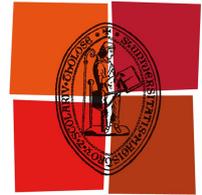


Mémoire de master 2
Master Cinéma et Audiovisuel,
Parcours Esthétique du cinéma



Université
de Toulouse

Les enjeux politiques
d'une poétique de l'archive
chez Jean-Gabriel Périot

Élora Martin Villeneuve

Sous la direction de Corinne Maury
et de Zachary Baqué



Université de Toulouse, UT2J, France
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication
Département Lettres modernes, Cinéma et Occitan

Session de Septembre 2018

Remerciements

Corinne Maury et Zachary Baqué

Mônique Villeneuve et Claude Martin

Chloé Martin Villeneuve

Simon Discors-Garravet, Emma Thonneau, Antoine Mourato,
Matthieu Pitel, Maeva Klein et Socrate

Arthur Roth

Camille Vieil-Giraud

Lucie et Ben Brunette

Thibaut Boyer

Table des matières

Introduction.....	7
1. La relation à un réel politique.....	17
1.1 Expérimentation documentaire.....	17
1.1.1 Mettre en forme un dialogue avec l'Histoire.....	17
1.1.2 Le parti-pris d'une subjectivité.....	20
1.2 Le battement nerveux des archives.....	23
1.2.1 L'édification d'un monument.....	23
1.2.2 L'usage de matériau recyclés.....	27
1.2.3 Remontage : le travail d'une lisibilité.....	31
2. Les non-lieux de la mémoire.....	38
2.1 Vers une éthique du mythe.....	38
2.1.1 Une vérité impossible ? le chaos de l'Histoire.....	38
2.1.2 Face au devoir de mémoire.....	42
2.1.3 Les traumas de l'Histoire.....	47
2.2 Des « petits mémoriaux ».....	49
2.2.1 le vertige de la mémoire.....	49
2.2.2 témoigner de la douleur des autres.....	51
2.2.3 La nostalgie de l'avenir.....	54
3. Figurer la domination d'un ennemi sans visage.....	60
3.1 Figures du peuple et figures de l'ennemi.....	60
3.1.1 Cinéma et politique : un dialogue fuyant.....	60
3.1.2 L'émeute, ou la confrontation des représentations.....	63
3.1.3 Le choc chorégraphique.....	66
3.1 Sonner l'alarme !.....	71
3.2.1 Un état des lieux de la violence.....	71
3.2.2 Contre l'indifférence du regard.....	77
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	80
Corpus filmique.....	82

Introduction

Réemployer, remonter, redéployer des images d'archives est loin d'être un acte anodin. On pourrait imaginer qu'il est facile de remobiliser des images « déjà faites », mais il s'agit d'un matériau si explosif qu'on tente parfois d'en bloquer l'accès comme le dénonce Sonia Combes dans *Archives interdites*¹. Dans *The Devil, Eût-elle été criminelle*, *Les Barbares*, *200 000 Fantômes*, et *L' Art délicat de la matraque*, Jean-Gabriel Périot s'empare des traces filmées d'un passé tourmenté. Il s'agit d'images des Black Panthers, de la tonte des femmes après la libération de la France en 1944, des émeutes des années 2000-2010, de l'attaque à la bombe atomique contre Hiroshima, ou encore de la répression policière des manifestations des années 60 et 70 : une constellation d'histoires marquées par la violence et par des rapports de domination. Des histoires de racisme, de sexisme, de guerre, et de maintien de l'ordre brutal. Il est question aussi d'épisodes qui ont à certains moments été voilés, passés sous silence, atténués, dont on a parfois honte ou dont on préfère taire certains aspects. Bien peu se sont indignés des traitements dégradants réservés à certaines femmes à la Libération en 1944 et dans les années qui ont suivies, seuls Jean-Paul Sartre et Paul Éluard ont osé publier quelque chose à propos². Plus récemment, lorsque Amnesty International tire la sonnette d'alarme sur les violences policières lors des manifestations en France, aucune autorité politique n'en tient compte³. Faire ressurgir ces images dans le paysage cinématographique dénote d'une intention de leur redonner un souffle, une vie. Mais pourquoi cette tendance à étouffer des histoires qui appartiennent au passé ? Est-ce un phénomène volontaire ou bien un oubli presque inconscient, un sorte de refoulement du souvenir honteux ou traumatique ? Ce rapprochement entre le traitement des archives et la psychanalyse a été longuement étudié par Jacques Derrida. Il rappelle dans son ouvrage *Mal d'archive, une impression freudienne* que : « Nul pouvoir politique sans contrôle de

1 S. Combes, *Archives interdites*, Paris, La Découverte, 2001.

2 J.-P. Sartre, *Combat*, 2 septembre 1944 ; P. Éluard, « Comprenne qui pourra », in *Au rendez vous allemand*, Paris, les éditions de Minuit, 1945.

3 « La France épinglée par Amnesty International pour ses violences policières », *Le Monde*, 25 mai 2010.

l'archive, sinon de la mémoire⁴». Les enjeux de l'écriture de l'Histoire concernent donc autant le présent et le futur que le passé, et son impact a des conséquences sur les pouvoirs en place. Les états totalitaires l'ont toujours su et ont très souvent imposé des consignes strictes quant à l'écriture officielle de l'Histoire de l'État.

