment cette séquence, semblent retranscrire visuellement une chanson symbolique pour le mouvement anarchiste italien. Il s'agit d'*Addio Lugano bella*, écrite par Pietro Gori en 1895, qui raconte l'engagement des « cavalieri erranti » (les chevaliers errants) habitués à être expulsés, condamnés à l'exil alors que leur idéal n'était qu'un idéal d'amour.⁸

Or, si le film est bien situé à l'époque fasciste, certains indices présents dans les décors ou encore dans les caractères des personnages, notamment celui de Salomé aux antipodes de Anna Magnani dans *Rome ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), donnent au récit une dimension qui dépasse largement cette période. Lina Wertmüller a expliqué dans plusieurs entretiens quel était le point de départ du film.

L'histoire du film m'est venue à l'esprit en lisant dans les journaux les nouvelles sur les premiers terroristes. Des jeunes et des femmes qui payaient par la vie leurs idées. On en parlait comme des criminels mais moi je voulais comprendre mieux. J'ai commencé alors à lire des ouvrages sur l'histoire de l'anarchie... Les histoires des anarchistes italiens m'ont permis de connaître les racines anciennes

7.- Citons à ce sujet : Henry À. Giroux, *Breaking in to the Movies Film and the Culture of Politics*, Oxford, Molden, Blackwell Publishers, 2002 ; Jean Meller, « On Lina Wertmüller », in Arthur Asa Berger, *Film in Society*, New Jersey, New Brunswick, 1980.

8.- L'interprétation de *Addio Lugano bella* qui a marqué les mémoires est sans doute celle de 1964 assurée par Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Lino Toffolo, Otello Profazio e Silverio Pisu, quatre chansonniers connus pour leur engagement anarchiste. Le titre original en est *Adio a Lugano*.

Addio, Lugano bella	Adieu belle Luganoa
<p>Addio, Lugano bella, o dolce terra pia ! cacciati senza colpa gli anarchici van via e partono cantando con la speranza in cor. Ed è per voi sfruttati, per voi lavoratori, che siamo ammanettati al par dei malfattori ; eppur la nostra idea non è che idea d'amor. Anonimi compagni, amici che restate, le verità sociali da forti propagate : è questa la vendetta che noi vi domandiam. Ma tu che ci discacci con una vil menzogna, repubblica borghese, un dì ne avrai vergogna ed oggi t'accusiamo di faccia all'avvenir. Banditi senza tregua, andrem di terra in terra a predicar la pace ed a bandir la guerra : la pace tra gli oppressi, la guerra agli oppressor. Elvezia, il tuo governo schiavo d'altrui si rende, di un popolo gagliardo le tradizioni offende e insulta la leggenda del tuo Guglielmo Tell. Addio, cari compagni, amici luganesi, addio, bianche di neve montagne ticinesi, i cavalieri erranti son trascinati al Nord.</p>	<p>Adieu belle Lugano, ô douce terre pieuse ! Chassés sans raison, les anarchistes s'en vont Ils partent en chantant avec l'espoir au cœur. Et c'est pour vous les exploités, pour vous les travailleurs Que nous sommes enchaînés par des malfaiteurs. Et pourtant nos idées ne sont qu'idées d'amour. Anonymes compagnons, Amis qui restez, Répandez largement les vérités sociales C'est la revanche Que nous vous demandons. Tu nous écœures de vils mensonges, République bourgeoise, un jour tu en auras honte. Aujourd'hui nous t'accusons face à l'avenir. Bandits chassés sans trêve, nous irons de terre en terre Prédire la paix et annoncer la guerre : La paix aux opprimés la guerre aux oppresseurs. Helvétie, ton gouvernement asservit l'humain et d'un peuple vigoureux tu offenses les traditions et insultes la légende de ton Guillaume Tell. Adieu chers compagnons, amis luganais, Adieu, montagnes du Tessin blanches de neige, Les cavaliers errants sont repoussés vers le Nord.</p>

que l'anarchia a eu en Espagne et dans notre pays, particulièrement dans certaines régions comme les Pouilles et la Toscane. C'est ainsi qu'est née l'histoire de Tunin, un paysan du Nord, amoureux des idées d'un vieil anarchiste, idées écoutées depuis son enfance devant la cheminée...⁹

9.- Lina Wertmüller, *Arcangela Felice Assunta Job Wertmüller von Elgg Español von Brauchich cioè Lina Wertmüller, op. cit.*, p. 56.

Les origines lointaines de l'anarchie, personnifiée par le personnage de Michele Sgaravento, par le jeune Tunin qui reprend le flambeau et par une Salomé qui est bien plus une femme des années 1960-1970 que des années 1920, enracinent l'histoire de l'anarchie dans le passé et en même temps retrouvent une place dans le présent. Le film se démarque ainsi de l'historiographie officielle. En effet, le rôle de l'anarchie avant et pendant la Résistance a été terni par les histoires officielles mais aussi par celles qui se devaient de la glorifier. Pourtant, il est bien connu que les premiers actes de résistances sont dus à des anarchistes qui ont payé par la prison, l'exil en France et dans d'autres pays, voire la mort. Le film de Lina Wertmüller regorge d'indices (au sens établi par Carlo Ginzburg¹⁰) sur le mouvement anarchiste exilé à Paris et sur ceux qui, comme Michele Sgaravento, restés en Italie, continuaient à répandre autour d'eux les idéaux anarchistes. Le film fait d'ailleurs une référence explicite à une série de tentatives d'attentats contre Mussolini, tous dus à des anarchistes. Plus directement encore, le film reprend de manière explicite l'attentat organisé par Gino Lucetti le 11 septembre 1926 à Rome (il jette une bombe sur la voiture de Mussolini). Depuis une dizaine d'années, cette histoire est mieux connue grâce à plusieurs ouvrages,¹¹ cependant c'est bien le film de Lina Wertmüller qui, avant les historiens, dès 1970, l'a exhumée comme un fait du passé mais habitant toujours le présent.

Le « commercial » *Film d'amore e anarchia ovvero : stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza* de Lina Wertmüller a le mérite de resituer la place jouée par le mouvement anarchiste pendant le fascisme mussolinien et dans la société italienne. Le cinéma de Lina Wertmüller est profondément lié aux conflits socio-économiques qui ont secoué l'Italie. Cependant, au rebours de la grande tradition néo-réaliste, les formes par lesquelles les conflits se manifestent évitent le réalisme : ironie, mouvements de caméra exubérants, montage syncopé, couleurs saturées font échos aux dialogues dans lesquels se mêlent les sons des chansons et des divers dialectes qui traversent l'Italie du Sud au Nord. Si la trame narrative comporte un contenu politique explicite, il n'en reste pas moins que celui-ci s'exprime avant tout à travers des formes filmiques capables d'échapper à toute convention esthétique.

10.- Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), tr. M. Aymard, C. Paolini, E. Bonan et M. Sancini Vignet, Paris, Flammarion, 1989.

11.- AA.VV., *La Resistenza sconosciuta. Gli anarchici e la lotta contro il fascismo*, Milano, Zero in Condotta, 2005 ; AA.VV., *L'Unione Anarchica Italiana. Tra rivoluzione europea e reazione fascista (1919-1926)*, Milano, Zero in Condotta, 2006 ; Fabrizio Giluitetti, *Il movimento anarchico italiano nella lotta contro il fascismo 1927-1945*, Manduria, Lacaita, 2004 ; Lorenzo Del Boca, *Il dito dell'anarchico. Storia dell'uomo che sognò di uccidere Mussolini*, Casale Monferrato, Piemme, 2000.



Écoutez May Picqueray de Bernard Baissat, 1984.

Entretien avec Bernard Baissat

Isabelle Marinone

Université de Bourgogne Franche-Comté

Bernard Baissat naît en 1943 en Tunisie, puis sa famille s'installe en France, à Manosque. Il s'intéresse aux langues et aux arts. Passionné par les langues étrangères et les arts, Baissat rencontre le métier de journaliste à travers le père d'une de ses correspondantes italiennes. Intéressé par la réalisation d'enquêtes, il travaille quelques temps pour une revue italienne d'art, *La Sonda*. Après des études d'italien et de Lettres modernes, il obtient un poste d'enseignant à Draguignan, qu'il abandonne rapidement pour entrer à la télévision française. D'abord journaliste stagiaire à Dijon, il se retrouve ensuite à Paris dans les studios de l'ORTF où il apprend le métier d'assistant-réalisateur. Baissat part en 1968 à l'étranger pour réaliser son service civil dans la coopération. Envoyé au Niger, il décide après son service de rester sur le continent africain. Il passe alors par la Côte d'Ivoire puis par le Liban dans les télévisions locales et devient réalisateur. Co-créateur de l'émission « Mosaïque », de retour en France en 1976, il s'attache à la réalisation de documentaires. Bernard Baissat s'intéresse au peintre anarchiste puis communiste André Claudot, objet de son premier film engagé. L'historien Jean Maitron l'aide dans cette tâche. Au cours des années 80, Baissat poursuit sa galerie de « portraits » cinématographiés d'anarchistes, de socialistes ou encore de pacifistes. Les films *Écoutez May Picqueray*, *Écoutez Jeanne Humbert*, *Mouna*, *Robert Jospin* ou encore *André Bosinger* font entrer Baissat dans le milieu libertaire qui l'apprécie pour son engagement et son travail de mémoire anarchiste. Devenu formateur à l'INA et à l'École Normale Supérieure, Bernard Baissat continue de tourner des documentaires pédagogiques et engagés. (I.M.)

Comment s'est déroulée ta jeunesse, ta vie avant d'entrer dans le journalisme ?

Avant même d'entrer dans le journalisme, j'étais en contact avec un journaliste italien qui s'appelait Antonio Bevilacqua. Il était le père de ma correspondante italienne lorsque je faisais mes études d'Italien. J'ai été touché par le « virus » de l'italien à l'âge de quatorze ans. À l'époque, encore jeune, je voyageais tout seul dans les trains de l'Europe. Je me suis retrouvé rapidement chez ma correspondante Sandra, à Sora, dans la province de Frosinone. Son père voulait presque m'adopter, car il avait deux filles et pas de garçon. Lui, était à la fois enseignant et journaliste dans un journal important de Rome, *Il Tempo*. Il m'a donné le goût du journalisme en me demandant, lorsque je suis rentré en France, de lui envoyer des informations sur une partie de sa propre famille qui avait vécu dans notre pays. Son père avait été modèle dans l'Atelier Rodin, à Paris. Beaucoup d'Italiens de la région de la Ciociaria, région de Vittorio de Sica et de Marcello Mastroiani, travaillaient à Montparnasse soit dans des ateliers de sculpteur soit comme marchands de tableaux. Dans l'atelier de Rodin, les Italiens travaillaient le marbre d'après les « bozetti » du maître, travail pénible et ingrat, mais quand ils étaient beaux, comme le père de Bevilacqua, Rodin les invitait à poser pour lui. Le père de Bevilacqua était aussi chanteur d'Opéra, il avait quitté femme et enfants pour vivre la belle vie à Paris. C'est la raison pour laquelle il m'avait demandé de chercher des documents sur ce passé qui lui tenait à cœur. Il avait créé une revue artistique qui s'appelait *La Sonda* et j'étais devenu un de ses correspondants pour la France. Dès l'âge de quinze ans, alors que j'étais encore au lycée, j'avais déjà des demandes pour écrire de petits articles, pour réaliser de petites enquêtes. De plus, comme j'habitais Manosque et que j'étais le voisin de Jean Giono, il m'arrivait d'aller le rencontrer pour parler de ses futurs ouvrages dans la revue italienne. Tout cela m'a poussé à faire des études plus approfondies d'italien à l'Université d'Aix-en-Provence, avec une double licence d'italien et de Lettres Modernes. Là, j'ai eu des professeurs très intéressants, mais assez machos, d'origine Corse. Comme dans notre classe il y avait une majorité de filles et que nous n'étions que deux garçons, ces professeurs nous poussaient pour que l'on passe devant les filles. Ce qui n'était pas du tout mon but ! L'esprit de compétition, je ne l'avais pas du tout. Comme je ne me débrouillais pas trop mal dans cette branche, j'ai continué sur la voie de l'italien. C'est donc par l'italien que je me suis intéressé au journalisme, d'abord au journalisme écrit. Je faisais surtout des articles sur des peintres comme Serge Fiorio, Edgard Mélick ou des sculpteurs comme Michel Elia. J'organisais même des expositions en France avec des artistes italiens et en Italie avec des artistes français. Je savais donc déjà que je continuerai dans l'Italien mais que je ne me lancerai jamais dans l'enseignement. Toute ma famille était dans ce milieu, j'en connaissais donc les difficultés. J'avais choisi la Sicile pour faire mon mémoire de Diplôme d'Enseignement Supérieur. Mon professeur m'avait demandé de travailler sur un journaliste et écrivain italien qui s'appelait Vitaliano Brancati, auteur du *Bel Antonio*. Cet écrivain était mort jeune, depuis une dizaine d'années seulement et j'ai fait une véritable enquête, à Catania, la ville où il avait vécu en interrogeant les gens qui l'avaient connu. Cette personnalité était particulièrement

intéressante pour mon professeur car il était passé du fascisme, vécu par tous les jeunes italiens embrigadés, à l'antifascisme assez virulent bien que toujours très « codé » dans ses œuvres. Mon mémoire a d'ailleurs alimenté, avec d'autres mémoires sur le thème du fascisme, la thèse d'un autre professeur. Après le diplôme, s'est posée la question de l'agrégation. Je savais que les postes au concours étaient très réduits et que le programme était rébarbatif, même si Vitaliano Brancati, avait été inscrit « par hasard » au programme de littérature. Je n'avais toujours pas le goût de la compétition ! Je me suis quand même inscrit à cette épreuve pour obtenir la bourse d'études et je suis parti faire du journalisme à Dijon, où on venait d'ouvrir la station régionale de la télévision. Je partais là-bas comme journaliste stagiaire. Le directeur s'appelait Pascal Copeau, fils de Jacques Copeau, créateur du Vieux Colombier, résistant, compagnon de la Libération, un personnage. Je l'ai fréquenté ainsi pendant plusieurs mois. Il m'a fait connaître la Bourgogne que j'ai beaucoup appréciée. À l'époque, à la télévision Gaullienne, les journalistes n'étaient pas originaires de la région dans laquelle ils travaillaient, afin qu'on puisse mieux les contrôler. Comme j'aimais beaucoup les arts, j'ai proposé à Pascal Copeau de faire un sujet sur la maison de son père à Pernand Vergelesse. Pascal Copeau habitait cette maison et avait conservé avec amour le bureau de son père et les roses de son jardin. Il a été heureux de ce reportage. Le seul problème avec lui, c'est qu'il fallait être capable de goûter son aligoté (excellent vin blanc de Bourgogne) le matin, au petit déjeuner. Avec de l'entraînement on y arrive bien ! À l'époque, j'étais donc stagiaire. En faisant de petits reportages et en présentant des directs du journal télévisé j'ai compris très vite que tout ce que j'avais appris à l'Université ne me servait pas beaucoup. Lorsque l'on me donnait un papier à rédiger, j'étais incapable de le rédiger en langage parlé ! J'ai dû tout réapprendre pour m'adapter à la télévision Naturellement, je ne suis pas allé passer l'agrégation. Ma bourse étant terminée, j'ai dû postuler pour un poste d'enseignant. J'en ai obtenu un formidable, à Draguignan, ville militaire du Var. En même temps, j'avais fait une demande à la télévision pour entrer comme journaliste. Au bout de trois mois de poste d'enseignant, je reçois une réponse de la télé à Paris, qui m'accepte. Moi, « j'ai fait ni une, ni deux », je suis allé voir le proviseur pour lui dire que je partais à Paris pour faire de la télévision. Il m'a dit « Vous êtes complètement fou ! Vous ne vous rendez pas compte que ce poste, des professeurs de Paris des plus grands lycées, attendent toute leur carrière pour l'obtenir ». Mais moi, je ne me voyais pas passer toute ma vie là-bas, dans une ville de militaires, j'étais un nomade. À la télévision, diplômé ou pas, j'étais payé le minimum et il a fallu que je fasse des traductions de l'italien pour boucler les fins de mois. À partir de là, j'ai pu rencontrer des gens importants, notamment du cinéma, car la télévision a débuté avec eux. J'ai connu Éric Rohmer, Nestor Almendros. En général pour eux, le cinéma était un art noble et la télévision était médiocre, image « dégueulasse », son « ignoble » ... Ils venaient le plus souvent entre deux contrats au cinéma.

Pourquoi la télévision t'intéressait-elle tant ?

C'était un langage qui m'intéressait parce qu'on touchait un public large et nouveau. Je me rappelle qu'en Bourgogne, les gens nous recevaient de manière incroyable ! Aujourd'hui, c'est plus pareil, on nous reçoit parfois avec des pierres ! Il faut dire que la télé n'est plus ce qu'elle était à l'époque. C'était un formidable moyen de communication, à l'égal de ce que représente Internet aujourd'hui. Il y avait d'ailleurs le même discours qu'aujourd'hui : image mauvaise, son médiocre, mais langage nouveau. Ce qui était le plus intéressant c'était le direct. J'avais choisi de devenir assistant-réalisateur. Alors qu'en province on travaillait beaucoup, avec peu de moyens, à Paris, je trouvais que les gens s'agitaient beaucoup mais travaillaient peu. J'ai eu la chance d'avoir comme réalisateur Guy Prébois, photographe et réalisateur. Il ne venait à la station que pour vérifier le travail de son assistant et me confiait beaucoup de responsabilités. J'ai pu ainsi apprendre vraiment le métier. On faisait à l'époque des émissions d'économie avec Jacques Delors, qui était à la CFDT.

Tu n'es plus jamais revenu à l'enseignement par la suite, c'était définitif ?

J'y suis revenu par la formation à audiovisuel. Aujourd'hui je travaille souvent à l'Institut National de l'Audiovisuel. Là, j'estime que c'est intéressant ! Je peux faire partager aux gens mon expérience. Tandis qu'enseignant, à 25 ans, je n'avais aucun bagage pédagogique, et puis faire pendant trente ans les mêmes leçons ! Je ne voyais pas l'intérêt. Il fallait faire le programme, il y avait les examens, les notes... Moi, les notes, je n'aimais déjà pas cela quand j'étais étudiant, je préférais largement quand mes professeurs à l'Université, qui s'intéressaient beaucoup au cinéma, invitaient Truffaut ou Godard à Aix-en-Provence. Étudiants, nous allions voir un film tous les jours, suivi d'un débat. J'aimais beaucoup les études, les rencontres, mais j'avais horreur des examens. Les discussions et les propositions de mai 1968 me convenaient parfaitement. J'étais arrivé à Paris en octobre 1967 et j'étais ravi de me trouver mêlé aux événements de mai 1968, comme jeune travailleur encore un peu étudiant. On occupait des lieux de la télévision, on avait des assemblées générales à n'en plus finir. Je ne balançais pas de pavés, j'ai toujours été non-violent. Mais j'allais faire des interviews « pirates » à la Sorbonne, avec des instruments de la télé. J'ai failli perdre un Nagra comme cela à cause d'un maoïste qui me l'avait pris et me demandait mon autorisation de tournage alors que le slogan était : « il est interdit d'interdire ». Lorsque le mouvement de Mai a été arrêté par le gouvernement avec l'aide des syndicats, nous étions un certain nombre à vouloir poursuivre le mouvement. On se faisait « engueuler » par les responsables syndicaux, et c'est là que nous avons compris que la répression allait arriver. J'avais rencontré à Dijon une personne que j'avais interviewée, Monsieur Toussaint, Inspecteur d'Histoire Géographie, qui travaillait au Ministère de la Coopération. Je lui ai fait part de mon intention d'échapper au service militaire en faisant un service civil. Je n'aimais pas la violence et encore moins l'armée. Je demandais à faire de l'enseignement, il m'a proposé de faire de la télévision en Afrique. C'était inespéré et formidable. Nous

sommes arrivés à Niamey, au Niger, en septembre 1968. On était une cinquantaine de jeunes coopérants à être reçus par des militaires français. Ils nous ont prévenu que désormais nous étions sous autorité militaire : si l'on émettait le moindre avis sur n'importe quoi, la sanction disciplinaire s'abattrait. J'ai donc débarqué à la Télévision Scolaire de Niamey avec des consignes militaires, « ne pas parler, ne rien entendre, faire ce que l'on te dit de faire ». Les personnes qui avaient créé cette télévision étaient des inventifs et des « aventuriers ». Parmi les pédagogues et les techniciens blancs, certains, qui partageaient les idées de 68 mais n'étaient pas en France au moment des événements, pensaient pouvoir faire leur petite révolution à Niamey au mois de septembre-octobre 68. Cette « révolution » avait uniquement un aspect scolaire. Il s'agissait de tenir compte dans les programmes éducatifs, non pas uniquement de l'aspect français de l'enseignement mais aussi des habitants du pays. Nous étions trois Français coopérants-militaires à travailler à la télévision. Nous n'avons pas pris parti dans ces choix « gauchistes ». En décembre 1968, une personne dirigeante du ministère de la Coopération est venue discuter avec les coopérants blancs de la télévision, invitant tout le monde à parler sur les propositions nouvelles des programmes. Le lendemain matin, c'était un samedi, la télé était occupée par l'armée. On nous demandait de ne pas prendre notre travail et de rentrer chez nous. On apprenait alors que les gens qui avaient parlé la veille en faveur d'une éducation élargie prenant en compte la population locale étaient directement renvoyées dans un avion pour la France. Ils n'avaient même pas eu le temps de faire leurs bagages ! On a voulu aller les saluer à l'aéroport avec quelques amis nigériens. L'accès de l'aéroport était interdit. On nous a juste dit : « rentrez chez vous, vous n'avez rien vu, vous n'avez rien entendu ». Le lundi matin, je reviens prendre mes fonctions à la télévision, alors que nos responsables étaient convoqués à la Mission française et je constate que le planning des studios avait été fait par une personne nouvelle. Je dis alors que je ne ferai les émissions programmées que lorsque je saurai pourquoi certaines personnes avaient été renvoyées et lorsque je recevrai des ordres de ma responsable en titre : Annick Le Gall. Cinq minutes après avoir dit cela devant le tableau d'affichage, j'étais appelé dans le bureau du directeur au téléphone. C'était le chef de mission (nouveau titre pour l'ancien gouverneur des colonies) qui me disait : « Vous demandez des ordres ? En voici : si vous ne réalisez pas immédiatement les émissions programmées vous prendrez le prochain avion, mercredi, pour une caserne disciplinaire ». La télévision était infiltrée par les Services Spéciaux. Nous étions surveillés. Je n'avais pas le choix. Après ces incidents, deux camps se sont formés, parmi les Blancs : ceux qui soutenaient la nouvelle direction mise en place et les autres, dont moi, qui n'étaient pas d'accord avec ces méthodes. Je ne suis resté que deux ans au Niger, car j'avais dit que lorsque je finirai mon service militaire à Niamey dans le civil, je ne resterai pas un jour de plus. De là, je suis parti en Côte d'Ivoire pour quatre ans, puis au Liban pour deux ans. Au Liban, j'étais responsable d'un projet francophone de télévision. On m'a fortement incité à prendre ce poste, car la situation au Liban était déjà très tendue et personne ne voulait y aller. J'ai, là encore, beaucoup aimé travailler avec des gens

du pays. J'ai vu au Liban comment se préparait une guerre, comment elle débutait. Cela m'a conforté dans l'idée que la guerre faisait surtout des victimes chez les pauvres. Certaines personnes qui travaillaient avec moi, quand ils ne pouvaient plus être payés à cause de la guerre, devaient s'engager comme miliciens pour survivre. Ils m'apportaient des armes que je refusais, et tenaient à me protéger quand je me déplaçais dans le pays.

Comment est né ton goût pour l'anarchisme, était-il déjà présent à cette période de ta vie ?

Je n'avais pas d'idées anarchistes au départ. L'anarchie, je l'ai découverte à travers des personnes qui se revendiquaient de l'anarchisme, et dont je me sentais proche. Ce que je savais déjà, c'est que je ne voulais pas être embrigadé dans un parti politique ou dans un syndicat. Lorsque je suis entré à la télévision, j'ai adhéré à la CGT, et puis en 1968, lorsque j'ai vu que le syndicat nous demandait de reprendre le travail alors que nous n'avions rien obtenu, je l'ai quitté. Ce qui ne m'empêche pas aujourd'hui de soutenir certaines de leurs actions. Mais je ne faisais plus confiance aux dirigeants des syndicats, ni aux partis politiques, ni à rien du tout. Quand j'étais à Dijon, j'avais rencontré André Claudot, un peintre connu de la région, antimilitariste, anarchiste. Il habitait dans l'atelier du sculpteur Pompon dans le Palais des Ducs de Bourgogne. La première fois que l'on rencontrait Claudot, il avait l'habitude d'agresser verbalement son visiteur. Ou bien on devenait un ami fidèle, ou bien on se sauvait immédiatement ! Moi, comme j'étais toujours intéressé par les artistes hors du commun, je suis devenu un ami inconditionnel de Claudot. Lorsque je suis rentré en France en 1976, après les années passées à l'étranger, j'ai été employé sur la troisième chaîne de l'ORTF, et là je propose de faire un portrait sur Claudot, alors âgé de 82 ans. Claudot m'a envoyé un article paru sur lui dans le *Dictionnaire du mouvement ouvrier* de Jean Maitron. Cela apportait de l'eau à mon moulin, car je voulais réaliser, avec Tewfik Farès, des portraits d'artistes militants. En 1978, on donnait déjà la gauche gagnante aux prochaines élections législatives. Alors les responsables de la télé, qui sont toujours du côté du manche, commençaient à se dire que si la gauche devait arriver au pouvoir, il vaudrait mieux avoir quelques sujets de gauche sous le coude, pour ne pas être viré. Nous avons donc proposé à la troisième chaîne une série européenne d'une vingtaine de portraits d'artistes militants, deux artistes français, deux espagnols, deux italiens... On s'est dit que l'on pourrait faire un prototype avec Claudot. Cela n'était pourtant pas financé par la télé, mais par moi. Tewfik Farès, qui possédait une maison de production, nous a prêté l'intitulé de sa production. Je me suis dit que l'on allait traiter du côté militant de Claudot avec Jean Maitron et du côté artistique avec Max-Pol Fouchet. J'écris à Jean Maitron, qui habitait Pouilly sur Loire. Il me donne rendez-vous à Dijon. Face à Claudot, qui était un volcan, qui explosait ... Jean Maitron était très précis, calme, modeste, posé. Je me suis dit que cela n'allait peut-être pas être évident. On a démarré le tournage autour de huit heures, neuf heures du soir. Pour Claudot, c'était l'heure où il commençait à s'activer ! Pour Maitron, homme organisé, c'était plus dur. On a réalisé l'entretien

jusqu'à deux heures ou trois heures du matin. Jean Maitron était très choqué, parce que Claudot racontait l'histoire à sa façon, il bousculait les idées, il disait sur le Front Populaire des choses assez curieuses... Jean Maitron essayait toujours de rectifier. Malgré tout cela, Jean Maitron était content d'avoir rencontré André Claudot dont il avait rédigé la biographie pour son Dictionnaire. Jean Maitron m'a beaucoup aidé ensuite, au montage, à Paris, car lorsque Claudot citait un certain nombre de noms, comme Monatte, Rosmer ou d'autres... Je ne connaissais pas toutes ces personnes et c'est Jean Maitron qui m'a tout appris sur cette histoire du mouvement ouvrier français. Quand je suis allé le voir à Courbevoie, au milieu de ses papiers, de ses cahiers d'écoliers, il a été stupéfait que je lui pose tant de questions. Il m'a dit « Il faut que je fasse toute ton éducation ! », c'est comme cela qu'il m'a passé des livres. Il était de son côté intéressé par le cinéma, il venait souvent à la salle de montage, mais il ne comprenait pas toujours nos choix. Il aurait voulu que le film soit aussi précis que ses livres. Une fois les élections de 1978 passées, la gauche battue, nous sommes revenus voir la chaîne avec notre film terminé. La télé nous a rendu notre projet en disant, « Nous ne sommes pas là pour diffuser votre propagande anarcho-communiste ! ». Claudot avait été anarchiste jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, puis communiste ensuite, en s'engageant dans le Front National Communiste de la résistance. Puis, il est entré au PC de Dijon, où il était assez mal accepté en raison de ses antécédents anars, et lui, pour se faire accepter par eux, en faisait plus que les communistes. Le film n'est jamais passé à la télévision, et c'est là que j'ai découvert le cinéma et ses possibilités. J'ai proposé le film dans des Festivals, à Lille, à Grenoble, à Florence... Cela a très bien marché. Contrairement à la télévision qui restait dans sa tour d'ivoire, qui ne s'ouvrait pas sur l'extérieur et qui préférerait traiter toujours des mêmes sujets, j'ai pu constater que dans les Festivals de cinéma, il y avait beaucoup de documentaires, de fictions, non distribués qui étaient bien plus intéressants. C'était le temps des Ciné-Clubs, des Maisons de la Culture, du cinéma militant... Le Festival de Marcel Oms à Perpignan était formidable. Je me suis dit alors que par le cinéma, j'arriverai sans doute à être plus libre et à faire davantage de choses. À la télévision, ils avaient tous peur de perdre leur place en diffusant des documentaires un peu subversifs.

Tu as finalement eu connaissance de l'anarchisme par les gens que tu as rencontrés, interviewés ?

Oui, avec Claudot, j'ai compris comment il voyait l'antimilitarisme, les partis politiques qui utilisaient la classe ouvrière. J'étais totalement d'accord avec ce point de vue. Je me suis dit que si c'était cela les idées anarchistes, alors je l'étais moi-même anarchiste. Mais la grande rencontre, c'est avec May Picqueray. Quand je voyais des jeunes comme moi parmi mes copains de la télévision, très vite abattus, découragés, sans ressort, et que je les comparais avec tous ces anciens que je filmais, qui avaient pris des claques toute leur vie, et qui avaient tous gardé une énergie incroyable au-delà de 75 ans, je me disais qu'il fallait leur laisser la parole pour qu'ils nous redonnent de l'espoir. May Picqueray était un bon exemple, elle

« engueulait » les jeunes parce qu'ils ne bougeaient pas assez ! Jean Maitron s'était pris au jeu et m'indiquait toutes les personnalités du mouvement anarchiste comme May. Je suis allé chez May Picqueray, au Pré Saint Gervais, avec Robert Brecy, qui réalisait un ouvrage sur les chansons révolutionnaires. Il venait voir May Picqueray pour retrouver les airs des chansons interprétées sur « un air connu ». Cette femme connaissait beaucoup de chansons et savait dire ses quatre vérités à chacun. Elle l'avait fait devant Lénine et Trotsky et ne ménageait personne. Moi, j'avais cette capacité d'accepter les « engueulades » parce que je savais qu'en face de moi, il y avait quelqu'un d'exceptionnel ! Lorsque j'ai voulu faire ce film, je n'ai pas attendu des subventions, je me suis dit que si je ne le faisais pas avec mes propres moyens, le film ne se ferait jamais. Je payais les techniciens et le laboratoire. Le film sur May Picqueray s'est vendu pour la première fois à la télévision suisse et il est sorti en salle, à Paris, au Saint André des Arts, grâce à Roger Diamantis. Ce qui a fait que je suis entré dans mes frais. Avec le petit bénéfice que je réalisais, je pouvais ainsi réinvestir l'argent dans un prochain film et ainsi de suite. May Picqueray n'avait pas viré de bord, elle était restée foncièrement anar. C'est elle qui m'a appris toutes les bases théoriques anarchistes. Avec elle, j'ai compris que l'on ne pouvait pas mettre plusieurs anarchistes ensemble ! Dès qu'ils formaient un groupe, ils perdaient un peu de leur pureté anarchiste. Chacun avait son opinion et personne ne voulait faire de concession. Elle, par exemple, acceptait mal la critique. À côté de cela, c'était quelqu'un d'un extraordinaire courage, elle se mettait en danger pour ses idées. Ma formation n'est donc pas théorique, je lisais au fur et à mesure les textes anarchistes que me passait Maitron ou May Picqueray. J'ai davantage vécu l'anarchisme dans la pratique. Je me disais que si tout le monde était anarchiste, il n'y aurait pas de pouvoir, et ce serait formidable ! On partagerait ses idées par la discussion et l'exemple. Cela me convenait parfaitement, parce que je ne veux rien imposer aux autres. Mais de l'anarchisme n'est véhiculée que la violence. Certes May Picqueray était violente dans sa démarche, mais Eugène Bizeau, poète vigneron de Touraine, par exemple, était non-violent. Il m'a beaucoup influencé, car je me sentais beaucoup plus à l'aise dans ce volet de l'anarchie. J'ai été éduqué par des Africains. C'est aussi une des raisons de ma non-violence, car les Africains jugeaient les gens supérieurs, les « chefs », par leur capacité à se maîtriser, à éviter la violence. Pour moi, c'étaient des chefs anars !

On sent que tu es très en retrait par rapport aux personnes que tu filmes, tu fixes vraiment la personnalité de ton sujet, on ne voit pas du tout le réalisateur derrière le film. Est-ce volontaire ?