Comment tisser le lien entre la mémoire des événements et le pouvoir politique ? Il convient pour cela d'étudier comment l'Histoire est officiellement racontée, mais aussi représentée au cinéma. Le plus souvent, elle se raconte en suivant une logique linéaire et chronologique. Les événements se succèdent les uns à la suite des autres. Ainsi, l'Histoire se présente comme une trajectoire rectiligne, et non comme une forme complexe faite de fractures, de jeux de pouvoirs et de contre-pouvoirs. Dans l'espace audiovisuel, pour raconter l'Histoire nous oscillons entre la fiction historique, qui agit comme révélatrice d'une intimité de l'Histoire, et le documentaire. Cette forme présente généralement une suite d'images d'archives qui illustrent les propos d'un historien, garant de la scientificité du contenu. Ces propos nous parviennent par le biais d'une *voix-off* surplombante, qui se veut souvent neutre et objective. Cette prétendue objectivité se présente comme étant la seule possibilité pour accéder à une vérité historique puisqu'elle évite le parti-pris idéologique, ou le débordement émotionnel. Ainsi, ce type de documentaire ne se présente pas comme un point de vue possible mais comme le seul point de vue valable. Dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney le rappelle « Ainsi faut-il bien comprendre que ce qui caractérise la propagande audiovisuelle, ce n'est pas de vouloir imposer son point de vue, c'est de vouloir faire croire qu'elle n'est pas un point de vue ni une opinion, mais la visible réalité des choses, la vérité de l'histoire elle-même telle qu'elle apparaît d'évidence à l'écran⁵».

Quant à la fiction cinématographique autour d'un sujet historique, que l'on nommerait aujourd'hui docu-fiction, elle existe depuis bien longtemps, notamment lorsque 10 ans après la fin de la première guerre mondiale, on commande à Léon Poirier un film pour commémorer les conflits : *Verdun, visions d'histoire*. Quant bien même de véritables archives de guerre sont disséminées dans le film, il a plus vocation à rassembler autour d'une mémoire commune qu'à faire œuvre d'Histoire. Le genre a depuis fait des adeptes. Il existe une multitude de films tentant de reconstituer une réalité historique et décrivant un événement en particulier. Parmi les

4 J. Derrida, *Mal d'archives, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995. p. 15.

5 F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009. p. 116.

succès commerciaux, plébiscités par une grande partie des médias, nous trouvons par exemple *La Rafle* de Rose Bosh, supposé être le premier film osant lever le tabou de la rafle du Vel d'Hiv'. Catégorisé comme « drame historique », il aborde l'Histoire sous un angle larmoyant. Contrairement au documentaire audiovisuel, qui restitue sans affect une série de faits, ici l'émotion prime sur l'historicité. L'aspect politique est évincé pour ne garder de cet événement qu'une tristesse impuissante pour les victimes. *La rafle* ainsi que d'autres films, se permettent d'édifier une morale et une bien-pensance que Sylvie Lindeperg a analysé dans son ouvrage *La voie des images* : « ils ramènent le passé dans un présent entièrement dilaté dont ils épousent les jugements moraux, les manières de voir et de rendre sensible »⁶. Est-il possible pour un cinéaste d'éviter cet écueil ? De parler d'Histoire sans la juger depuis son présent ? Quel geste esthétique un cinéaste peut-il déployer afin de ne chercher ni l'objectivité proclamée du documentaire « traditionnel », ni une forme de jugement moral bien-pensant ?

Chercher à restituer l'Histoire c'est aussi se confronter à l'insuffisance, à un manque à voir, car d'elle, nous n'avons que des traces. Même les archives filmées, que l'on considère parfois comme des morceaux intacts d'une réalité passée, ne constituent pas nécessairement une preuve irréfutable. En effet, le point de vue de celui qui a tourné les rushes est forcément présent de part le cadrage, la durée, le choix de ce qui est à filmer et de ce qui ne l'est pas. Chaque plan est également empreint d'une subjectivité. Aussi, la caméra n'est pas un objet avec lequel nous composons avec indifférence. Les personnes se sachant filmées peuvent changer leur comportement, ou surjouer leur « rôle ». Dans *Eût-elle été criminelle*, certaines personnes montrent qu'elles ne sont pas indifférentes à la présence d'une caméra : Un groupe de personnes s'approche de l'objectif en faisant avec leur main, le signe de la victoire, des hommes défilent sur une voiture et sourient quand ils remarquent qu'ils sont filmés... Même à partir d'archives filmées, il semble difficile, voire impossible de reconstruire l'Histoire. Il s'agit d'une discipline où l'exactitude est impossible. Elle se confronte en quelques sortes aux mêmes insuffisances que la mémoire.

Dans le domaine de la psychologie cognitive, la mémoire, loin d'être une trace figée, est une construction permanente : nous refaçons nos souvenirs selon notre humeur, nos émotions. Ce travail de recomposition existe aussi dans l'édification de l'Histoire. L'historiographie est une discipline qui étudie à travers les

⁶ S. Lindeperg, *La voie des images*, Paris, Verdier, 2013. p. 44.

différentes époques, les méthodes employées pour écrire l'Histoire. Karl Marx a par exemple introduit une conception matérialiste de l'Histoire, où l'économie et la sociologie prennent une place dans le champ de la compréhension des événements, au détriment de la théologie et de la philosophie. La lecture de l'Histoire change au gré des idéologies politiques, tout comme nos souvenirs changent au fil de notre vie. De quels moyens dispose alors un État pour focaliser la mémoire collective sur un fait historique en particulier ? Car si la mémoire individuelle se laisse bercer au gré des aléas, la mémoire collective est souvent soumise à un contrôle, à une réécriture institutionnelle, à une mainmise étatique. Parmi les instruments permettant de mettre l'accent sur tel ou tel événement, il y a ce qu'on appelle la commémoration. Il s'agit d'une cérémonie officielle ayant pour but la création d'une mémoire collective qui rassemble les individus autour d'une même histoire, d'un passé commun. Mais contre l'illusion d'une mémoire collective, Marker écrivait dans *Sans soleil* (1983): « Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire ». Il semble alors que la mémoire collective n'existe pas tant que nous ne la construisons pas. De plus, pour certains chercheurs, la commémoration n'est pas une occasion de raviver un événement afin d'en réinterroger sa lecture. Elle frappe d'immobilisme tout ce qu'elle touche. Comme le rappelle Dork Zabunyan à propos des « Printemps arabes »: « Commémorer n'est qu'une manière parmi d'autres d'atténuer, en la figeant sur l'échelle calendaire de l'histoire, la puissance de rupture d'une mobilisation dont l'une des spécificités est de ne pouvoir être circonscrite, justement, à l'intérieur d'une ligne temporelle homogène⁷ ». Ainsi, briser la linéarité temporelle de l'Histoire serait une condition inévitable pour lui redonner une pulsion, un élan, un souffle. Commémorer, c'est considérer l'événement comme définitivement clôt, et n'ayant plus de rapports avec le présent si ce n'est pour en tirer une forme de leçon. Nous pouvons alors noter l'instrumentalisation que subissent chaque année des événements comme l'armistice. Plutôt que de réinterroger les spécificités d'une période, les politiques l'utilisent à la création d'une mémoire nationale⁸.