Mon intérêt à moi, c'est de donner la parole aux personnes qui ne l'ont pas quand il est encore temps, de sauver un patrimoine humain. De plus, beaucoup des gens que j'ai filmés étaient aussi des personnalités artistiques comme Bizeau, poète, May Picqueray qui avait écrit un livre... Si j'avais voulu faire une carrière de cinéaste avec notoriété, je serais aller interviewer des gens connus. On m'a reproché parfois d'être au service des personnalités que je filmais, que je ne les poussais pas assez dans

leurs retranchements, mais moi, je n'étais rien à côté d'eux. Par exemple, pour May Picqueray, on m'a reproché de ne pas l'avoir plus interrogé sur l'amour libre, qu'elle revendiquait. Ce n'était pas ce qui m'intéressait chez elle, ce qui me passionnait c'était sa démarche pour les objecteurs de conscience. Si elle avait eu envie de parler de ses amours, je pense qu'elle l'aurait fait. Moi, je la laissais libre, je n'étais pas là pour la pousser.

Y a-t-il une trame scénaristique à la base ? Comment se déroule le tournage ?

Le travail ne se voit pas, mais il est important. Ce qui est bien, c'est quand il ne se voit pas, comme au cirque. Il faut connaître les gens et qu'ils aient envie de parler. L'âge, et le fait qu'elles n'aient plus d'ambitions et de réserves, permettent aux personnes d'être plus sincères. J'aime quand les gens sont complètement libres dans leur esprit, et qu'ils n'aient plus rien à vendre ou à faire valoir. À partir de 80 ans, on peut commencer à voir la vie d'un peu plus haut. Avant d'aller les voir, j'essaie de me documenter au maximum. Pour Claudot, je n'avais pas l'expérience, et finalement c'est Jean Maitron qui a posé les questions. Mais des questions tellement précises, que moi, je ne suivais pas. Les historiens ne font pas un travail de spectacle. Moi, je tiens à faire ressortir les personnalités, la sensibilité et l'émotion autant que les faits. Par la suite, j'ai posé moi-même les questions. Le tournage peut s'étaler sur six mois, parfois et même deux ans, afin de prendre vraiment contact, afin de prendre connaissance de toutes les données historiques. Ensuite, je prépare les questions. Quand on raconte la vie d'une personne, il vaut mieux se référer à la chronologie. Je vais vers des choses très simples, parce que je suis assez primaire. J'ai besoin d'être compris par les spectateurs : cela c'est l'école de la télévision. Je ne fais pas de l'esthétisme. Le tournage s'étale sur un an, un an et demi. Et puis je monte, pendant un ou deux mois, suivants les films. À ce moment, on refait un travail de réalisation au montage. Dans le documentaire, le monteur amène beaucoup à la réalisation. Il apporte l'œil neuf du spectateur, la construction, les sensations, les émotions. Je fais en sorte que l'on s'attache à la personne qui est filmée. Je veux que l'on aime ces gens, parce que moi, je les ai aimés ! Après, que l'on reconnaisse un style Bernard Baissat ou un autre, ce n'est pas mon affaire. Dans presque toutes les critiques parues sur mes films, les journalistes ne parlaient que du sujet, et jamais de moi. J'en étais très content.

Quelles sont les personnalités qui t'ont le plus marqué ?

May Picqueray. Jeanne Humbert. Eugène Bizeau. Mouna, René Dumont, Mireille Jospin... Souvent, il est arrivé que parmi les spectateurs qui venaient visionner mes films, certains m'indiquent d'autres personnalités à aller rencontrer et interviewer. Pour Mouna, c'est lorsque j'ai fini le film sur *Le Canard enchaîné*. Cabu venait tout juste de terminer des dessins pour l'ouvrage d'Anne Gallois sur

Mouna¹. Il m'a incité à faire un film sur Mouna qu'il avait déjà dessiné dans *La Gueule Ouverte*. Je ne connaissais que le Mouna de la rue parisienne et du festival d'Avignon. En le suivant, en allant le voir, en allant manger au restaurant avec lui ... un beau jour il m'a fait entrer chez lui pour prendre quelque chose. Finalement, on a tourné dans son modeste studio du Boulevard de Clichy, lieu assez secret et intime. Mouna ensuite me téléphonait tous les jours pour m'annoncer de nouvelles manif auxquelles il participait, pour que j'aie tourner ! Au bout d'un an j'ai décidé de monter le film sinon on allait se retrouver avec des centaines d'heures de rushes. Moi, ce qui m'intéressait, ce n'était pas tant le Mouna de la rue que beaucoup de gens connaissaient, mais plutôt celui dont on ne savait rien, celui qui avait vécu la misère et vivait encore dans la pauvreté. Il avait aussi un caractère difficile, mais comme tous ceux que j'ai rencontrés, comme René Dumont qui était un ami de Robert et Mireille Jospin.

La dernière fois que nous nous étions vus, tu étais en tournage pour le film sur Mireille Jospin, où en est-il aujourd'hui ?

Il est fait. Mireille Jospin s'est donné la mort, en 2002. Je le savais à l'avance, elle en parlait déjà sur le tournage. D'une certaine manière, le film l'a fait un peu patienter. Elle faisait partie de l'ADMD (Association pour le Droit à Mourir dans la Dignité), elle avait programmé sa mort. Sage-femme depuis l'âge de 19 ans, elle voulait parler de son combat de femme pour le contrôle des naissances, contre l'excision, contre les violences faites aux femmes. Elle ne voulait surtout pas que l'on parle de la mère du Premier Ministre. Cela me convenait parfaitement car c'était mon intention de départ.

Comment les anarchistes reçoivent tes films ?

Je n'ai aucun retour, je ne sais même pas quand mes films sont projetés. C'est cela l'utilisation anar des films ! Le film appartient à tout le monde ! Je ne leur en veux pas. Souvent, c'est par *Le Monde libertaire* que j'apprends que le film sur May Picqueray passe tel jour, à telle heure, dans telle ville... Ils l'ont même transféré en DVD à partir d'une copie VHS. Je n'étais pas contre mais j'aurai préféré que cela se fasse à partir de la matrice du film pour faire quelque chose de correct ! En revanche, ce qui est très agréable chez les anars, c'est que certains d'entre eux ont toute la collection de mes films, et qu'ils m'écrivent pour partager leurs points de vues, ou pour réclamer encore d'autres films. Les Citoyens du monde, dont je fais partie, ont aussi la même démarche.

Te sens-tu proche d'autres documentaristes anarchistes ?

Richard Prost, je ne le connais pas, mais j'apprécie beaucoup ses films. Pierre Carles, je trouve cela vraiment très bien, son film sur le travail et *Pas vu, Pas pris ...*

1.- Anne Gallois, *Mouna : gueule ou crève*, préface de Cavanna, dessins de Cabu, Paris, Clancier-Guénéaud, 1988.

Frédéric Goldbronn, je ne le connais pas, mais j'aime *Les Diggers de San Francisco*. Ce qui m'intéresse, ce sont les attitudes libertaires, des attitudes de vie. Les plus purs dans leur démarche anar étaient sûrement Bizeau et Picqueray. Ce qui m'intéresse aussi, ce sont les personnes qui ont fait des erreurs de parcours dans leur vie, cela prouve que les personnes sont humaines. Par exemple, Claudot, les anars ne tiennent pas vraiment à le diffuser parce qu'il a trahi la cause libertaire en devenant communiste. Mais en réalité, Claudot continuait dans son comportement à être anar. On a encore besoin aujourd'hui, et peut-être plus que jamais, d'esprits libres, critiques et courageux pour comprendre le monde dans lequel nous vivons, réveiller les consciences et préparer les changements souhaités.

Peux-tu nous parler de tes travaux récents ?

En 2005, j'ai réalisé un documentaire sur Jean-Baptiste André Godin, socialiste utopiste du familistère de Guise, et un film sur les compagnons de la France-Libre d'Outremer à destination de la télévision (*La grande tournée outremer du Général De Gaulle*, 2006). Mais ce sont surtout les nouvelles possibilités de diffusion par internet qui m'ont intéressées. Les médias sont contrôlés par des puissances qui ne nous sont pas favorables et il faut chercher d'autres voies, plus accessibles pour l'instant. C'est pourquoi j'avais pris contact en 2000 avec Jacques Rosselin, fondateur de la première télévision par internet en France : Canalweb. Jacques Rosselin, dont la biographie de son oncle Amand Rosselin figure dans le dictionnaire Maitron, a tout de suite accepté de nous offrir un créneau horaire pour une émission d'histoire sociale, « Passé/Présent ». Nous avons pu réaliser une quarantaine de numéros avec Claude Pannetier, l'actuel directeur du dictionnaire Maitron. Nous avons invité de nombreux historiens de la Sorbonne, du CNRS et d'universités étrangères pour parler de leurs travaux et de leurs publications. Visibles dans le monde entier, ces émissions ont été bien suivies mais n'ont malheureusement pas été bien conservées. Alain Carou, historien de la BNF, a toutefois réussi à s'en procurer une version.

En 2007, lors d'un tournage en Nouvelle Calédonie, je fais la connaissance d'Ismet Kurtovitch, historien et conservateur des Archives de Nouvelle Calédonie. Admiratif de son travail pour la mémoire de son territoire, j'ai décidé d'utiliser les nombreuses heures de rushes, tournées sur l'histoire de la colonisation de la Nouvelle Calédonie et refusées par la télévision, pour réaliser des documents à l'usage des étudiants, des chercheurs et des curieux. J'ai, pour l'instant, offert 6 films d'environ 50 minutes aux Archives de Nouvelle Calédonie et je suis content de savoir qu'ils font maintenant partie de la collection du Centre Jean-Marie Tjibaou et qu'ils sont visibles par tous.

En 2010, j'ai pu réaliser un rêve : faire de la radio. Le média est plus souple, le matériel plus léger et les possibilités plus grandes qu'en film ou en télévision. Mon engagement dans Greenpeace d'abord, puis dans l'Union Pacifiste, section française de l'Internationale des Résistants à la Guerre, m'ont donné la possibilité d'animer des émissions comme « Si Vis Pacem » de Radio Libertaire. J'ai donc eu

l'occasion depuis quelques années de connaître de nouvelles personnes engagées et de partager avec elles et les auditeurs de la radio les idées que nous défendons. C'est une grande chance.

Et c'est une chance aussi d'avoir pu, au cours de ma vie professionnelle, rencontrer autant de personnages passionnants qui avaient, presque tous, un esprit libertaire.

Il ne reste pas grand-chose de mon travail de réalisateur pour la télévision française « officielle » car les sujets étaient surtout des sujets de commande. Hormis les reportages faits pour l'émission « Mosaïque » de France 3, émission à destination des populations immigrées et dont les éléments n'ont pas été correctement conservés, je n'ai plus de sujets à montrer. Seuls les documentaires, produits à mes propres frais ou avec mes amis des Productions de la Lanterne, suscitent encore de l'intérêt. Pour faciliter leur diffusion j'ai décidé de les mettre tous sur un blog en accès libre et gratuit (<http://bbernard.canalblog.com/>). Maintenant que je suis retraité et libéré de la course à l'emploi épuisante des intermittents du spectacle, je peux me permettre d'offrir aux internautes des documents qui, je l'espère, inspireront d'autres réalisateurs ou cinéastes en herbe, pour se lancer dans ce métier et suivre leur voie et leurs idées sans se préoccuper des critiques et des recommandations de prudence. J'ai toujours souhaité que les engagements des vieux servent d'exemple aux jeunes. Les jeunes ont besoin d'espoir. La lutte pour ses idées et un bon moyen pour garder l'espoir. J'espère que mon modeste travail de cinéaste et maintenant d'animateur radio les aidera.

Paris, 2004-2014.

Libertarias de Vicente Aranda (1996) : film de fiction anarchiste pour grand public ?

Jean-Marie Tixier
Université de Bordeaux

Pour quels publics faire du cinéma politique ? Problématique qui ne concerne pas que le cinéma – il n’y a qu’à lire la presse anarchiste qui survit aujourd’hui pour s’en convaincre – mais dont, en raison de son caractère ontologiquement industriel et commercial, la pertinence est démultipliée pour le 7^e Art. Produits par la coopérative Le Cinéma du Peuple, les films d’Armand Guerra témoignent certes que le mouvement ouvrier n’a pas attendu la révolution d’octobre pour tenter de s’emparer de l’outil cinéma. Mais ils montrent également que la réflexion sur la nature du cinéma lui-même n’était pas encore ébauchée et que prévalait l’idée qu’il suffisait de mettre un révolutionnaire derrière la caméra... Quant aux films de Bernard Baissat réalisés dans les années 80, même dépourvus d’afféterie formaliste, ils ont bien du mal à échapper au ghetto militant pour toucher un public plus large : à quelques exceptions près (certes de plus en plus nombreuses depuis quelques années), le film documentaire ne connaît pas en salle la diffusion du film de fiction.

Inédit en France, *Libertarias* (1996) est un long-métrage de fiction réalisé en Espagne par Vicente Aranda, consacré à la guerre civile à travers un point de vue original : le conflit est vécu du côté des femmes libres, les libertaires du titre ou encore les Mujeres Libres¹, du nom du mouvement féministe et de son journal

1.- Cf. *Mujeres Libres : España 1936-1939*, Selección y prólogo de Mary Nash, Tusquets. Barcelona, 1976. Vicente Aranda se réfère à cet ouvrage dans ses notes d’intention disponibles sur : Declaración de Intenciones, www.vicentearanda.es. Cf. également *Mujeres Libres*, ouvrage collectif publié à l’initiative de Los Solidarios avec une préface de Thyde Rosell, Paris, Éditions du Monde libertaire, 2000.

créés en Espagne en avril 1936. Comme il n'existe pas d'autre film sur le sujet², son caractère unique est déjà à mettre au crédit de son réalisateur et des producteurs qui l'ont suivi. Dans ses notes d'intention, Vicente Aranda explique comment il a pu convaincre des producteurs de financer *Libertarias*³. Le succès de *La pasión turca* (avec Ana Belén déjà dans le rôle principal et surtout plus de 1 200 000 spectateurs en 1994) lui a donné l'embarras du choix et il a pu produire un film qu'il portait depuis plus de quinze ans⁴. Le producteur de *La pasión turca*, Lolafilms, s'est associé à Sogecine pour boucler le budget non sans faire appel à Canal+ Espagne et à TVE, la télévision espagnole, qui figurent également au générique. Si Vicente Aranda avait prévu une version courte pour les salles et une beaucoup plus longue pour la télévision, seule la première a pu être réalisée. Comme il le dit lui-même, le succès n'a pas été à la hauteur des espérances et des investissements : 573 047 entrées seulement. Suscitant débats et controverses, la réception de *Libertarias* a été obérée par les profondes divisions idéologiques de l'Espagne dessinant même une sorte de cartographie politique : le film fonctionnant dans les zones républicaines et pas dans celles franquistes. Or, comme conclut fort justement Vicente Aranda : « Rentabiliser un film suppose de toucher tout le marché espagnol, pas sa moitié » (« Para que una película pueda sostenerse comercialmente necesita todo el mercado en España, no la mitad »)⁵. D'autant que le cinéma espagnol comme le cinéma européen subit la domination du cinéma américain et ne contrôle qu'une faible partie de son propre marché (10,8 % de 106,7 millions de spectateurs en 1996) ; situation aggravée par la concentration des entrées sur un petit nombre de titres : en 1996, *Two Much* de Fernando Trueba réalise plus de 2 millions d'entrées et plus de 20 % des entrées des films espagnols.

Libertarias, film de fiction donc. Et en effet, toutes les méthodes de la fiction cinématographique sont utilisées pour obtenir l'adhésion du spectateur à travers sa participation affective. Visiblement, il suffit d'être une anarchiste pour être une très belle femme. La leader du groupe, Pilar (Ana Belén, en pleine maturité) rayonne et illumine le film. À ces côtés, Concha Liaño⁶ (Laura Mañá) qui fait fonction de second, est également d'une grande beauté. Sans parler de Victoria Abril toujours

2.- Sur le site de l'académie de Besançon, on peut télécharger un travail mis à jour sur la guerre d'Espagne au cinéma :

http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/HGFTP/autres/Cinema/cineespa.doc

3.- C'est ainsi que Jean-Christophe Averty qualifiait *Les Misères de l'aiguille* produit par Le Cinéma du Peuple, dans son téléfilm *Musidora* de 1973. Cf. Isabelle Marinone, *Anarchisme & Cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2004.

4.- Vicente Aranda tient à le rappeler pour que *Libertarias* ne soit pas réduit à la réponse espagnole à *Land and Freedom*, sorti l'année précédente. Néanmoins, le spectateur comme l'analyste ne peuvent s'empêcher de lire le second avec les images du premier en tête.

5.- Declaración de Intenciones, www.vicentearanda.es.

6.- Fondatrice des Mujeres Libres, Concha Liaño s'est réfugiée au Venezuela en 1945 où elle vit toujours au moment du tournage du film. Interviewée dans *Vivir la utopía*, de Juan Gamero (1997), elle montre qu'elle n'a rien perdu de sa pugnacité. À 96 ans, elle continue de témoigner. Sur le site <http://www.alasbarricadas.org/>, son « Entrevista a Concha Liaño (Mujeres Libres 1936, exiliada

piquante même en librairie handicapée. Bref, à l'issue du film, les spectateurs n'ont plus qu'un seul désir : celui de s'enrôler sans tarder dans la colonne Durruti... Quant aux spectatrices, le film leur offre une galerie d'héroïnes magnifiques auxquelles elles peuvent aisément s'identifier.

Hormis ces conventions, *Libertarias* est d'une remarquable honnêteté. À aucun moment, le point de vue ne se dissimule derrière une trompeuse objectivité. Aranda se revendique clairement comme « conteur d'histoires et non historien »⁷. En raison d'un passé familial assumé, il choisit le point de vue anarchiste et s'y tient. Le générique du film est explicite : des images d'archives sont montées avec des images que les spectateurs redécouvriront dans la suite de la fiction. Rien ne permet de les distinguer et, déjà, il n'y a que des images anarchistes : les sigles, les uniformes, les véhicules qui apparaissent, sont ceux de la CNT et de la FAI. La bande-son est cohérente : *A las barricadas*, sûrement le chant le plus célèbre de la CNT, accompagne ce montage. Pour son ouverture, *Libertarias* reprend les invariants du film militant et s'inscrit dans la filiation de ceux produits et réalisés dès le début de la guerre civile par les opérateurs et les techniciens de la CNT. Après le générique, les premières images de *Libertarias* semblent la mise en couleur de celles en noir et blanc de *Reportaje del movimiento revolucionario*, le premier documentaire réalisé par Mateo Santos dont les images ont été utilisées pour le générique. On le sait, des extraits de ce film inaugural ont été ensuite abondamment réutilisés dans des montages sur la guerre d'Espagne (Cf. *Mourir à Madrid*) y compris par les franquistes pour stigmatiser les anarchistes.

Dans les rues, sur le front, il n'y a pas l'ombre d'un socialiste scientifique dans cette représentation de la guerre d'Espagne, fut-il antistalinien. Un seul communiste apparaît, presque fugitivement, lors de la conférence de presse donnée par Durruti sur le front d'Aragon. Durruti répond à une question d'un journaliste du *New York Herald* sur la position anarchiste par rapport au gouvernement légal. Durruti s'approche d'un homme qui porte une étoile rouge au revers de son veston. Visiblement, ce dernier désapprouve les propos du chef de la colonne et arbore « sur la figure cette expression grave des gars qui essaient d'assimiler le matérialisme historique »⁸. Durruti en profite pour se démarquer des staliniens et Aranda lui fait tenir un discours célèbre : « Nous vous montrerons, à vous les bolcheviques russes et espagnols, comment on fait la révolution et comment on la mène à son terme. Chez vous, il y a une dictature, dans votre Armée rouge, il y a des colonels et des

en Venezuela) » s'ouvre sur un extrait de *Libertarias* : le discours de son personnage fictionnel devant les prostituées.

7.- « En su día, en la primera elaboración del guión, hicimos uso de un material informativo muy voluminoso, pero a partir de un determinado momento he preferido olvidarlo, no he querido saber que es lo que correspondía a una realidad documental y que es lo que era simplemente invención o, si se quiere, interpretación de unos hechos. » Vicente Aranda, dans le Press Book du film.

8.- Nestor Burma in Léo Malet, *Brouillard au pont de Tolbiac* (1956), Paris, UGE, 1988, p. 106. Nous sommes bien dans une fiction et le typage permet de gagner en efficacité.

généraux, alors que dans ma colonne, il n'y a ni supérieur ni inférieur, nous avons tous les mêmes droits, nous sommes tous des soldats, moi aussi je suis un soldat. »⁹

Le communiste réplique en posant la question sur l'organisation militaire des colonnes anarchistes. Question opportune car elle donne à Durruti l'occasion d'y répondre en évoquant les théoriciens bourgeois qui assimilent « liberté et chaos » et il n'a plus ensuite qu'à développer sa conception de la lutte armée que Carl Einstein¹⁰ résumera parfaitement dans son éloge funèbre pour l'enterrement de Durruti le 22 novembre 1936 sur les ondes de Radio Barcelone, la radio de la CNT/FAI : « C'est un idéal et non la parade au pas de l'oie qui règle la discipline de la Colonne Durruti ».

Mais cet engagement clair ne signifie pas l'angélisme : les destructions d'édifices religieux sont montrées comme l'occasion d'une grande fête libératrice et comme l'expression du profond anticléricalisme des anarchistes et d'une fraction importante du peuple espagnol. Les exécutions sommaires ne sont pas cachées : l'évêque qui s'était réfugié dans le bordel au tout début du film est abattu sous les yeux de María (Ariadna Gil¹¹), la petite nonne avec qui il avait partagé la couche... Astuce de scénariste qui renforce l'horreur : ce n'est pas un inconnu qui est exécuté. Pire, le revolver s'enraye et le milicien doit s'y reprendre à deux fois¹². Quant à la question centrale de la discipline sur le front, elle n'est pas éludée, bien au contraire, même si elle est traitée sur un ton léger.

Le conflit est suivi depuis les rangs de la colonne Durruti sur le front d'Aragon. Son prestigieux dirigeant apparaît même à plusieurs reprises. Vicente Aranda n'hésite pas à forcer le trait pour mettre en images la grande figure de l'anarchisme espagnol. Lors d'une conférence de presse dans laquelle il place l'échange acrimonieux avec le stalinien, il glisse une partie de l'interview célèbre réalisée par Pierre van Paasen pour le *Toronto Daily Star* le 28 octobre 1936. À la question sur le champ de ruines consécutifs à la guerre civile, Aranda filme la réponse de Durruti en contre-

9.- Miguel Amorós choisit cette citation à l'appui de sa thèse (« Durruti incarne la tentative, combattue par les staliniens comme par les « anarchistes de gouvernement », de faire triompher un antifascisme révolutionnaire ») pour la quatrième de couverture de son *Durruti dans le labyrinthe*, Paris, éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2007.

10.- Poète, écrivain, historien d'art, anarchiste, né le 26 avril 1885, il participe à la Révolution des Conseils en Allemagne. Ami de George Grosz, de Picasso et de Georges Braque qui sera le témoin de son mariage. Son livre, *L'Art du XX^e siècle* publié en 1926, apporte un regard nouveau sur la peinture et les arts plastiques. En juillet 1936, il rejoint l'Espagne, combat dans la centurie Erich Mühsam de la Colonne Durruti et, consécration suprême, est choisi pour prononcer l'éloge funèbre de Durruti.

11.- Elle poursuit sa carrière. On a pu la voir dans *El laberinto del fauno* (*Le Labyrinthe de Pan*, Guillermo del Toro, 2006) ou *Appaloosa* (Ed Harris, 2008).

12.- On pense, bien sûr, à Simone Weil, engagée dans la milice de la CNT et qui a été fortement choquée par le récit de ses camarades de ce type d'événement dont ils s'amusaient. Simone Weil n'est pas restée en Espagne et est rentrée en France. La lettre de Simone Weil à Bernanos où elle évoque les exécutions sommaires, et notamment celle du jeune phalangiste, sera publiée dans la revue *Témoins* (n° 7, automne 1954) sur proposition d'Albert Camus et provoquera un vif débat dans le mouvement libertaire.

jour : seuls quelques éclairs de flashes éclairent le visage de Durruti. Mais il termine la séquence par un très gros plan sur ses yeux au moment où Durruti conclut : « La bourgeoisie peut bien faire sauter et démolir son monde à elle avant de quitter la scène de l'Histoire. Nous portons un monde nouveau dans nos cœurs ». Sur la bande son : *A Las Barricadas* entonné par un chœur. Puis, le montage ponctue par un long fondu enchaîné sur les poings levés de miliciens dans le camion arrivant sur le front... De même, le cinéaste parseme son film d'autres citations fameuses – Pilar emprunte à Élisée Reclus sa définition de l'anarchie comme la forme la plus achevée de l'ordre – et de grands textes libertaires qui prennent ainsi corps grâce au film.

Si *Libertarias* ne prend pas en compte les conflits à l'intérieur du camp républicain réduit volontairement aux anarchistes, il n'élude pas la question de la militarisation et de la place des femmes dans la lutte armée.

Au centre du récit, Pilar incarne l'héroïne anarchiste et féministe. Au tout début du film, dans la Barcelone en pleine effervescence révolutionnaire, elle assiste, avec son groupe, à une réunion des Mujeres Libres. En entrant, elle refuse de prendre des responsabilités à la commission de propagande car sa place est avec ses camarades sur le front. À la tribune intervient Federica Monseny. Le futur ministre de la Santé du gouvernement Largo Caballero tient un discours déjà « légaliste » et conciliateur : les femmes n'ont pas à mener un combat spécifique et elles doivent abandonner le fusil pour faire tourner la machine industrielle. Floren (Victoria Abril) s'étonne que « la lionne se soit transformée en poule ». Concha proteste vivement mais c'est Pilar qui prend la parole debout et le fusil à l'épaule : c'est la femme du peuple et en armes qui fait face à la femme d'appareil. Son discours est à la fois simple et à nouveau mobilisateur. Federica Monseny enlève ses lunettes et l'écoute en marquant sa désapprobation. Pilar conclut par : « Nous voulons mourir comme des hommes pas vivre comme des bonnes » (« Queremos morir como hombres no vivir coma criadas ») et emporte l'adhésion enthousiaste des militantes présentes : applaudissements fournis et chaleureux, Charo (Loles León), la prostituée devenue milicienne, écrase une larme.

Vicente Aranda n'exploite pas la veine qui lui aurait permis de construire son récit en opposant anarchistes du front et anarchistes de l'arrière. *A fortiori*, Aranda refuse d'utiliser l'affrontement traditionnel et en définitive conventionnel entre révolutionnaires et staliniens alliés aux républicains bourgeois, à la manière de Ken Loach dans *Land and Freedom* (1995). Les critiques¹³ qui assimilent les deux films sur ce point commettent un lourd contresens de lecture car *Libertarias* repousse précisément cette facilité réductrice en choisissant de traiter cette question vitale pour la révolution et la guerre à l'intérieur même de la colonne Durruti.

Arrivées sur le front, les miliciennes font face à un « bureaucrate » (Miguel Bosé) assis derrière une table qui utilise une machine à écrire mais qui refuse d'être appelé « camarade secrétaire » ou, pire, « camarade curé » par Floren. D'emblée,

13.- Magí Crusells, *Libertarias : La utopia durante la Guerra Civil Española no fue solo cosa de hombres*, Film-Historia, Vol. VI, n° 3 (1996), pp. 295-300.

les relations sont conflictuelles entre les miliciennes et ceux qui prétendent conduire la guerre. D'autant que le curé secrétaire veut les inscrire sur une liste et surtout leur enlever leurs fusils. Floren et Pilar refusent avec énergie... Plus loin, dans une séquence clé, Aranda fait intervenir Durruti dans un débat sur la militarisation. Le leader anarchiste écoute ses camarades se diviser sur ce sujet central et ne prend pas la parole : il est assis en retrait. Interpellé par le milicien favorable à la militarisation qui conduit la réunion et qui cherche son appui, il se lève et se dirige vers la porte. En quittant la salle, sur le pas de la porte, il se retourne vers ses camarades et se déclare prêt à faire régner une « discipline de fer » et lance : « je suis prêt à renoncer à tout sauf à la victoire ». Déclaration apocryphe¹⁴ mais reprise à l'envi¹⁵, pour faire accroire que le leader anarchiste s'était rallié à la ligne communiste et, du même coup, pour avancer une explication à sa mort demeurée inexpliquée : Durruti aurait été assassiné par ses camarades en raison de son reniement... Retour à la fiction : à l'extérieur dans la rue, Durruti donne l'ordre au curé défroqué de mettre un terme à la présence des femmes sur le front, ordre présenté dans le film comme la première étape de la militarisation.

Son refus des conventions à la fois cinématographiques et mémorielles conduit Aranda à faire passer la ligne de fracture entre la base et le commandement de la colonne et surtout à choisir Durruti pour incarner le pragmatisme contre l'idéalisme des simples combattants. Si cette proposition est narrativement fonctionnelle, elle est historiquement fort contestable. Des divisions ont bien existé au sein du mouvement, notamment sur la question de la participation des anarchistes au gouvernement de Largo Caballero, sur la militarisation et sur les modalités de mener la guerre (guerre classique ou guérilla).¹⁶

« Les coupables de la défaite, il faut les chercher au-delà des assassins à gages du Stalinisme, au-delà des voleurs du type Prieto, au-delà des canailles comme Negrín, et au-delà des réformistes de naguère ; nous avons été les coupables pour ne pas avoir su en finir avec toutes ces canailles. »¹⁷

Ces propos, signés Jaime Balius, secrétaire du groupe Les Amis de Durruti¹⁸, montrent que donner à Durruti la fonction narrative de représenter les collaborationnistes ne peut que provoquer l'ire des anarchistes qui le considèrent comme

14.- Dans la note 193 p. 120 in *Durruti dans le labyrinthe* (*op. cit.*), Miguel Amorós fait de Ilya Ehrenbourg l'inventeur de cette déclaration qui sert si bien les desseins des communistes.

15.- C'est évidemment la seule déclaration que la voix off prête à Durruti dans *Mourir à Madrid* : « Durruti dit à ses anarchistes : nous devons remettre à demain beaucoup de réformes. D'abord la victoire ! ». Cf. Jean-Marie Tixier, « Un film de 1963 : *Mourir à Madrid* », in *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 46-47 mai 1987, pp. 151 à 160.

16.- Et continuent d'exister. Cf. les réactions à la publication du livre de César Martínez Lorenzo, *Le mouvement anarchiste en Espagne, Pouvoir et Révolution sociale*, Paris, éditions libertaires, 2006.

17.- Jaime Balius, « *Juillet 1936 : signification et portée* », in *L'Espagne nouvelle*, an III, numéros 67-69, juillet-septembre 1939.

18.- Cf. Agustín Guillamón, Le groupe franco-espagnol « Les Amis de Durruti », in *La Lettre Internationaliste* n° 10, novembre 2008.

incarnant Le Peuple en armes¹⁹. Ce choix s'avère de surcroît contradictoire avec le traitement de la conférence de presse, tant au niveau des propos tenus que de la mise en images effectuée. Mais il permet à Aranda d'éviter de prendre parti sur la militarisation. *Libertarias* se garde de répondre directement et laisse délibérément la question ouverte. Après tout, les anarchistes avaient à mener une guerre, et la présence de femmes libres posait des questions terriblement pratiques : les MST mettaient hors de combat aussi sûrement que les balles franquistes comme le dit Durruti à son secrétaire curé pour justifier son ordre. Pour l'illustrer, Aranda choisit, à nouveau, la comédie ; ces ruptures de ton offrent autant de respirations et évitent le pathos. La séquence du dépistage est hilarante : les miliciennes qui doivent donner aux médecins de la colonne un flacon d'urine pour analyse en profitent pour s'amuser²⁰.

De manière classique dans un film de fiction, la guerre est vécue à travers un groupe de quelques individus représentatifs de l'ensemble. Si Vicente Aranda a choisi des miliciennes, il a donné un rôle clé à Maria, une jeune nonne qui a dû abandonner son couvent. Le film s'ouvre et se clôture sur elle : pour Aranda et ses scénaristes, Maria doit faire le pont avec les spectateurs qui ne sont pas acquis aux idées anarchistes et, comme Y'en a pas un sur cent, l'enjeu est capital.

Au cours des événements, cette « innocente » va évoluer, certes, mais elle n'est pas convertie par la justesse de la ligne, elle n'est pas retournée comme dans une fiction simplificatrice et donc plus fédératrice²¹. Maria porte sur le combat des Femmes libres un regard étranger : le plus éloigné possible puisque, au départ, c'est une jeune nonne issue de l'aristocratie. Elle va se rapprocher de plus en plus de la cause de ses compagnes mais en demeurant elle-même. Sa sympathie croît cependant jusqu'à la fin tragique où elle choisit, par son silence, de partager le sort des vaincus, ce qui lui permet d'assister Pilar dans son agonie. Maria dira à l'oreille de sa compagne en train de mourir une prière qu'elle a conçue en effectuant une synthèse entre sa foi chrétienne et les idéaux anarchistes.

19.- Cf. Abel Paz, *Durruti, Le Peuple en armes*, Paris, Éditions de la Tête de feuilles, 1972.

20.- La séquence a particulièrement déplu à certains anarchistes austères.