Face à cette réécriture permanente de l'Histoire, comment se positionne Jean-

7 D. Zabunyan, *L'insistance des luttes*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016. p. 83.

8 Il n'y a qu'à observer l'ancien président du Front National devant la statue de Jeanne d'Arc pour comprendre l'intérêt politique qu'il y a à mettre en avant certains faits historiques, quitte à ne proposer à leur égard qu'une lecture réductrice.

Gabriel Périot ? Comment s'empare-t-il de la matière historique tout en s'émancipant d'une didactique, d'un regard moraliste, ou d'une commémoration figée ? Périot s'inscrit-il dans une poétique de l'archive, à l'instar d'autres cinéastes qui ont expérimenté le remontage (Marker, Farocki, Ricci-Luchi, ...) ? Quel sens accordons nous ici à l'acte poétique ? Si en littérature la poésie a longtemps été considérée comme un refuge idéal, éternel et intemporel face à l'instabilité et à la vanité du monde, elle effectue désormais le mouvement inverse d'un élan vers la complexité des choses et leur finitude : « Because I know that time is always time / And place is always and only place / And what is actual is actual for one times / And only for one place⁹ ». La poésie littéraire n'est pas seule à entreprendre ce cheminement vers le réel. Un certain cinéma est aussi mû par cette impulsion. On le nomme cinéma du réel car il est un cinéma sans studio, ni acteur. Périot soutient d'ailleurs qu'« il y a urgence à ce que l'art réinvestisse le réel¹⁰ ». Cinéma et poésie tendent alors à se débarrasser des clichés et des symboles devenus lieux-communs pour proposer un autre rapport au monde : celui d'une « *présence-au-monde*¹¹ ». Car le symbole et le cliché sont ce qui s'interpose entre soi et le monde et ne servent qu'à figurer une pensée établie. Gilles Deleuze le rappelle dans *Logique de la sensation* :

« Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. Il y a là une expérience très importante pour le peintre : toute une catégorie de choses qu'on peut appeler clichés occupe déjà la toile, avant le commencement. C'est dramatique »¹².

Poésie contemporaine et cinéma du réel préfèrent proposer le témoignage d'une expérience vécue, qui s'affranchit des symboles et privilégie une « *habitation du monde*¹³ ». Ils restituent une rencontre avec le monde plutôt que de le représenter symboliquement. *Présence-au-monde* et *habitation du monde* peuvent être considérées comme l'« abolition de toute distance entre soi et le monde, alors que le langage suppose une opération intellectuelle qui rétablit la séparation¹⁴ ». Car on pourrait légitimement se demander si une image ou un langage peut transcender son essence, c'est à dire affirmer une séparation entre soi et le monde, pour devenir un

9 T.S. Eliot, « Ash-wednesday » in *La terre vaine*, Paris, éditions Points, 1976. p. 122.

10 Entretien de J.-G. Périot par A. Stella, « Retour vers le futur », *Revue Persévérance*. 31 Janvier 2011. URL = <http://www.revueperseverance.fr/?p=185>

11 C. Maury, *Habiter le monde*, Crisnée, éditions Yellow Now, 2011. p. 9.

12 G. Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002. p. 83.

13 C. Maury, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 9.

14 N.J. Ferrand, « Présence du monde, présence au monde. Les enjeux du poème chez Philippe Jaccottet », *Les Belles Lettres*, Mars 2003, n°55. p. 64.

objet valorisant la *présence-au-monde* .

La poésie, c'est aussi la fabrication, étymologiquement *poiésis* renvoie à l'action de faire, de créer. Cette fabrication, c'est celle d'un objet esthétique qui témoigne de cette rencontre avec le réel. Nous conviendrons donc dans ce travail de désigner par le terme « poésie » non pas un art d'agencer les mots mais toute forme artistique qui propose le témoignage de cette rencontre.

Si Périot propose le témoignage d'une rencontre avec le réel, c'est un réel au passé, qu'il explore à travers les images d'archives. Comment fabriquer un objet témoignant de cette relation alors que ces images ne sont pas les « siennes », et qu'elles n'appartiennent pas à son époque ? L'écoulement du temps n'aurait-il pas pour inconvénient d'altérer cette *présence-au-monde*, puisqu'il impose fatalement une distance entre soi et l'événement ? C'est là qu'interviennent les processus de montage et remontage qui déploient les images dans de nouveaux régimes de visibilité et qui déstabilisent leurs identités historiques. Certains en ont fait l'éloge et l'ont décrit comme l'acte cinématographique par excellence. André Bazin quant à lui voit dans ces techniques des instruments de falsification du réel dans son chapitre *Montage interdit*¹⁵. Dans le cadre d'un récit fictionnel, falsifier le réel ne paraît pas être quelque chose de condamnable d'un point de vue éthique. Mais lorsqu'il est question d'images d'archives, on pourrait imaginer que le moindre montage équivaut à une contrefaçon du réel historique. La puissance du montage est telle que l'on pourrait faire coexister des temps et des espaces qui ne se sont jamais rencontrés, et travestir la réalité à des fins malhonnêtes. C'est ainsi que fonctionnent bon nombre de documentaires de propagandes étasuniens, pour ne citer qu'eux, pour légitimer la guerre au Vietnam par exemple¹⁶. Avec une telle conception du montage, il semblerait que la seule façon de montrer les archives filmées sans déformer leur contenu serait de laisser défiler chaque plan dans son intégralité afin de ne rien perdre de ce que la caméra a enregistré, et de les présenter dans un ordre chronologique. Mais nous avons déjà commencé à réfléchir au fait que la chronologie n'est pas nécessairement la plus apte à tenir compte de la complexité d'un événement. Teresa Faucon le rappelle : « L'Histoire ne se raconte pas forcément chronologiquement, pour être comprise elle doit être montée, utiliser des raccourcis, jouer de la coexistence des temps passé, présent et futur.¹⁷ ». Elle prend alors

15 A. Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985. p. 49.

16 US Army, *Know your enemy : the vietcong*, 1965.

17 T. Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009. p.

l'exemple de la séquence de *Sans Soleil* où Marker montre la célébration de l'indépendance de la Guinée-Bissau par Luis Cabral :

« Et maintenant la scène se transporte à Cassaca, le 17 février 1980 - mais pour bien la lire il faut encore avancer dans le temps : dans un an, Luis Cabral le président sera en prison, et l'homme qu'il vient de décorer et qui pleure, le commandant Nino, aura pris le pouvoir. Le Parti aura éclaté, Guinéens et Capverdiens séparés se disputeront l'héritage d'Amilcar. On apprendra que derrière cette fête de remise des grades qui perpétuait aux yeux des visiteurs la fraternité de la lutte, il y avait toutes les amertumes des lendemains de victoire, et que les larmes de Nino ne disaient pas l'émotion de l'ancien guerrier, mais l'orgueil blessé du héros qui ne s'estime pas assez distingué des autres. »

Montage et remontage se présentent alors comme des outils nécessaires à la déconstruction chronologique et à la compréhension de l'Histoire, qui n'est pas une ligne à suivre mais un enchevêtrement complexe de temporalités. Le montage est bien entendu à considérer comme une manipulation, mais pas nécessairement frauduleuse. Georges Didi-Huberman positionne ainsi ses enjeux : « La véritable question serait plutôt de savoir, à chaque fois – en chaque image –, ce qu'a fait la main exactement, en quel sens et pour quelles fins a opéré la manipulation. On fait le pire et le meilleur avec ses mains (...) »¹⁸. Périot remonte ces archives non pas dans le but d'expliquer l'Histoire mais plus certainement pour figurer une relation à elle. De plus, les enjeux de cette figuration nous semblent étroitement liés avec des questionnements politiques, de par le choix de certains sujets.

Que ce soit les ciné-tracts de Godard et Marker, les documentaires manichéens de Michael Moore, les films de propagande d'État pour légitimer telle ou telle action, les odes à la révolution communiste de Vertov et Eisenstein, ou encore si l'on remonte aux origines *l'affaire Dreyfus* de Georges Méliès, cinéma et politique sont intimement liés. Mais comment définir le politique ? Pour Gérard Leblanc, il ne fait pas de doute :

« Je parle ici de la politique et non du politique au sens dit "noble" du terme. Il ne s'agit pas d'élever la politique à un principe abstrait ni d'étendre sa définition à une assemblée de sages démocrates dissertant sur la vie de la Cité. La politique, c'est avant tout – en tout temps, en tout lieu – la question du pouvoir, quelle que soit la forme, centralisée ou non, de son exercice »¹⁹

Cette définition un brin provocatrice quant à la manie de toujours ramener la politique à la démocratie athénienne a bien le mérite de désacraliser le sujet pour le ramener à une réalité plus triviale : celle de rapports de pouvoir et de domination.

50.

18 G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010. p. 71.

19 G. Leblanc, *Mai 68 où le cinéma en suspens*, Paris, éditions Syllepse, 1998. p. 38.

Jacques Rancière semble répondre directement à cette proposition dans *Le spectateur émancipé* :

« La politique en effet n'est pas d'abord l'exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. Son cadre n'est pas d'abord défini par les lois et les institutions. La première question politique est de savoir quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter ? La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. ²⁰ »

Ces deux visions, qui ne s'opposent pas mais se complètent, dessinent les contours d'une légitimité politique, de ceux qui la font, de ceux qui voudraient la faire, et des sujets discutés. Se pose alors la question du lien entre politique et cinéma. Quelle place le cinéma peut-il occuper dans les jeux de pouvoir ? Nous avons déjà envisagé en quoi il peut servir une forme de propagande, voyons maintenant s'il peut agir aussi comme force subversive. Tout d'abord, doit-on considérer l'engagement politique comme prise de position dans une lutte entre deux forces contraires ? Si Périot est dans une logique de réhabilitation des pratiques militantes, en ne condamnant pas par exemple certains usages de la violence, prend-t-il seulement position pour un camp contre un autre qui lui serait opposé en tout point ? Est-il dans une forme de contre-propagande qui se permettrait d'utiliser les mêmes outils que l'ennemi, à savoir un usage frauduleux du montage ou du commentaire, ou l'utilisation d'images spectaculaires qui pétrifie la pensée d'émotions ? N'existe-t-il pas aussi des questionnements éthiques dans la création de contre-propagande ? Ou bien est-ce que la fin (faire passer un message politique) justifie les moyens (manipuler l'opinion) ? C'est ainsi en tout cas que fonctionne le documentariste Michael Moore, qui sous prétexte de dévoiler les dessous de grandes affaires, n'hésite pas à grossir les traits, caricaturer les situations et faire l'impasse sur des aspects qui desserviraient ou nuanceraient son propos. Ces films construisent alors une vision du monde binaire et manichéenne, qui ne laisse que peu de place à la complexité des rapports de pouvoir.