21.- En Espagne, *Land and Freedom* a fait plus d'entrées que *Libertarias*. Et pour cause... David Carr (Ian Hart), le communiste de *Land and Freedom* est déniaisé par son amour pour Blanca (Rosana Pastor), la très belle milicienne du POUM. Cette romance grand public sert à mobiliser la participation affective de tous les spectateurs. Le caractère quasi-apolitique du héros qui subit plus qu'il n'est acteur de l'histoire et qui surtout se tait à son retour en Grande-Bretagne, est à l'opposé de George Orwell dont le récit, *Hommage à la Catalogne*, a inspiré le film, comme de presque tous les anciens combattants de la guerre d'Espagne : les débats organisés pour *Land and Freedom* ont donné lieu à des belles empoignades rappelant celles de *Mourir à Madrid*. Ce héros, sans aspérité, capitalise au maximum la sympathie alors qu'un héros fortement engagé segmente les publics. L'innocence (quasiment à tous les sens du terme !) du personnage principal le rend irresponsable. Son silence au retour montre qu'il ne revendique pas son action et/ou qu'il a éprouvé des difficultés à l'assumer. Sur cette apparente bonne foi, tous les spectateurs (quelles que soient leurs options politiques) pourront l'ammortir d'autant que les communistes endossent le rôle des méchants et que nous sommes en 1995. [Cf. Jean-Marie Tixier, « Mourir à Madrid et *Land and Freedom*, deux représentations de la guerre civile à trente ans d'intervalle », contribution au dossier rédigé sur *Land and Freedom* pour Lycéens et cinéma, janvier 1997, Conseil Régional d'Aquitaine].

C'est que cette jeune nonne a le don de bien apprendre et réciter les textes sacrés : dans la première séquence du film, elle dit la parole sainte pour ses sœurs à la demande de la mère supérieure. Avec une belle conviction du même ordre, elle dira un extrait de *La conquête du pain* du prince anarchiste, séduite sans doute par la générosité du propos de Kropotkine. Sur le front, elle s'empare même du porte-voix pour tenter de convaincre les franquistes dans la tranchée adverse en citant les écrits de Bakounine sur la liberté. À la beauté du texte dit par la jeune nonne, un soldat franquiste répond par une bordée d'injures. Sont ainsi soulignés, sans didactisme, la proximité des écrits et le caractère millénariste d'une composante du mouvement anarchiste sans pour autant les assimiler. Ce rapprochement iconoclaste traduit bien l'esprit général du film. Engagé sans l'ombre d'une ambiguïté du côté des anarchistes, le film s'adresse à un public intelligent et n'hésite pas à utiliser l'humour et la légèreté.

Un dernier exemple, lors de la « libération » du bordel au tout début du film, Pilar demande à Concha de prendre la parole. Son discours enflammé mais par trop universaliste, désincarné, laisse de marbre les prostituées. D'autant qu'elle s'adresse à elles collectivement sans les interpeller directement : Concha dit son discours en marchant latéralement devant les prostituées restées assises. Quand elle déclare que l'amour doit être libre et non l'objet d'une transaction commerciale, un plan de coupe montre une prostituée qui demande à sa collègue :

« - ¿Qué dice ?

- Que también ellas son putas, pero sin cobrar. »

En 1936, revendiquer l'amour libre, c'est aussitôt être considérée comme une pute même et surtout par des prostituées. Restée en retrait, Pilar observe la scène et sourit. Lorsque l'échec de Concha est patent, elle prend, à son tour, la parole. Pilar se plante devant elles, les domine et les interpelle en faisant appel à leur fierté, à leur orgueil ; elle élève la voix, parle leur langue :

« Ya habéis oído a mi compañera. Me cago en la hostia. ¿Pero qué queréis ? ¿Queréis ser putas toda la vida ? ¿Qué os metan el cipote por el coño, diez, quince veces al día por un plato de lentejas ? ¿O es que tenéis siete vidas como los gatos y queréis daros el gustazo de tirar ésta a la basura ? »

Pilar emporte leur adhésion enthousiaste.

Finalement, l'affrontement entre miliciens sur la question de la militarisation n'aura pas lieu. Le curé revient bien devant les miliciennes et leurs compagnons pour les exhorter à obéir à l'ordre de Durruti. Il essuie un refus collectif : toutes les miliciennes s'expriment, y compris Maria qui hoche la tête, et le curé repart. La confrontation en reste là dans la mesure où le groupe est exterminé par les franquistes. Les *Libertarias* et leurs compagnons *incontrolados*²² n'auront pas survécu au Bref été de l'anarchie²³... La fonction discursive et narrative apparaît clairement :

22.- Nestor Romero, *Los Incontrolados, chronique de la Columna de hierro*, La Bussière, éditions Acratie, 1997.

23.- Hans-Magnus Enzensberger, *Le bref été de l'anarchie*, Paris, Gallimard, 1975.

refus de résoudre la contradiction et volonté de laisser ouverte la fin du film. Pour autant, le traitement de la séquence est particulièrement sujet à polémique. Après l'échange houleux avec le curé, les miliciennes préparent à manger dans un champ d'oliviers. Deux miliciens arrivent, l'un des deux porte un agneau sur les épaules (l'agneau pascal ?) qu'ils entendent égorger pour assurer l'ordinaire. Protestations des miliciennes ; et Maria, horrifiée, court se réfugier dans une bergerie. En montage alterné, les spectateurs ont vu les troupes marocaines s'approcher. Maria entend des coups de feu et les râles de ses compagnes qui se font égorger puis assiste à leur martyre avant d'être elle-même victime de cette folie meurtrière. Et ce sont des Marocains qui se chargent de cette ignoble besogne insupportable pour les spectateurs. *In extremis*, Maria est sauvée par un officier franquiste qui traite ses goumiers à la badine. Alors, certes, Aranda s'adresse à un public espagnol et, pour ne pas le rebuter, il est fonctionnel de faire exercer ces horreurs par des troupes étrangères. Il n'en demeure pas moins que la figure du « Maure » ainsi convoquée porte les pires stéréotypes. Ce choix pour clore le récit constitue la faute, plus que politique, éthique du film.

Cependant, *Libertarias* mériterait d'être vu et d'être discuté, d'autant qu'il réussirait à séduire un large public (beauté et émotion, actrices épatantes, cinémascope, etc.) sans jamais être simplificateur. Il aurait fallu qu'un distributeur accepte de prendre le risque de le diffuser en France. On ne peut que regretter cette forme insidieuse de censure économique qui touche un film qui ne se prétend jamais sottement objectif ni réaliste et qui donne à voir, de ce fait, une part de vérité...



Vladimir Perišić et Lionel Soukaz, Paris, 8 avril 2011. Collection Irène Browning

Ordinary People de Vladimir Perišić, le réel et sa mutinerie

Nicole Brenez, Pascale Cassagnau

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle / Centre National des Arts Plastiques

Conçu comme la mise en place d'un dispositif de visibilité, le film de Vladimir Perišić constitue une sorte de machine à calculer des distances. *Ordinary People* (2008) fait de la place du spectateur son objet principal, à travers la généalogie de mises à mort de civils par un groupe de soldats, en temps de guerre, quelque part dans les Balkans. Le travail du film consiste à décliner des focales sur des meurtres commis en toute banalité du mal. Le long trajet en car qui mène les soldats vers le terrain des opérations (il s'agit de « s'occuper de l'ennemi », « de remettre de l'ordre »), l'attente, le sommeil, sont des moments dilatoires portés par des trouées sur le paysage ensoleillé, des travellings qui prennent à revers les événements, conduisant vers les instants de la barbarie ordinaire, accomplie par des êtres ordinaires. L'espace du film encadre l'abjection ordinaire, le malaise, le doute, l'apathie donnés à voir sans jugement, plaçant le spectateur face à lui-même. Le long plan séquence qui clôt le film de Vladimir Perišić fait écho au récit de l'écrivain portugais António Lobo Antunes dans *Mon nom est légion* (2007), chronique d'une autre guerre (l'Angola), située sur un autre continent : « Et une fois que ce sera passé m'asseoir à vos côtés le front entre les mains je ne dis pas pour pleurer, pourquoi pleurer, aucune raison de pleurer, le front caché derrière mes mains pour ne pas me voir moi-même ».¹

Ordinary People déploie deux caractéristiques. Tout d'abord, l'abstraction figurative, qui efface l'accidentalité du lieu (les noms de village sont fictifs), du temps, du peuple, de l'armée (aux uniformes dénationalisés). La dimension allégorique d'*Ordinary People* renvoie à une situation simultanément de génocide, de massacre de masse ou d'extermination transposable à nombre de situations historiques concrètes, pas nécessairement cantonnée à l'Est ni même au seul continent

1.- António Lobo Antunes, *Mon nom est légion* (2007), tr. Dominique Nédellec, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 392.

européen. Le facteur concret ici n'engage donc pas la situation historique, mais la conscience de soi et la conscience de l'autre, le sentiment, le réflexe humain que l'on n'a même pas besoin d'intellectualiser en termes de morale ou d'éthique : il s'agit de l'instinct qui, en l'homme, agit de telle sorte que l'on peut ou non devenir le bourreau de son semblable.

Cette indifférence profonde à l'autre qui autorise à le tuer, à l'exécuter de sang froid, le film de Vladimir Perišić travaille à la manifester dans le poids de sa tristesse sinistre, de son opacité létale. Une telle indifférence constitue la catastrophe quelconque et continuée qui ne possède même pas les beautés sauvages de la pulsion de mort, une sorte de crépuscule de l'esprit, l'abolition d'un soi qui n'a jamais vraiment existé. Comment représenter l'absence à soi, à l'autre, la dimension amorphe et démissionnaire d'un humain entièrement réquisitionné par une tâche qui pourtant ne le concerne en rien ? Comment figurer cette opacité épaisse et quelconque ?

Ordinary People répond par la factographie, la littéralité descriptive, qui pose l'événement dans sa brutalité voire sa cruauté factuelle à la manière dont les partisans ligotés sont jetés dans le Pô à la fin du *Paisà* de Roberto Rossellini (1946). Pour cela, le film remplit le programme fixé par Jean-Luc Godard au moment où celui-ci, confronté au même problème figuratif avec *Les Carabiniers*, déclarait : « le seul vrai film à faire sur les camps de concentration – qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable – ce serait de filmer un camp du point de vue de ses tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. (...) Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain ».² En 1967, Jean-Luc Godard produit *L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung* de Marcel Hanoun (1967), qui traite la factualité technique de la barbarie sur un mode à la fois informatif (les minutes du procès Eichmann) et abstrait (la scénographie du tribunal).

Sur l'indifférence profonde à autrui, qui n'a pas même besoin d'être encouragé par une idéologie et conditionne l'éventualité de la mise à mort, les cinéastes se sont souvent mis au travail : bien sûr *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (1948) et son bouleversant petit criminel trop zélé, mais aussi des films apparemment très éloignés, comme le *Snake Eyes* d'Abel Ferrara (1993) dont le metteur en scène, interprété par Harvey Keitel qui lui-même fit partie des Marines à Beyrouth, s'interroge : « L'essentiel, c'est de ressentir la peine et la souffrance. Alors vous avez une chance de survivre. Parce que le foutu bâtard qui mène une petite fille de sept ans avec une étoile jaune dans un camp de concentration, ce foutu salaud ne ressent rien. S'il ressentait quelque chose, il ne pourrait pas la conduire à la chambre à gaz. »

En cela magistral, *Ordinary People* articule ces deux dimensions, la factualité technique qui conduit au massacre et l'amorphie affective qui conditionne la possibilité de l'effectuation de l'acte meurtrier. Mais c'est pour décrire subtilement, intensément, qu'à chaque instant, au détour de chaque mouvement, dans le dépli

2.- Jean-Luc Godard, « Feu sur les carabiniers » (août 1963), in *Godard par Godard*, éditions de l'Etoile, Paris, 1985, p. 239.

de chaque geste, la logique pourrait s'interrompre, une déviation ou un court-circuit se produire. Dans la marche uniforme du massacre programmé, ici rien n'est construit comme inéluctable. Le protagoniste, aussi irresponsable, résigné, aboli au monde ou ivre soit-il, pourrait à chaque instant, à chaque coin de mur, à chaque fin de travelling, au sein de chaque raccord, échapper à la misérable machine qui le transforme en bourreau. En filigrane de tous les plans et les raccords d'*Ordinary People* transparait le plan sublime du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925) où l'un des fusiliers du peloton d'exécution, prêt à tirer sur la bâche qui recouvre le groupe des marins ainsi déshumanisés, soudain détourne un peu la tête et, ce faisant, introduit physiquement la légère déviation humaine qui prélude à la mutinerie, qui va sauver les victimes et servir de laboratoire à la Révolution. Ce mouvement physique de la conscience, Vladimir Perišić trouve des solutions infiniment subtiles pour en injecter la latence dans la marche au massacre : il la stratigraphie de *cuts*, d'arrêts et de toutes sortes d'interruptions virtuelles au sein même de la continuité des plans-séquences. À la manière des changements de lumière qui affectent le visage impassible du protagoniste dans le bus du retour, le minimalisme abstrait et sériel qui caractérise *Ordinary People* se structure d'une intermittence, d'un battement essentiel entre l'effectuation des gestes et la possibilité de leur contestation.

Ainsi le réel ordinaire ne se présente-t-il pas dans la forme dure et simplificatrice d'une objectivation. Le réel, selon les termes critiques élaborés par Vladimir Perišić, c'est la constellation mobile de potentialités plus ou moins latentes au sein desquels, aussi enrôlé et passif qu'il y consente pour vivre à l'abri de sa propre pensée, l'individu peut, à chaque seconde, choisir et trancher.

Remarques sur les médias anti-sociaux : les anarcho-communistes états-uniens et internet.

Louis-Georges Schwartz
Ohio University

Les seules productions culturelles dignes d'être nommées « anarchistes » construisent de nouvelles situations. Films sur les anarchistes, films attribués aux anarchistes, ou films documentant les luttes anarchistes ont ici leur place, mais à moins qu'ils ne produisent de nouvelles relations sociales, les films eux-mêmes ne peuvent pas être nommés anarchistes. Je définis un film comme anarchiste seulement sur la base de ses effets dans le présent.

De l'exigence selon laquelle les productions d'expression anarchiste construisent de nouvelles situations résulte au moins trois conséquences.

1) Aucune structure formelle, aucune caractéristique générique ni contenu particulier ne peuvent être attribués à un film anarchiste.

2) La présentation de films anarchistes anciens et celle de l'histoire du cinéma anarchiste doivent aussi construire de nouvelles situations, sans quoi les films présentés perdent leur caractère anarchiste.

Ces deux premières implications soulèvent des difficultés sérieuses quant à tout examen d'un cinéma anarchiste au sein de l'université. L'académie formalise ses objets afin de produire un type de connaissances qui sert le *statu quo*. La formalisation des films, même les plus militants, produit une connaissance qui valide un cadre institutionnel et une instance de vérité qui ne peut que réifier le monde tel qu'il est. Le discours universitaire veille à ne jamais jamais devenir la base d'une action significative. Comme nous le savons, les universités permettent de tout dire, mais veille à ce qu'il ne se passe rien.

3) Les formules « production d'expression anarchiste » et « cinéma anarchiste », en réalité n'ont aucun sens, car elles se réfèrent à des pratiques qui nient

la distinction entre l'expression et la vie vécue. Une situation tout à fait différente pourrait permettre à une pratique expressive de s'abolir elle-même et devenir la vie, mais elle n'est pas encore advenue. Seule la praxis peut être nommée anarchiste, et cette praxis peut impliquer des images en mouvement.

Si les médias sociaux n'ont en eux-mêmes rien d'anarchiste, ils constituent des outils utilisés par les anarchistes. Je me suis intéressé et j'ai participé à l'utilisation des médias sociaux dans le mouvement des occupations d'universités et je continue à m'impliquer dans divers usages de l'Internet concernant le mouvement Occupy Wall Street et la Oakland Commune. La propagation de l'occupation comme tactique a entraîné, dans une première phase, l'appropriation de sa forme et une réduction quant à l'utilisation de la violence. Elle a été suivie par une augmentation de la violence, la résurgence de Black Blocs et des débats sans fin entre ceux qui cherchent à faire respecter la non-violence et ceux qui se prononcent en faveur de la diversité des tactiques. Je continue à être impliqué dans diverses universités en luttés, y compris la mienne, Ohio University. Les universités, comme le reste de notre monde, ne peuvent être sauvées que par leur transformation totale, grâce à des actions telles que les occupations et l'intensification des conflits sociaux. Seule une transformation totale permettra aux universités de devenir des bases de fonctionnement dans lequel le savoir peut jouer son rôle pour la production de nouvelles situations.

Ceux qui ont pris le contrôle sur les bâtiments de la New School à New York et à l'Université de Berkeley en Californie, à la fin de 2008 et au début de 2009, ont utilisé les médias sociaux comme outil d'organisation et comme moyen de publier leurs actions. Une conscience anarcho-communiste a surgi dans plusieurs universités aux États-Unis et conduit à l'occupation de bâtiments sur plusieurs campus. En plus des deux institutions mentionnées ci-dessus, UC Davis, UCLA, l'Université d'État de San Francisco, Hunter College, la City University de New York, la New York University, l'Université de Wisconsin Milwaukee ont été à cette époque occupées. Ces occupations ont résonné avec des événements à travers le monde, par exemple en France et en Grèce, mais aussi avec occupations d'universités en Écosse et au Mexique, notamment. Les occupants n'étaient pas tous les anarchistes, mais des anarchistes ont initié la stratégie et fourni la direction offensive de son exécution tactique.