Dans l'histoire du cinéma militant, nous pouvons aussi évoquer les groupes d'ouvriers initiés par Godard et Marker, faisant eux-mêmes les films de leur lutte à partir de 1967, avec l'appui technique de cinéastes plus expérimentés. Ces groupes s'appelaient Vertov et Medvedkine. Ce cinéma avait alors pour fonction de montrer la lutte du point de vue des grévistes et non de celui des médias traditionnels, il était un

20 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris, La fabrique éditions, 2008. p. 66.

contre-poids culturel et idéologique face à une vision dominante. Ces groupes réinventent une façon de faire du cinéma, en proposant un témoignage direct sur la grève, et la condition ouvrière.

Périot, qui n'est ni dans une forme de documentaire « choc » et alarmiste, ni dans un cinéma qui témoigne d'une lutte, réinvente t'-il un lien vif entre cinéma et politique ? Car la politique se manifeste aussi par le biais de spectacle et de mise en scène. Dans *Le pouvoir sur scènes*, Georges Balendier analyse « le spectacle du pouvoir et le pouvoir du spectacle », et étend cette étude jusqu'aux contre-pouvoirs. Avant lui, Guy Debord avait dans son œuvre *La société du spectacle* (1967) analysé comment les images précèdent le réel dans notre relation au monde, autrement dit comment une forme de représentation se substitue aux expériences vécues. Car pour Debord, les représentations modèlent un rapport au monde avant même que celui-ci n'est été expérimenté. Les œuvres cinématographiques dites politiques ne sont-elles qu'un instrument de plus dans l'arsenal spectaculaire des pouvoirs et des contre-pouvoirs ou agissent-elles au contraire comme force de résistance à cette logique ? Si l'on envisage la lutte contre le pouvoir indissociable de la lutte contre le spectacle, est-il possible de créer une éthique qui se positionne contre le cliché et les symboles trop évidents, puisqu'ils rejouent le spectacle sans le questionner ?

La remobilisation d'un matériau historique qui a parfois été passé sous silence engage le cinéaste à réhabiliter cette mémoire. Réhabiliter, c'est redonner un souffle à ce qui a été mortifié, une légitimité à ce qui a été méprisé. Mais pourquoi se focaliser sur un passé qui n'est plus si cela n'engage pas aussi une relation à ce qui est et ce qui sera ? Est-il possible de faire résonner au présent les histoires d'un autre temps sans pour autant trahir leur essence ? Comment un cinéaste peut-il s'emparer de l'histoire et de sa dimension politique sans tomber dans une logique spectaculaire de représentation, en affirmant à l'écran une *présence sensible des événements passés* ? Nous nous proposerons ici de répondre à ces questions et nous essaierons de montrer en quoi Jean-Gabriel Périot renouvelle le dialogue entre cinéma et politique.

Pour cela, nous étudierons quel est le parti pris esthétique qui permet à Jean-Gabriel Périot de tisser une relation à l'Histoire à travers les archives filmées. Comment réemploie-t-il ces images pour proposer un regard autre ? Mais ce passé, loin d'être apaisé, est pris dans des jeux de pouvoirs. Nous essaierons alors de comprendre les intrications entre l'écriture de l'Histoire et l'exercice de la politique, et le positionnement que campe Périot au cœur de ce paysage. Quel travail de

recomposition mémorielle le cinéaste propose-t-il et à quelles finalités ? Enfin nous verrons comment Jean-Gabriel Périot envisage les rapports de domination et alerte in fine, sur les usages de la violence, en portant une attention particulière sur le corps et le visage.

1. La relation à un réel politique

1.1 Expérimentation documentaire

Comment Jean-Gabriel Périot créé-t-il à partir d'archives filmées une relation avec l'Histoire ? Quels procédés cinématographiques met-il en œuvre pour nous faire voir ces images – que nous connaissons peut-être déjà – autrement ? Comment se positionne-t-il vis-à-vis du genre documentaire ? Nous verrons d'abord que le cinéaste, dans une logique d'expérimentation, joue sur les formes et la plasticité de ces images. Puis nous verrons en quoi son cinéma défend une certaine subjectivité par une approche essayiste.

1.1.1 Mettre en forme un dialogue avec l'Histoire

La conception du documentaire comme objet pédagogique réduit le genre à sa pratique télévisuelle, qui proclame un point de vue objectif sur le sujet traité, et essaie le plus souvent d'apporter des réponses aux questions soulevées. Ce n'est évidemment pas le parti-pris esthétique de Périot : ni voix-off explicative, ni repère chronologique afin de guider le spectateur... Peut-on qualifier de documentaire un film qui précisément ne documente pas, ou du moins, n'informe pas ? En effet, pour comprendre dans *The Devil* qu'il est question des Black Panthers, encore faut-il avoir le bagage culturel nécessaire, reconnaître leurs pratiques militantes, leurs figures emblématiques, ... Périot n'utilise pas les archives comme procédés d'illustrations ou encore comme preuves sous-jacentes à une recherche historique qui aurait une visée pédagogique et explicative. Il déclare dans un entretien qu'il estime que les films doivent servir à poser des questions et non à y répondre²¹. Que signifie alors interroger une image d'archives, et par quels procédés est-ce possible ?

Certains plans choisis par Périot dans *The Devil* dénote d'une recherche du photogénique dans les images d'archives. Le film commence sur un visage flou,

21 Entretien avec J.-G. Périot, « 200000 fantômes », *Webzin*, 2009. URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20WEBZIN%20200000.html>

filmé en gros plan d'une femme qui regarde la caméra en déclarant d'un ton calme mais affirmé : « vous ne savez pas qui nous sommes. Vous croyez le savoir. Vous ne savez pas qui nous sommes ». Ce visage remplit le cadre ce qui confère à ses mots une forme d'autorité, appuyée par la soutenance de son regard. Ici le flou agit comme « approfondissement de la violence » (figure 1). Plus loin, lorsqu'il est question d'émeutes réprimées, l'aspect inhibiteur et enveloppant de l'eau projetée par canon est accentué à l'écran. L'élément liquide se transforme en une force blanchâtre qui envahit le cadre et immobilise les corps (figure 2). Pour Epstein le photogénique est « tout aspect des choses, des êtres, et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique ²² ». En d'autres termes tout ce qui, une fois filmé, révèle mieux une certaine qualité. On peut cependant se demander si une image employée pour ses qualités sensibles ne risque pas de se vider de son contenu politique ? C'est ce qui est arrivé à la très célèbre photographie de la petite fille brûlée au napalm, prise par Nick Ut pendant la guerre du Vietnam. Des multiples lectures que cette image offre, nous n'en avons retenue qu'une seule, une lecture strictement émotionnelle. Cela est entre autre dû au recadrage qu'a subi cette photographie, supprimant le photographe de guerre sur la droite du plan en train de recharger de son appareil. Ce processus d'esthétisation a donc amoindri le sens politique de l'image pour en faire un icône, un emblème. Mais est ce que resserrer le cadre revient forcément à réduire le contenu de l'image ? Est ce qu'un questionnement formaliste est compatible avec un questionnement politique, ou ne sont-ce là que des questions superficielles d'apparences ? Dork Zabunyan est catégorique sur cette question : « Accuser de formalisme ces questionnements revient à nier l'évidence, à savoir que les formes sont elles-mêmes prises dans des rapports de forces (politiques, juridiques, commerciales, existentielles, ect.) et que l'examen d'une forme photographique ou audiovisuelle est une façon d'intervenir à l'intérieur de ces champs de forces.²³ »

Toujours dans une logique de travail sur les formes de l'image, Périot recherche les motifs récurrents dans les archives, car chez lui comme pour Jean Epstein : « La vue chancelle sur des ressemblances²⁴ ». Dans *The Devil* , des plans d'interpellations d'individus sont montés les uns à la suite des autres, puis des plans

22 in L. Moussinac, Naissance du cinéma, Paris, J. Povolosky & Cie éditeurs, 1925, p. 23.

23 D. Zabunyan, *L'insistance des luttes*, op. cit., p. 166.

24 J. Epstein, « La vue chancelle sur des ressemblances », *Photo-Ciné*, février-mars 1928, repris in *Écrits sur le cinéma* , tome I, Seghers, 1975, p. 184.



Figure 1 : The Devil (2012)



Figure 2 : The Devil (2012)

de portes de fourgons se refermant sur ces interpellés. Ce rassemblement de plans ayant des motifs communs donne à ces actions un caractère systématique : elles ne sont pas des faits isolés, chaque interpellation fait partie d'un plus grand ensemble répressif. Dans *Eût-elle été criminelle*, le cinéaste glisse d'une foule venue fêter la victoire à des foules saluant la montée du fascisme, en Allemagne ou en Italie. Que ce soit pour fêter une victoire ou pour saluer le führer, aux yeux du cinéaste, une foule est un motif esthétique. Il relie par le remontage des plans qui se ressemblent et propose ainsi une variation autour d'un même motif. Chaque plan est donc considéré aussi par sa gémellité avec d'autres. Ainsi Périot écrit une histoire faite de récurrences et non d'événements exceptionnels.

Le regard du cinéaste face à ces images n'est pas celui d'un spécialiste de l'Histoire – quand bien même beaucoup de recherches ont probablement été faites en amont – mais celui de quelqu'un qui les questionne, remarque leurs ressemblances et leurs spécificités, et les lie ensemble. Il se détourne de l'information visuelle afin de se concentrer spécifiquement et singulièrement sur la plastique de ces images, ce qui permet au spectateur peut-être de les voir autrement. Ce travail plastique peut en effet être une façon, comme le dit Didi-Huberman de « désarmer les yeux.²⁵ » c'est à dire d'éviter l'effet de *déjà vu*, qui fait qu'on ne prend même plus la peine de regarder. C'est une façon de réapprendre le langage des images, pour ne pas s'enfermer dans des représentations déjà faites et figées qui inhibent le regard. Il s'agit de ne pas regarder les images d'archives comme le cliché de ce qu'elles représentent, mais comme une forme singulière, une puissance expressive et sensible.

1.1.2 Le parti-pris d'une subjectivité

Le cinéma occupe une place particulière dans la construction du récit historique, car il est à la fois un formidable écho aux paradigmes d'une époque mais aussi un « miroir déformant²⁶ », puisqu'il n'a pas nécessairement vocation à être véridique. Rares sont les cinéastes qui, dans la reproduction d'un fait historique, recherchent la véracité à tout prix. L'enjeu est le plus souvent de retrouver « la coloration d'une époque » pour raconter une histoire vraisemblable plutôt qu'une histoire vraie. Périot ne vise pas une simple restitution du passé, il est mû par un

25 G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, o.p. cit., p. 107.

26 C. Puget, « Après la bataille Verdun, l'événement (palimpseste) », in C. Delporte, *et al.*, (Dir), *La guerre après la guerre*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010. p. 23.

désir de s'approprier l'Histoire, de la déranger, de la déstabiliser. Elle n'est donc pas considérée comme un objet autonome sur laquelle poser un discours mais comme une matière-sensation qui se mêle à la subjectivité assumée du cinéaste. Cette frontière brouillée entre sujet et objet constitue une remise en question de l'objectivité absolue que l'on attend parfois du documentaire. Cette dichotomie observant/observé, qui se veut garante d'une certaine vérité du documentaire, est pourtant mise à mal par de nombreux théoriciens du cinéma. En effet, prôner l'objectivité du documentaire revient à considérer le réel comme reproductible par la caméra. Or nous avons déjà vu en quoi chaque plan est empreint d'un parti-pris, même avant d'être monté. Face à cette objectivité impossible, il convient peut-être d'assumer la subjectivité du regard, et de figurer à l'écran non pas le réel mais un rapport au réel. C'est ainsi que des documentaristes tels que Vertov, Resnais, Marker ou Vigo, dont Périot revendique la filiation²⁷, ont questionné et bouleversé le genre.