Jusqu'à récemment, pour beaucoup de ceux qui en vivent, les universités semblaient offrir encore la possibilité d'une marginale ascension de classe et d'un abri économique minimal pendant les périodes difficiles. Ces illusions sont mortes au cours de la crise capitaliste de surproduction et d'accumulation, parce que les universités sont parmi les premiers lieux du capital à être privatisés en période d'austérité, en vue de leur éventuelle destruction. Les universités sont actuellement en cours de réforme dans la perspective d'augmenter la valeur d'un *savoir*¹ impérial. En conséquence, nous trouvons, dans l'université étatsunienne contemporaine, divers

1.- En français dans le texte. [NdE]

groupes pour lesquels la gouvernance a perdu toute légitimité, puisque celle-ci mine activement leur existence quotidienne.

Si les occupants en sont venus à assumer les risques physiques de l'action sociale – seule forme pertinente de l'anarchisme ou de la praxis révolutionnaire –, ils l'ont fait parce qu'ils vivent dans un monde intolérable. Ce monde n'est pas, ou pas seulement, le monde où l'on peut apprendre de la lecture de Siegfried Kracauer, Theodor Adorno, Gilles Deleuze ou même Guy Debord. Les occupants perçoivent le monde intolérable pour lequel toute proposition devient une élaboration de la misère. Les autres se pensent comme dotés d'un avenir sous le régime actuel et semblent vivre dans un autre monde. Certains de ceux-ci, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'université, ont pris conscience d'un certain degré de misère et se sont constitués en tant que « 99 % ». Les 99 % vivent dans une sorte d'interzone entre les mondes et se sont jusqu'ici consacrés à prendre des mesures limitées, dans la forme de l'occupation non-violente d'espaces semi-publics, souvent avec autorisation gouvernementale.

Une stratégie cinématographique spécifique et déjà ancienne compose avec les affects et les percepts de la misère, de sorte à ce que, de la misère, se dégagent à la fois une identification politique à l'anonyme et une critique systémique du monde : celle du cinéma sériel, qui procède par collection d'images déjà existantes. Dans le cinéma sériel, les images ne font plus référence à un foyer perceptif et sensible extérieur, elles se contractent comme des accordéons sur leurs propres subjectivations. S'occuper soi-même à une composition sérielle signifie se soustraire du monde de manière à maintenir la subjectivation comme aussi ouverte et indifférenciée que possible. La pertinence des résultats de la subjectivation ne réside pas dans un quasi-surréaliste « quelqu'un », mais dans une configuration que j'écris « #anyone ». #anyone est autant une machine qu'un humain ; le sérialisme doit composer un « qui », mais un « qui » constitué par la rupture du lien entre la perception et le sujet nécessaire au percept. #anyone n'a pas d'existence avant la perception. L'agrégat des images doit préserver la particularité de chaque image et les différences entre elles, tout en les recueillant comme ensemble : une totalité qui figure le système mondial produisant la misère et les contradictions qui définissent tous les modes contemporains de subjectivation. Ceci peut être réalisé en présentant des images de manière à les lier plutôt qu'en les choisissant déjà liées : #anyone émerge dans les liens.

Afin de saisir le type de sérialité cinématographique que je décris, il faut considérer l'agencement collectif d'énonciation auquel celle-ci travaille. Si le cinéma a souvent été pensé comme l'art majeur de l'âge du spectacle, c'est en grande partie en raison de son assemblage dominant d'énonciation, organisé de sorte à ce que le capital monopolise les principaux moyens de production cinématographiques, et limite le cinéma à raconter les fables impériales de l'empire et leurs articulations.

Dans *Cinéma 2*², Gilles Deleuze note que certaines stratégies cinématographiques créent de nouvelles réalités sociales par l'acte même de construire leurs assemblages énonciatifs. Il mentionne Shirley Clark, Pierre Perrault et Jean Rouch. Je tiens à ajouter le cas de Chick Strand, une cinéaste expérimentale qui a travaillé aux États-Unis et au Mexique entre les années 60 et la fin des années 1980, dont il a été souvent dit qu'elle était une anarchiste, quoiqu'il soit difficile de cerner ce que ce terme signifie pour Strand. Cette dimension apparaît sans doute le plus clairement dans *Soft Fiction* (1979). Strand explique qu'elle a commencé le film à partir d'une histoire que lui a raconté une femme, et quand des gens l'interrogeaient sur son travail, elle répondait, « je raconte une histoire que l'on m'a racontée », ses interlocuteurs à leur tour lui racontaient une histoire et la narration de ces histoires est devenue le film. Telle est précisément la procédure énonciative sérielle à laquelle Deleuze accorde une attention particulière et qu'il nomme « fabulation » dans le chapitre central de *L'Image-Temps*. Le travail de Strand présente des personnes particulières dans leur devenir particulier encore anonyme, pour nous faire rechercher les déterminations d'une subjectivation émergeant au sein de situations concrètes.

Pour les anarcho-communistes, l'Internet, par le biais des blogs et des réseaux sociaux, a été le site non seulement de l'organisation et de l'information, mais aussi d'une évolution bénéfique pour la fragmentation et la séparation au sein des groupes de la résistance. En Californie, la Oakland Commune s'est maintenue pendant un certain temps, essayant de tenir autant de la ville que possible comme un territoire anarcho-communiste.

Plus problématiquement, beaucoup de ceux qui se sont chargés d'enregistrer les actions associées à Occupy Wall Street et de diffuser leurs enregistrements en ligne, grâce à des mécanismes comme Ustream, ont formé une sorte de groupe d'intérêt en propre. Ils ont accepté des alliances avec la police pour éviter l'arrestation. Ils considèrent comme leurs droits et leur devoir d'enregistrer et de diffuser tout ce qu'ils parviennent à voir, source de conflits avec ceux qui sont engagés dans l'activité révolutionnaire illégale. La plupart des membres de la caste vidéo sont contre l'action violente et le sabotage, et par conséquent plaident en faveur de la non-violence. Ils affirment que leurs images assurent la possibilité d'une objectivité et qu'en cela, leur travail protège les manifestants devant les tribunaux et permet de poursuivre la police en cas de brutalité. Comme je l'ai montré dans *Mechanical Witness: A History Of Film And Video In US Courts*³, l'objectivité est toujours politiquement déterminée. Dans un tribunal, ce qui importe ne sont pas tant les images elles-mêmes que la rhétorique juridique capable de les utiliser. La rhétorique de l'objectivité qui règne parmi les nombreux vidéastes d'Occupy Wall Street favorise seulement les formes les plus bourgeoises de manifestations et décourage le développement des antagonismes sociaux.

2.- Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, éditions de Minuit, 1985.

3.- Oxford University Press, 2009. Ouvrage d'histoire et de théorie des images filmiques rédigé par Louis-Georges Schwartz à l'occasion de l'affaire Rodney King (1991). [NdE]

Simultanément, tandis que la situation s'aggrave et que la lutte s'intensifie, beaucoup d'entre nous ont commencé à utiliser des canaux plus souterrains pour planifier les phases de communication. L'horrible océan du réseautage social, cependant, reste viable pour la communication de l'affect, pour un travail incessant qui permette de comprendre que l'empire du capital n'autorise qu'un seul monde, celui de la misère, et pour produire les #anybodies nécessaires au développement des factions radicales.

Traduction de l'anglais (étatsunien) : Nicole Brenez.



Elvire dans *Ciel Eteint !* de F.J. Ossang, 2008.

© FJOssang.

Index des noms

- Abensour, Miguel : 166, 167, 168, 169.
Adorno, Theodor : 395.
Akerman, Chantal : 120.
Alberich, Ferran : 50.
Alcón, Marcos : 58.
Alexis, Jacques Stephen : 42.
Almereyda, Miguel : 171, 172, 173, 174, 176, 181, 182.
Amat, Jorge : 90.
Andrien, Jean-Jacques : 120.
Andrieu, Michel : 67.
Anger, Kenneth : 212.
Anselme, Louise : 211, 219.
Antunes, António Lobo : 389.
Apollinaire, Guillaume : 35, 46.
Arabia, Jean : 160.
Aranda, Vicente : 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387.
Arce, Manuel José : 96, 97.
Archinov, Piotr : 43, 86.
Arendt, Hannah : 41.
Armand, Emile : 20, 130, 168.
Artaud, Antonin : 241, 244, 251, 254, 290, 292, 293, 295.
Assouline, David : 143.
Astruc, Alexandre : 122, 286.
Aubrac, Lucie : 92, 93.
Auder, Michel : 214.
Baader, Andreas : 64, 66, 67, 69, 289.
Bachelard, Gaston : 44.
Baillie, Bruce : 212, 366.
Baissat, Bernard : 15, 367, 375, 379.
Bakounine, Mikhaïl : 14, 18, 20, 28, 111, 386.
Balius, Jaime : 384.
Baratier, Jacques : 278, 279.
Barbe, Jean-Marie : 46.
Barbusse, Henri : 179, 182.
Barclay, Harold : 161.
Bardot, Brigitte : 344.
Barnet, Boris : 45.
Barraud, Antoine : 15, 271.
Bastid, Jean-Pierre : 15, 21, 129, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287.
Bataille, Georges : 148, 332, 333.
Beauquis, Yannick : 303.
Bekolo, Jean-Pierre : 15.
Benavente, Jacinto : 58.
Benjamin, Walter : 27, 29, 295.
Berneri, Louisa : 168.
Bernhard, Edmond : 119, 121.
Bitomski, Harmut : 64.

- Blanchot, Maurice : 332, 333, 334, 342, 343.
 Blanqui, Auguste : 87, 89.
 Boeren, André : 124.
 Bonan, Jean-Denis : 278, 285.
 Bonaventure de Vigo, Eugène (voir Almereyda) : 171, 172.
 Bordier, Philippe : 214, 219, 225, 234.
 Boucher de Perthes, Jacques : 155.
 Boudienny, Semion : 190, 192.
 Bouferkas, Naïma : 138.
 Bouillet, Jean : 212, 228.
 Bouthors, Benoît : 211, 219.
 Bouyxou, Jean-Pierre : 15, 21, 117, 118, 119, 120, 122, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 225, 230, 277, 278, 284, 327, 328, 337, 345, 302.
 Brakhage, Stan : 212.
 Braque, Willy : 280.
 Brecht, Bertolt : 39, 40, 255.
 Brenez, Michelle : 74.
 Brenez, Nicole : 13, 17, 119, 196, 213, 262, 263, 307, 380, 389, 397.
 Breton, André : 240, 332, 348.
 Breton, Emile : 11.
 Brossat, Alain : 321.
 Brunius, Jacques : 179.
 Buchet, Jean-Marie : 120, 122, 258.
 Buchs, José : 51.
 Bucquoy, Jan : 126, 127, 128.
 Buelinckx, Erik : 151.
 Buñuel, Luis : 21, 51, 185, 254, 329, 336, 344.
 Burden, Chris : 76.
 Buresi, Jérôme : 92.
 Burroughs, William S. : 289, 293, 295, 297, 303.
 Cabet, Etienne : 38, 167.
 Cabu (Jean Cabut) : 375.
 Cafiero, Carlo : 81, 87.
 Caldwell, Erskine : 182.
 Canguilhem, Georges : 91, 92, 93.
 Canolle, Jean : 161.
 Cantraine, Yves : 166.
 Carballo, Arturo : 50.
 Carey, Josselin : 311.
 Carles, Pierre : 376.
 Carol, Martine : 344.
 Carou, Alain : 377.
 Carpita, Paul : 165.
 Cartan, Henri : 92.
 Castro, Fidel : 82, 89, 90, 109, 111.
 Catalán, Feliciano : 54.
 Caufriez, Philippe : 126.
 Cavaillès, Jean : 91, 92, 93, 94.
 Cavalcanti, Alberto : 13.
 Cavalier, Alain : 279, 280.
 Cayeux, Charlotte : 99.
 Célis, Louis : 123.
 Champol, Janine : 173.
 Chaouat, Bernard : 212.
 Châtelain, Hélène : 15, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 82, 83, 98, 100, 101, 103, 281, 282.
 Chitylova, Vera : 271.
 Chomsky, Noam : 112.
 Clair, René : 59, 125.
 Clark, John : 168.
 Clark, Shirley : 396.
 Clastres, Pierre : 161.
 Claudot, André : 367, 372, 373.
 Clémenti, Pierre : 214, 219.
 Clero, Emily : 171.
 Cœurderoy, Ernest : 23.
 Cohl, Emile : 21.
 Collery, Michèle : 15, 289, 303.
 Colombo, Eduardo : 168.
 Colson, Daniel : 22, 23.
 Conradt, Gerd : 67, 71.
 Cooper, Fenimore : 192.
 Copeau, Jacques : 369.
 Courbet, Gustave : 18.
 Courché, Félix : 159.
 Creagh, Ronald : 37, 163.
 Creus Expósito, David : 211, 219.
 Čubrilović, Nedeljko : 29, 30, 32.
 Čubrilović, Vaso : 31.
 Cusak, Ivora : 15.
 Dariula, Philippe : 143.
 d'Astier de la Vigerie, Emmanuel : 93.
 Day, Hem : 154.
 de Antonio, Emilio : 15.
 Debord, Guy : 118, 205, 220, 243, 248, 266, 289, 290, 294, 304, 395.

- Debray, Régis : 65.
Declercq, Alain : 15, 75, 76, 77, 78.
De Hert, Jos : 124.
De Hert, Robbe : 120, 123, 124.
Dekeukeleire, Charles : 121, 124, 125.
de Lacaze-Duthiers, Gérard : 19, 151,
152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160,
161, 162.
Delamour, Jean-Pierre : 257, 258, 266.
Deleuze, Gilles : 20, 85, 200, 395, 396.
Deliyannis, Théo : 211, 219.
Delvaux, André : 120.
de Nerval, Gérard : 90, 331.
de Saint-Simon, Claude-Henri : 24.
Despentes, Virginie : 145, 148.
Desprès, Fernand : 173.
Desroche, Henri : 168.
Devaldès, Manuel : 153.
De Vree, Paul : 123.
Dias, Everardo : 188.
Dieudonné : 22, 179.
Dimitriou, Alida : 15.
Diógenes, Pedro : 15.
Docteur Lichic : 128.
Dovjenko, Alexandr : 45.
Dreyfus, Agathe : 15.
Dubois, Philippe : 117.
Dumont, René : 82, 375, 376.
Durafour, Jean-Michel : 197, 204.
Durand, Philippe : 279.
Durruti, Buenaventura : 43, 110, 381,
382, 383, 384, 385, 386.
Duvic, Patrice : 212.
Eichenbaum, Vsévolod (Voline) : 35.
Eichmann, Adolf : 390.
Einstein, Albert : 89.
Einstein, Carl : 22, 382.
Eisenstein, Sergueï : 44, 123, 292, 304,
314, 353, 391.
Elías, Francisco : 53, 57.
Elvire : 398.
Engels, Friedrich : 37, 38, 248.
Ensslin, Gudrun : 66, 67, 289.
Epstein, Jean : 14, 290.
Ermler, Fridrikh : 45.
Falco, Tav : 307.
Farenc, Margot : 311.
Farès, Tewfik : 372.
Farocki, Harun : 64.
Fassbinder, Rainer Werner : 15.
Faure, Elie : 22.
Faure, Sébastien : 155, 173.
Felipe : 188.
Ferdinand, Franz : 27, 28.
Fernández, Eduardo Rubio : 55.
Ferrara, Abel : 390.
Ferro, Marc : 21.
Ferrua, Pietro : 20, 248.
Fillipin, Manuela : 211, 219.
Fitting, Peter : 165.
Flaus, John : 195, 196.
Fontenis, Georges : 237.
Ford, John : 182.
Foucault, Michel : 39, 41, 45, 200.
Fourier, Charles : 38, 200.
Frañçaix, Pascal : 327, 328, 330, 334, 336.
Franju, Georges : 15, 21, 278, 329, 336,
337, 344.
Gabory, Christine : 15.
Gallepie, Yannick : 49.
Gallois, Anne : 375, 376.
Gallois, Evariste : 92.
Gance, Abel : 161, 329, 337, 343.
Garrel, Philippe : 220, 226, 280, 285.
Gatti, Armand : 15, 21, 23, 39, 40, 41, 81,
82, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 97,
99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109.
Gatti, Stéphane : 82, 83, 89, 90, 92, 93,
94, 95, 97, 100.
Genet, Jean : 216.
Get, G. : 159.
Giefer, Thomas : 66, 67.
Glissant, Gabriel : 129, 287.
Glissant Succab, Ninette : 129.
Gobin, Boris : 211, 219.
Godard, Jean-Luc : 14, 65, 122, 185, 196,
205, 214, 221, 225, 254, 257, 281, 287,
304, 370, 390.
Godin, Noël : 120, 122, 125, 126, 127,
143, 214, 226, 267.
Godwin, William : 20, 168, 341.
Goldbronn, Frédéric : 377.
González, Valentín R. : 56.
Gouvêa, Zoroastro : 187.