Cependant, ses courts-métrages restent pourtant difficiles à ranger dans un genre précis. Le cinéaste le dit lui-même : « Mon travail se situe aux croisements de plusieurs genres, expérimental, documentaire, animation, fiction... »²⁸. Cette diversité de genre proclamée renvoie à une liberté formelle qui n'est pas sans rappeler certaines notions littéraires. En 1958, Theodor Adorno propose une réflexion autour de l'essai, un genre encore méprisé par la plupart des théoriciens de la littérature. En effet, parce qu'il n'est pas une recherche de vérités absolues mais plutôt un jeu intellectuel, l'essai ne peut avoir de vocation philosophique. Mais il ne peut non plus prétendre à être artistique puisque jouant sur des concepts et non sur des formes :

« Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création ex nihilo, sur le modèle de la morale du travail illimitée »²⁹.

L'essai ne vise pas la rigueur scientifique, il ne propose pas d'épuiser un sujet jusqu'à en extraire une connaissance totale. Il est libre de ne pas tout dire et même de changer de sujet en cours de route. Lorsque Périot « raconte » la seconde guerre mondiale dans *Eût-elle été criminelle*, la profusion des plans montrés à l'écran et leur vitesse de lecture impliquent une perte de repères et induit une traversée

27 Entretien avec J.-G. Périot, « Interview 200000 fantômes », *Court de cinéma*, 2010. URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/10/FR%2010%20COURT%20DE%20CINEMA%20itw.html>

28 Entretien avec J.-G. Périot, « 200000 fantômes », art. cit.

29 T. Adorno, *Notes sur la littératures*, Paris, Flammarion, 1984. p. 6.

vertigineuse de l'Histoire. Après des images de batailles, nous apercevons Hitler devant la tour Eiffel, le maréchal Pétain saluant la foule : la France vaincue de 1940. S'en suit des images de sabotage, d'impression de tract, d'écoute téléphonique : les actions de la résistance. Périot montre ensuite les villes en décombres et les gens tirant un chariot avec quelques affaires, contraints de partir. Puis des plans de la flotte américaine nous amènent au débarquement de Normandie. Nous suivons une jeep qui traverse la ville, amenant avec elle le message de la libération. Ensuite vient le temps des festivités, les habitants des villes libérées trinquent avec les soldats américains. Puis le temps ralentit lorsque vient le temps des châtiments.

Dans cette séquence, ce n'est pas la véracité historique qui est visée, mais bien de montrer / monter la guerre comme une surabondance d'images traumatiques, qui défile dans une temporalité malléable par le cinéaste. Périot explique lui-même ses intentions : « Ainsi, il ne s'agit plus de donner à voir des images que le spectateur pourrait déjà connaître ou découvrir, mais de les donner à voir comme moi je le vois et de faire surgir ce qui peut m'apparaître problématique dans ces images.³⁰»

L'essai, c'est aussi l'absence de certitude scientifique et donc la possibilité d'être dans l'inexactitude historique de son temps. Ainsi, l'essayiste se doit de garder une certaine humilité face à son sujet. Dans *The Devil*, le cinéaste ne surplombe pas la question noire mais propose d'y réfléchir. Il laisse à la fin de son film une grande place pour des discours tenus par des membres du Black Panther Party. Il semble ainsi vouloir montrer que lorsqu'une minorité est victime d'exclusion, seuls ceux qui sont du côté des opprimés sont en réelle capacité de parler de cette oppression, et sont aussi les seuls à pouvoir la combattre.

La démarche essayiste, loin de l'objectivité prônée par le modèle scientifique, autorise un regard singulier. Mais affirmer une vision propre, ce n'est pas pour Périot imposer un regard dominant, surplombant. C'est aussi savoir faire preuve d'humilité face à ce qui résiste à notre connaissance et à notre regard. Cette modestie semble alors faire partie des qualités indispensables pour parler des événements passés. En effet, l'Histoire est une discipline qui se raconte. Elle est donc confrontée aux problèmes du langage, c'est à dire que son récit se modèle selon les présupposés de la langue. On ne peut donc imaginer de récits neutres. Car la philosophie ne considère guère plus la pensée comme précédent la parole, et la parole comme tentative de mettre en forme une pensée pure. Le langage sculpte la pensée. Et il n'y a pas de

30 Entretien avec J.-G. Périot, « Interview 200000 fantômes », art. cit.

raison de croire que le cinéma n'obéisse pas à ce principe. Quant bien même il n'est pas un langage, sa construction n'est pas exempte des empreintes laissées par d'autres, autrement dit, il n'a d'autres choix que de renoncer à l'espoir d'une neutralité.

1.2 Le battement nerveux des archives

1.2.1 L'édification d'un monument

Quel est le statut de l'image d'archive dans une œuvre cinématographique ? Derrière le mot « archive » se cache bien des définitions. Parfois, il s'agit d'une institution froide et presque malfaisante puisque sa raison d'être serait d'empêcher l'accès à des documents³¹. C'est aussi parfois un effet, *the archive effect*, nous donnant l'impression du passé³². D'autres fois encore, le mot se confond presque totalement avec le mot « image », puisque toute image serait destinée à devenir archive. Dans les études historiques, elle apparaît plutôt comme un gisement documentaire. Comment appréhender ce « concept protéiforme » dans le cinéma de Périot ?