- Grabež, Trifkun « Trifko » : 27, 31.
 Gramsci, Antonio : 89, 90, 106.
 Granet, Marcel : 17.
 Grey, Marlène : 50.
 Guérin, Daniel : 18, 44, 182.
 Guerlach, Yolande : 118.
 Guerra, Armand : 22, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 176, 206, 379, 383.
 Guevara, « Che » : 82.
 Hache, Jean-Claude : 216, 225.
 Haesaerts, Paul : 121.
 Hamano, Sachi : 145, 146, 147, 148.
 Hanoun, Marcel : 226, 390.
 Hébraud, Régis : 302.
 Hella, Patrick : 120, 214.
 Hell, Richard (Richard Myers) : 307.
 Henderickx, Guido : 123, 124.
 Hérodote : 17, 168.
 Hervé, Gustave : 174.
 Heynen, Walter : 124.
 Hölderlin, Friedrich : 89, 293.
 Homère : 17.
 Honda, Inoshiro : 265.
 Humbert, Jeanne : 160, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 375.
 Hurstel, Jean : 39, 41, 100.
 Ilić, Danilo : 31.
 Iquino, Ignacio F. : 57.
 Ireland, John : 94.
 Isou, Isodore (Jean-Isidore Isou Goldstein) : 220, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 250.
 Itzenplitz, Eberhard : 71.
 Ivens, Joris : 281.
 Jacobs, Bidhan : 399.
 Jeanson, Henri : 21.
 Jospin, Mireille : 375, 376.
 Jossot, Gustave-Henri : 159.
 Jourdain, Francis : 172, 175, 182.
 Joyeux, Maurice : 238, 239, 240, 242, 243, 248, 340, 341.
 Jung, Wonhee : 211, 219.
 Kawazu-Sonoyama, Misato : 145.
 Keaton, Buster : 76, 225.
 Kebadian, Jacques : 67.
 Keitel, Harvey : 390.
 Khlebnikov, Velimir : 42, 349, 351, 352, 353, 354.
 Kobhio, Bassek Ba : 15.
 Kousmenko, Galina : 194.
 Kracauer, Siegfried : 395.
 Kramer, Robert : 283.
 Kress, Emile : 21.
 Kropotkine, Pierre : 18, 19, 20, 29, 42, 43, 55, 152, 199, 238, 335, 386.
 Kuchar, George : 212.
 Kümel, Harry : 120.
 Kyoung-hee, Cho : 131.
 Kyrou, Ado : 212, 278, 280, 334, 342, 343, 348.
 Lacan, Jacques : 122, 203.
 Lacroix, Grégory : 117.
 Lagalaure, Félix : 161.
 Laitem, Michel : 120.
 Lajournade, Jean-Pierre : 15, 226, 278, 282, 284, 285.
 Lang, Fritz : 304.
 Langlois, Henri : 182.
 Lanners, Bouli : 127.
 Lao-Tseu : 168.
 Lara, Manuel : 58.
 Lazare, Bernard : 19.
 Léaud, Jean-Pierre : 273.
 Lebon, Patrick : 123.
 Leboutte : 117, 121, 122.
 Le Bris, Alain : 212, 234.
 Lecoin, Louis : 20.
 Ledoux, Jacques : 119.
 Lefebvre, Henri : 118.
 Le Gouge, Thomas : 75.
 LeGuin, Ursula : 167.
 Leiris, Michel : 82, 333.
 Lemaître, Maurice (Moise Bismuth) : 15, 21, 22, 220, 237, 244, 251, 252, 336, 340, 341.
 Lemke, Klaus : 67.
 Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov) : 37, 95, 228, 282, 374.
 Leonardi, Alfredo : 234.
 Lethem, Roland : 15, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 212, 214, 220, 257, 258, 263, 269.
 Leuenroth, Edgard : 188.
 Leventopoulos, Mélisande : 137.

- Lévi-Strauss, Claude : 122.
Limonadi, Ali : 66.
Lizène, Jacques : 128.
Londres, Albert : 96, 179.
López, Franklin : 15.
Losfeld, Éric : 340.
Lucheni, Luigi : 30.
Lumière, Auguste : 155.
Lunch, Lydia Anne Koch : 307.
Lurçat, Jean : 82.
Luxembourg, Rosa : 44, 82, 280, 286.
Lye, Len : 213.
Lyotard, Jean-François : 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208.
Macor, Jessica : 311.
Mahé, Yves-Marie : 15, 213, 216, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 253.
Mahler, Horst : 66, 67, 69.
Maitron, Jean : 20, 367, 372, 373, 374, 375, 377.
Makhno, Nestor (Nestor Ivanitch) : 20, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 46, 86, 87, 109, 110, 111, 113, 114, 194, 281, 282.
Mallarmé, Stéphane : 44, 90.
Malraux, André : 58, 89, 111, 182.
Maquet, Clément : 127.
Marcuse, Herbert : 118.
Mariën, Marcel : 121.
Marinone, Isabelle : 13, 17, 18, 21, 33, 39, 50, 81, 109, 171, 229, 237, 263, 269, 327, 330, 336, 337, 367, 380.
Marker, Chris : 39, 45, 82, 172, 225.
Markopoulos, Gregory : 212.
Marongiu, Raphaël : 213, 214, 226.
Martin, Adrian : 195, 196.
Marx, Karl : 37, 38, 44, 55, 114, 199, 201, 202, 242.
Matoub, Lounès : 95.
Maupassant, Guy de : 155, 280, 331.
Mcknight, Guy : 308, 309.
McLaren, Norman : 220, 230.
McNeil, David : 120, 123, 214.
Meinhof, Ulrike : 14, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 289, 294.
Meins, Holger : 64, 65, 66, 69, 71.
Mendes, Adilson Inácio : 181, 187.
Merle, Eugène : 174.
Merle, Pierre : 174.
Meyer, Paul : 121.
Miccoa, Jean : 157, 158.
Michaux, Henri : 90.
Michel, Louise : 20, 173, 340, 342, 344.
Mignoni, Fernando : 49.
Mignot-Lefebvre, Yvonne : 143.
Mirbeau, Octave : 155, 159.
Moerman, Ernst : 121.
Monatte, Pierre : 175, 373.
Monnot, René : 160.
Montseny, Federica : 52.
More, Thomas : 164.
Morin, Edgar : 20.
Morris, William : 152, 167.
Mouna (André Dupont) : 375, 376.
Murnau, Friedrich Wilhelm : 297, 304.
Muyle, Johan : 128.
Nancy, Jean-Luc : 135.
Neckelbrouck, Jean-Claude : 266.
Netchaïev, Sergueï : 42.
Nettlau, Max : 168.
Neves, Artur Heládio : 188, 189.
Nietzsche, Friedrich : 21.
Niney, François : 102.
Noé, Gaspar : 148, 232, 233.
Noguez, Dominique : 119, 203, 204.
Nounez, Jacques Louis : 179.
Oguri, Kōhei : 274, 275.
Ohanian, Rajak : 98.
O'Leary, Etienne : 219, 228.
O'Leary, Etienne : 212, 213, 214.
Orwell, George : 385.
Ōshima, Nagisa : 264, 265, 269.
Ossang, F.J. (Jacques Plougeaut) : 15, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 302.
Otanès : 168.
Oussekiné, Malik : 139, 143.
Owen, Robert : 38.
Pagnol, Marcel : 161.
Painlevé, Jean : 21, 178.
Parent, Julien : 120.
Parilla, Daniel : 50.
Pasolini, Pier Paolo : 271, 273, 290.
Pasquier, Françoise : 41.

- Pasternal, Iossif : 35, 45.
 Pei, Viviane : 122.
 Pelloutier, Fernand : 19, 20, 177, 249.
 Pennetier, Claude : 377.
 Perestiani, Ivan : 190.
 Périot, Jean-Gabriel : 15, 61, 71, 311, 312, 314, 315, 317.
 Perisic, Vladimir : 11, 15, 27, 389, 391.
 Perojo, Benito : 51, 56, 60.
 Perrault, Pierre : 396.
 Pessoa, Fernando : 349, 353, 354, 355, 356.
 Petlioura, Symon : 191.
 Picabia, Francis : 125.
 Picqueray, May : 20, 110, 373, 374, 375, 376, 377.
 Pinto de Oliveira, Décio : 187.
 Pisano, Giusy : 359.
 Piscator, Erwin : 89.
 Plékhanov, Gueorgui Valentinovitch : 187.
 Polanski, Roman : 122.
 Politi, Edna : 165.
 Polo, Antonio : 58, 59.
 Porton, Richard : 20, 21.
 Potin, Nicolas : 138.
 Potiorek, Oskar : 31.
 Pouget, Emile : 20.
 Poulaille, Henry : 179.
 Poznansky, Dmitri : 36.
 Princip, Gavriilo : 27, 28, 29, 32.
 Prost, Richard : 376.
 Proudhon, Pierre-Joseph : 13, 17, 18, 19, 20, 23, 37, 38, 51, 60, 88, 152, 153, 168, 199, 242.
 Puche, Pedro : 49, 53, 54.
 Rancière, Jacques : 28, 200.
 Ray, Man (Emmanuel Radinsky) : 21, 60.
 Ray, Nicholas : 278.
 Rebérioux, Madeleine : 143.
 Rehm, Félix : 75.
 Renoir, Jean : 52, 53, 182, 197, 215, 225.
 Resnais, Alain : 122, 221, 225, 338.
 Rey, Florian : 51, 56.
 Rice, Ron : 212.
 Richard, Jacques : 15, 285.
 Ricœur, Paul : 82.
 Rigal, François : 141.
 Rimbaud, Arthur : 90, 171, 290, 295.
 Ristori, Ernesto : 188.
 Rivers, Ben : 167.
 Rivière, Joseph : 153.
 Rocha, Glauber : 185, 287.
 Rollin, Jean : 21, 215, 225, 226, 239, 240, 285, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 347, 348.
 Romay, Lina : 225.
 Rosny aîné, J.-H. : 160.
 Rosny Aîné, J.H. : 331.
 Rosselin, Jacques : 377.
 Rossellini, Roberto : 185, 363, 390.
 Rouch, Jean : 135, 214, 396.
 Roudé, Catherine : 137.
 Roussel-Despierre, François : 155.
 Rouxel, Roger : 42, 83, 85, 91.
 Ruskin, John : 152.
 Russell, Matthew Dean : 165.
 Ryner, Hans : 20, 154, 155.
 Sadek, Pacôme : 303.
 Sade, Marquis de : 148, 220, 221, 226.
 Sadoul, Georges : 135, 225, 344.
 Sales Gomes, Paulo Emilio : 171, 176.
 Sander, Helke : 64.
 Sands, Bobby : 42.
 Santos, Mateo : 49, 381.
 Sau, Antonio : 52.
 Scherer, René : 200.
 Schoukens, Gaston : 119, 121.
 Schwartz, Louis-Georges : 393.
 Scutenaire, Louis : 127.
 Seguin, Jean-Claude : 51.
 Serge, Victor : 35, 182.
 Serrand, Charlotte : 75.
 Serreau, Jean-Marie : 39.
 Servais, Raoul : 124, 278.
 Séverine (Caroline Rémy) : 172.
 Seybold, Katrin : 67.
 Sgaravento, Michele : 363, 365.
 Shelley, Mary : 341.
 Shtrizhak, Aleksandr : 36.
 Signac, Paul : 152.
 Simon, Philippe : 120, 126.
 Sinaceur, Hourya : 92.
 Skoropadsky, Pavlo : 33.

- Smith, Jack : 212.
Sobrevilla, Nemesio M. : 51.
Soler, Gusmão : 188.
Soukatz, Lionel : 388.
Spinoza, Baruch : 84.
Stas, André : 128.
Stirner, Max : 20, 155.
Storck, Henri : 121, 125, 179.
Strand, Chick : 396.
Straschek, Peter : 66.
Strummer, Joe : 298, 301, 308, 309.
Succab, Frantz : 15, 129.
Sun-woo, Jang : 131, 132, 133, 135, 136.
Suspuglas, Jeanne : 78.
Suzuki, Seijun : 265.
Szlingerbaum, Samy : 120.
Tachou, Frédéric : 215.
Tailhade, Laurent : 172.
Tanaka, Kinuyo : 147.
Tanner, Alain : 15, 253, 256.
Tchouang Tsi, Wang : 110, 111.
Terayama, Shūji : 272, 274.
Thomas, Isabelle : 143.
Tixier, Jean-Marie : 379, 384, 385.
Toti, Gianni : 349, 351, 353.
Toussaint-Desanti, Jean : 92.
Trinh-Thi, Coralie : 145, 148.
Trotsky, Léon : 34, 35, 46.
Trotta, Margarethe von : 67, 196.
Trouille, Clovis : 327, 328, 329, 348.
Tsé-toung, Mao : 89, 110, 111, 203.
Twiss, Deborah : 15.
Valeri, Lucile : 211, 219.
Vaneigem, Raoul : 118, 127, 216, 296.
Vanzetti, Bartolomeo : 38, 42, 43, 47, 82, 86.
Verhavert, Roland : 120.
Vertov, Dziga : 66, 134, 135, 304, 314, 321.
Veyne, Paul : 22.
Viénet, René : 230.
Vigo, Jean : 21, 22, 153, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 290, 301.
Vigo, Luce : 11, 178.
Vilar, Jean : 40, 82, 89.
Voirin, Anne : 303.
Voynich (Wojnicz), Ethel Lilian : 192, 270.
Wakamatsu, Koji : 265, 272, 273.
Watkins, Peter : 15, 23, 257.
Weiss, Laure : 311.
Welles, Orson : 182.
Wertmüller, Lina : 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365.
Wilkerson, Travis : 15.
Wrangel, Piotr Nikolaïevitch : 34, 191.
Yacine, Kateb : 94, 95, 96, 279.
Yamazaki, Kuninori : 146.
Yoshida, Kijû : 271.
Zavala, Óscar Enrique Menéndez : 15.
Zéphara, Georges : 93.
Zerzan, John : 161.
Zyrinis, Kostas : 15.

Index des titres

- 2 Juni 1967 (Meinhof) : 63.
 21.04.02 (Périot) : 313, 321.
 59 jours, Les (Ossang) : 295.
 #67 (Périot) : 314, 315, 318.
 200 000 Fantômes (Périot) : 312.
 Affaire des Divisions Morituri, L' (Ossang) : 293, 294, 303, 305.
 Aiguillon de la mort, L' (Oguri) : 274.
 Allemagne année zéro (Rossellini) : 390.
 Allons en Icarie - deux ouvriers isérois aux États-Unis (Cabert) : 167.
 Amnésie 25 (Braque) : 280.
 Amours collectives (Bouyxou) : 215, 222, 223.
 Amours jaunes, Les (Rollin) : 339.
 Anarchie, L' (Bouyxou) : 213.
 Anarchists in Films (Ferrua) : 20.
 André Bosinger (Baissat) : 367.
 Années de plomb, Les (Trotta) : 196.
 Années lumière, Les (Tanner) : 253, 256.
 Anou Banou les filles de l'utopie (Politi) : 165.
 Anti-héros (Declercq) : 76.
 A Petal (Sun-Woo) : 132.
 À propos de Nice (Vigo) : 176, 177, 178, 180, 183, 184.
 Arches de Noé, Les (Gatti) : 82.
 Art délicat de la matraque, L' (Périot) : 311, 322.
 Atalante, L' (Vigo) : 22, 180, 183, 184, 185.
 Aurora de esperanza (Sau) : 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58.
 Authentique procès de Carl Emmanuel Jung, L' (Hanoun) : 390.
 Autour d'une évasion (Brunius) : 179.
 Avant j'étais triste (Périot) : 311.
 Aventures de Bernadette Soubirou, Les (McNeil) : 118, 123.
 B 52 (Declercq) : 76.
 Baise-moi (Despentes et Trinh-Thi) : 148.
 Bambule (Itzenplitz) : 64, 66, 71.
 Bande de cons ! (Lethem) : 118, 122, 126, 257, 258, 262, 265, 266, 267, 268.
 Barrios Bajos (Puche) : 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56.
 Bartleby (Bastid) : 282, 283.
 Bas-Fonds, Les (Gorki) : 52.
 B au bout des lèvres (Muyle) : 128.
 Belle gicle, La (Maquet) : 127.
 Berlin 68-Rudi Dutschke (Andrieu et Kebabian) : 67.
 Brandstifter (Lemke) : 67.
 Brebis enragées, Les (Bastid) : 282.
 BZ im Klossett (Meins) : 65.
 Caca Baudouin (Caufriez) : 126.
 Cahiers du cinéma (Godin) : 101, 102, 122, 185, 225.
 Camera Sutra ou les visages pâles (De Hert R.) : 124.
 Camping Cosmos (Bucquoy) : 126, 127.
 Carabiniers (Godard) : 185, 390.
 Carne de fieras (Guerra) : 49, 50.
 Cause d'un peuple, La (Lethem) : 267.
 Chant public devant deux chaises électriques (Gatti) : 23, 39, 82, 86.
 Chemin de souffrance, Le (Poznansky et Shtrizhak) : 36.
 Chevelure, La (Kyrou) : 280.
 Ciel Eteint ! (Ossang) : 299, 305, 398.
 Cigogne, La (Gatti) : 39.
 Cinéma, Cinéma (Lajournade) : 157, 284.
 Cinéma du diable, Le (Epstein) : 14.
 Cinema e Anarquia - uma história « obscura » do cinema na França (1895-1935) (Marinone) : 17.
 Cinéma ou l'homme imaginaire, Le (Morin) : 20.
 Cinoche (Bordier) : 226.
 Clara (Garrel) : 286.
 Claro (Rocha) : 287.
 Combat dans l'île, Le (Cavalier) : 279, 280.
 Comme le temps paxe vite (Lethem) : 122, 128.
 Commune, La (Guerra) : 22.
 Commune, La (Watkins) : 23.
 Como fieras (Catalán) : 54.

- Correspondant de guerre, Le (Gatti) : 96, 97.
- Crapaud-buffle, Le (Gatti) : 82.
- Cuirassé Potemkine, Le (Eisenstein) : 122, 353, 391.
- Culte de l'Idéal ou l'Artistocratie, Le (Lacaze-Duthiers) : 155.
- Dainana kankai houkou : Ozaki midori wo sagasité (Hamano) : 147.
- Das Abonnement (Limonadi) : 66.
- Day Tripper (O'Leary) : 212.
- Découverte de la Vie, La (Lacaze-Duthiers) : 155.
- De la création de l'ordre dans l'humanité (Proudhon) : 37.
- Démystification (Declercq) : 76.
- Dernière Énigme, La (Ossang) : 290, 293, 294, 297, 305.
- Déroute, La (Kyrou) : 278.
- Des dispositifs pulsionnels (Lyotard) : 202, 203.
- Destin d'une révolution : URSS 1917-1937 (Serge) : 182.
- Deux orphelines vampires (Rollin) : 332, 334.
- Devil inside (Périot) : 312.
- Dharma Guns (Ossang) : 290, 296, 297, 298, 299, 300, 303, 305, 306, 308, 309.
- Diablotins rouges, Les (Perestiani) : 190, 192, 193.
- Dies Irae (Périot) : 311, 312.
- Die Wilden Tiere (Conrad et Seybold) : 67.
- Discours, Figure (Lyotard) : 198, 201, 202, 204, 206, 208.
- Divine Comédie, La (Dante) : 43.
- Docteur Chance (Ossang) : 290, 291, 293, 296, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 308, 309.
- Droit d'asile (Lajournade) : 285.
- Du principe de l'art et de sa destination sociale (Proudhon) : 13, 18, 19.
- Économie libidinale (Lyotard) : 200.
- Écoutez Jeanne Humbert (Baissat) : 367.
- Écoutez May Picqueray (Baissat) : 366, 367.
- Écrans déchirés, Les (Richard) : 285.
- Ecstasy of the Angels (Wakamatsu) : 272, 273.
- El otro Cristobal (Gatti) : 82, 83, 86, 109.
- Embedded (Declercq) : 77, 78.
- Emperor Tomato Ketchup (Terayama) : 274.
- Empire des sens, L' (Ōshima) : 269.
- Enclos, L' : 82.
- Entrez vite... je mouille (Bouyxou) : 215.
- Eros + Massacre (Yoshida) : 271.
- Espoir, sierra de Teruel (Malraux) : 58, 182.
- Estampas guerreras (Guerra) : 50.
- Eternité par les astres, L' (Blanqui) : 87.
- Êtes-vous malades? (Bordier) : 226.
- Ethique, L' (Spinoza) : 84.
- Eût-elle été criminelle (Périot) : 311.
- Fascination (Rollin) : 328, 330, 335.
- Fée sanguinaire, La (Lethem) : 125, 264.
- Femme-bourreau, La (Bonan) : 285.
- Femme de Rose Hill, La (Tanner) : 255.
- Fiancée de Dracula, La (Rollin) : 328, 329, 330, 335, 345.
- Filet américain, Le (De Hert R.) : 124.
- Film and the Anarchist Imagination (Porton) : 20.
- Film d'amore e anarchia ovvero - stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza (Wertmüller) : 359, 363, 365.
- Film d'amore e anarchia ovvero (Wertmüller) : 359.
- Film est déjà commencé ?, Le (Lemaître) : 237.
- Flamme Blanche (Dekeukeleire) : 124.
- Flinguez-moi tout ça (Simon) : 125.
- Fœtus Récalcitrant, Le (Lacaze-Duthiers) : 159.
- Forêt de Berbeyrolle, le maquis, La (Gatti) : 89.
- Forêt oubliée, La (Oguri) : 274.
- Fourbi (Tanner) : 256.
- Frisson des vampires, Le (Rollin) : 329.
- Frivolinas (Carballo) : 50.
- Goulag (Châtelain) : 45.
- Gourmandises (Lethem) : 268.
- Graphyty (Bouyxou) : 213, 214, 220.

- Grève et pets (Godin) : 118, 125.
 Hallucinations sadiques (Bastid) : 286.
 Hamlet (Polanski) : 122.
 Herstellung eines Molotow-Cocktails (Meins) : 65.
 Hidden camera (Declercq) : 77.
 Histoire de la folie (Foucault) : 45.
 Histoire de l'œil (Bataille) : 332, 333, 334, 342.
 Histoire du Soldat Inconnu (Storck) : 125.
 Histoires d'une utopie à vendre (Cantraine) : 166.
 Homme seul, L' (Gatti) : 39.
 Hostel Party (Lethem) : 268.
 Hurllements en faveur de Sade (Debord) : 220.
 Hybride (Mahé) : 230, 232, 233, 234.
 Ice (Kramer) : 283.
 Il s'agit de ne pas se rendre (Bouferkas et Potin) : 138.
 Imitation du Cinéma, L' (Mariën) : 121.
 Indonesia calling (Ivens) : 281.
 Instinct de résistance, L' (Amat) : 90.
 Irréversible (Noé) : 232, 233, 234.
 Itinéraire marin (Rollin) : 340.
 Jean Cavaillès, l'inconnu n°5 (Gatti) : 92.
 Jetée, La (Marker) : 39.
 Jeuness (Mahé) : 234.
 Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (Tanner) : 256.
 Joueur de quilles, Le (Lajournade) : 284.
 jour a vaincu la nuit, Le (Périot) : 319.
 Journal Intime, Gay ? (Périot) : 311.
 Journée d'une infirmière, La (Gatti) : 39.
 Kateb Yacine, poète en trois langues (Gatti) : 94.
 La pasión turca (Aranda) : 380.
 Lascars du LEP, On a voulu nous rendre con, c'est raté : 138.
 Laurel and Hardy in Utopia : 165.
 La Vie sexuelle des Belges (Bucquoy) : 126.
 Les barbares (Périot) : 311, 314, 321.
 Lettres de Sibérie (Marker) : 82.
 Le Zizi sous clôture inaugure la culture (Dehoux) : 126.
 Libertarias (Aranda) : 49, 379, 380, 381, 383, 385, 386, 387.
 Liberté de la Pensée, La (Lacaze-Duthiers) : 155.
 Libre de ne pas l'être (Lajournade) : 285.
 Ligne générale, La (Eisenstein) : 44.
 Lion, sa cage et ses ailes, Le (Gatti) : 83, 86, 98, 99, 100, 101, 102, 108.
 Livre des plaisirs, Le (Vaneigem) : 127.
 Machette et le marteau, La (Glissant) : 129.
 Main Copé, La (Mahé) : 234.
 Maisons de feu, Les (Barraud) : 270.
 Make up (Declercq) : 77.
 Manifeste du parti communiste (Marx et Engels) : 37.
 Mannaggia alla miseria (Wertmüller) : 360.
 Manual (Declercq) : 78.
 Marche et rêve - Les Homards de l'utopie (Carpita) : 165.
 Masque de la Méduse, Le (Rollin) : 336, 338.
 Massacre pour une orgie (Bastid) : 280.
 Masterchef Topführer (Mahé) : 231, 234.
 Mauer ~ film ~ (Lacaze-Duthiers) : 151.
 Mechanical Witness : A History Of Film And Video In US Courts (Schwartz) : 396.
 Memento (Bordier) : 226.
 Mémorial des années 1939-1945 (Canguilhem) : 91, 92.
 Mercure Insolent (Ossang) : 292, 293, 297, 300.
 Mike (Declercq) : 75, 78, 156.
 Milieu du monde, Le (Tanner) : 254.
 Mille Plateaux (Deleuze) : 20.
 Mimi Metallo blessée dans son honneur (Wertmüller) : 360.
 Miracle, Le (Lethem) : 265, 266.
 Mon nom est légion (Antunes) : 389.
 Monsieur Fantômas (Ernst) : 121.
 Mort d'un homme-sandwich, La (De Hert R. et Henderickx) : 124.
 Morte-vivante, La (Rollin) : 330.
 Mots et les choses, Les (Foucault) : 45.
 Mouna (Baissat) : 367.

- Mouvement (Mahé) : 230.
 Mythe interrompu, Le (Nancy) : 135.
 Nestor Makhno paysan d'Ukraine (Châtelain) : 33, 34, 38.
 News from Nowhere (Morris) : 167.
 Noire idole, La (Tailhade) : 172.
 Non Wallonie, ta culture n'est pas morte (Lanners) : 127.
 Nos jours, absolument, doivent être illuminés (Périot) : 311, 318.
 Nosotros somos así (Gonzalez) : 49.
 Nous sommes tous des noms d'arbres (Gatti) : 42, 110.
 Nuestra Natacha (Perojo) : 56.
 Nuestro Culpable (Mignoni) : 49, 58, 59, 60.
 Nuit des traquées, La (Rollin) : 328, 334.
 On est tout seul dans son cercueil (Simon) : 125.
 Ordinary People (Perišić) : 389, 390, 391.
 Oskar Langenfeld. 12 Mal (Meins) : 64, 71.
 Our Shadows Will (Perišić) : 11, 27.
 Pain quotidien, Le (Bordier) : 226.
 Parfum de l'époque, Le : 281, 285.
 Parole Errante, La (Gatti) : 82, 84.
 Partage des couleurs, Le (Lichic) : 128.
 Pasqualino settebellezze (Wertmüller) : 360, 362.
 Passage de l'Ebre, Le (Gatti) : 83, 100.
 Passion du général Franco, La (Gatti) : 40, 82.
 Paysages belges (Bucquoy) : 128.
 Pays loin, Les (Rollin) : 340.
 Peperoni ripieni e pesci in faccia (Wertmüller) : 360.
 Petit Bonhomme vert, Le (Lethem) : 265, 268.
 Petites marguerites, Les (Chitylova) : 271.
 Petit lexique philosophique de l'anarchisme (Colson) : 22, 23.
 Petits enfants d'Attila, Les (Bastid) : 283, 284.
 Philosophie de la Préhistoire (Lacaze-Duthiers) : 155.
 Plan Iode (Declercq) : 78.
 Please don't take picture of the Third Tunnel (Declercq) : 78.
 Plus travailler (Mahé) : 234.
 Poisson lune, Le (Bordier) : 226.
 Porcherie (Pasolini) : 271.
 Potemkine 3 (Buchet) : 122.
 Poupée, La (Baratier) : 278, 279.
 Première Lettre, La (Gatti) : 42, 83.
 Prenons nos cliques, prenons nos claques, boutons le feu à la baraque ! (Godin) : 127.
 Prisons aussi, Les (Châtelain) : 41.
 Prostitución (Catalán) : 54.
 Prout prout tralala (Godin et Guerlach) : 118, 125.
 Quand l'embryon part braconner (Wakamatsu) : 265.
 Quetzal, Le (Gatti) : 96.
 Raisins de la mort, Les (Rollin) : 336, 337.
 Reportaje del movimiento revolucionario (Santos) : 49, 381.
 Requiem pour un vampire (Rollin) : 328, 329, 346.
 Réquisition, La (Bordier) : 226.
 Revisão crítica do cinema brasileiro (Rocha) : 185.
 Revista blanca, La : 52.
 Révolution dans la révolution (Debray) : 65.
 Rien que les heures (Cavalcanti) : 13.
 Rivière de boue, La (Oguri) : 274.
 Robert Jospin (Baissat) : 367.
 Rosa collective (Gatti) : 82.
 Rose de fer, La (Rollin) : 341.
 Saigneur est avec nous, Le (Lethem) : 121, 268.
 Salamandre, La (Tanner) : 255.
 Salut les copines (Bastid) : 286.
 Satan Bouche Un Coin (Bouyxou et Marongiu) : 213.
 Secteur postal 89098 (Durand) : 279.
 Seul contre tous (Noé) : 148.
 Seven Days in Utopia (Russell) : 165.
 Shooter's Bible (Declercq) : 78.
 Sigma 1967 (Mahé) : 228, 234.
 Si j'avais dix trous de cul (Godin) : 126.

- Silencio (Ossang) : 290, 298, 299, 300, 303, 305, 306, 307, 308.
- Slow Action (Rivers) : 167.
- Snake Eyes (Ferrara) : 390.
- Société du spectacle, La (Debord) : 205.
- Société est une fleur carnivore, La : 281.
- Sœurs Van Hoof, Les (Lanners) : 127.
- Soft Fiction (Strand) : 396.
- Sortez vos culs de ma commode (Bouyxou) : 122.
- Soulèvement de la jeunesse (Lemaître) : 240, 246.
- SqueeZangueZaùm (Toti) : 353.
- Super-Huitre (Lethem) : 121.
- Surveiller et punir (Foucault) : 45.
- Taris ou la natation (Vigo) : 178.
- Terror Auch im Western (Giefer) : 67.
- Timeless, Bottomless, Bad Movie (Sunwoo) : 133, 134, 136.
- To speak or not to speak (Servais) : 124.
- Touche moi pas ! (Mahé) : 234.
- Traité de bave et d'éternité (Isou) : 237.
- Trésor des Iles Chiennes, Le (Ossang) : 296, 297.
- Tristesse des anthropophages (Bonan) : 285.
- Tu peux crever (Simon) : 126.
- Ultima, La (Puche) : 54.
- Under twilight (Périot) : 311.
- Undo (Périot) : 312, 322.
- Une jeunesse allemande (Périot) : 70, 71.
- United Red Army (Wakamatsu) : 272, 273.
- Un soir au cinéma (Lemaître) : 252.
- Vampire de la cinémathèque, Le (Lethem) : 268.
- Vampirisme (Chaouat et Duvic) : 212.
- Vamps Fantastiques, Les (Bouyxou) : 217.
- Va te faire enculer ! (Mahé) : 229, 232.
- V comme Vietnam (Gatti) : 39, 89.
- Vierge mais réglée ! (d'Ursel) : 128.
- Viol du Vampire, Le (Rollin) : 329, 330, 335, 337, 343, 345, 346.
- Vivre en Espagne (Rollin) : 344.
- Vivre sa vie (Godard) : 65.
- Vladivostok (Ossang) : 290, 299, 305.
- We are winning don't forget (Périot) : 311.
- Welcome home boss (Declercq) : 77.
- What happened to Eva Braun ? (McNeil) : 123.
- Yaritai hitozuma tachi (Hamano) : 146.
- Yeux sans visage, Les (Franju) : 329.
- Yurisai (Hamano) : 147.
- Zéro de conduite (Vigo) : 153, 180, 182, 183.
- Zona Inquinata (Ossang) : 290, 294, 295, 299, 305.

Cinémas libertaires

Au service des forces de transgression et de révolte

Nicole Brenez

Isabelle Marinone

(dir.)

également disponible en versions papier et ePub,
sur le site des Presses Universitaires du Septentrion

livre broché - ISBN 978-2-7574-0952-7 : 28 €

ePub - ISBN 978-2-7574-1168-1 : 21 €

lot papier + ePub - ISBN 978-2-7574-1178-0 : 31 €

Retrouvez notre catalogue sur www.septentrion.com

et rejoignez-nous sur notre page Facebook

et sur Twitter

Ouvrage composé par

Yvon Bruant

1 581^e volume édité par les

Presses Universitaires du Septentrion

Villeneuve d'Ascq – France