Traditionnellement, la mission confiée aux archives en tant qu'institution, est la conservation de documents publics et privés. D'après le Code du Patrimoine (article L211-1) les archives sont « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité ». Pourquoi cette tendance à garder des documents, les consigner, et en exclure d'autres, voire les censurer ? Nous l'avons déjà évoqué, il s'agit de créer un mythe fondateur, une histoire commune qui rassemble une société humaine. Michèle Lagny et Sylvie Rollet le rappellent : « On le sait, toute communauté humaine se fonde sur un récit partagé du passé, c'est à dire sur le mythe de sa continuité, comme communauté, depuis son avènement originel. Toute trace "signifiant" ce commencement (icône, totem, accident de terrain, etc.) est alors élue comme l'"archive" sur laquelle s'appuie le récit de la fondation³³ ». Archiver afin

31 S. Combes, *Archives interdites*, *o p. cit.*

32 J. Baron, « The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception . », *Projections* n°11, 1^{er} décembre 2012. p. 102.

33 M. Lagny et S. Rollet, « archive et imagerie ou l'invention de la tradition ... », in, J. Maeck et M.

d'édifier un socle commun, une forme de « monument » du passé sur lequel repose notre présent, nous amène à cette dichotomie introduite par Michel Foucault entre document et monument. Dans son *archéologie du savoir*³⁴, le philosophe analyse deux façons d'appréhender l'Histoire. L'une étudie les traces « monuments » que nous laisse le passé pour en faire des documents, c'est à dire des preuves historiques. L'autre au contraire, transforme les documents en monuments, c'est à dire en une forme ayant une cohérence discursive. Cette conception de l'étude historique est empreinte de l'idéologie structuraliste, qui considère chaque élément dans sa relation avec d'autres, et non comme une forme autonome. Cette dichotomie nous permet d'imaginer au moins deux façons d'envisager l'archive au cinéma : comme preuve ou comme référence plus générale au passé, dans le but d'édifier une forme cohérente. Considérer l'archive comme un monument, cela implique de se l'approprier, de façonner par le travail de montage des liens dynamique entre chaque plan.

Cette construction s'appuie cependant sur un matériau relativement homogène, puisque les documents atteignant le statut d'archive sont circonscrits dans un cercle restreint. Les autres sont à moins d'un accident, voués à la disparition. Sylvie Rollet évoque une « loi de l'archive » qui est paradoxalement de conserver pour détruire³⁵. En effet, lorsque le document se substitue à la mémoire, il finit par effacer le souvenir vivant. De plus, tout ce qui n'est pas conservé est voué à l'oubli.

Mais depuis l'expansion d'internet, les frontières du « conservable » se sont élargies. Les documents relevant du familial, et qui étaient auparavant gardés ou non par les particuliers, peuvent désormais appartenir à l'espace public. Jaimie Baron nous rappelle que la délimitation entre archive et *found footage*, qui se traduit littéralement par *métrage trouvé* (nous reviendrons plus tard sur cette notion), n'est peut être plus pertinente depuis l'ère du numérique, puisque désormais, tout le monde peut archiver ses vidéos sur internet³⁶. Périot définit d'ailleurs l'archive comme « toutes images qui a été produite (diffusée ou non). La question de l'ancienneté ne joue pas (le journal télévisé de ce midi est déjà archive au même titre qu'une photographie du début du siècle)³⁷». Cette reconsidération de l'archive familiale a par ailleurs donné lieu à une série de micro-documentaires sur la chaîne

Steinle (Dir.), *L'image d'archives une image en devenir*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016. p. 124.

34 M. Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. p. 14.

35 S. Rollet, *Une éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011. p. 108.

36 J. Baron, *The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception*, art. cit.

37 Entretien avec J.-G. Périot, « Interview 200000 fantômes » art. cit.

Arte intitulée « instantanée d'histoire », qui retrace des histoires personnelles aux prises avec la grande Histoire à travers des photographies privées. Tout comme les petites gens se sont invités dans les récits littéraires au XIX^{ème} siècle³⁸, les documents personnels font désormais leur entrée dans le domaine de l'archive. Quels sont les impacts de cette irruption soudaine dans l'usage cinématographique des archives ? L'entremêlement du document public et privé est particulièrement visible dans *Les barbares*, puisque Périot superpose aux photographies officielles d'hommes et de femmes d'État, des images de clubs sportifs et autres événements familiaux (figure 3). Cette superposition étant plus une manière d'accentuer les ressemblances que de creuser l'écart, étant donné que les deux images se calquent parfaitement l'une sur l'autre. Il s'agit aussi de mettre en lumière des images qui n'ont pas circulé en dehors des cercles privés. Dans *L'art délicat de la matraque*, le plan précisément, où des hommes forcent une barrière, la pellicule a été grattée au niveau de leurs visages (figure 4). Ce détail pourtant ténu nous indique qu'il s'agit très certainement d'une image tournée par des militants, et qu'au cas où elle tomberait malencontreusement aux mains de la police, il était préférable de rendre impossible l'identification des individus. Réemployer des images tournées hors des circuits médiatiques dominants est une façon de réhabiliter leur portée historique. C'est donc construire un monument à partir d'un matériau disparate, fragmenté et hétérogène.

Construire un monument, c'est aussi une façon de remédier au chaos de l'Histoire, qui rend sa compréhension difficile d'accès ; c'est lier par une cohérence des éléments dont on ne pourra jamais connaître tous les germes. Cela ne veut pas dire donner un sens exclusif à l'Histoire, mais tisser des liens entre ses composantes. Ces connexions nous apparaissent généralement dans le sillage du temps. Qu'elles soient du domaine privé ou public, les images d'archives sont considérées comme un document qui s'emplit d'un sens nouveau dans l'après-coup de l'Histoire. S'il n'est absolument pas question de juger les événements depuis notre présent, nous ne pouvons ôter de nos yeux le filtre d'une connaissance historique. Comme si en chaque image préexistait déjà les marques d'un futur. Lorsque nous regardons les images des prises de paroles publiques de Fred Hampton, militant au Black Panthers Party, comment ne pas y voir un homme déjà officieusement condamné à mourir, puisqu'il sera assassiné à son domicile par le FBI quelques mois plus tard ? Son

38 J. Rancière, *Les métamorphoses de la fiction*. Conférence présentée par Nathalie Cochoy et Jean-Yves Laurichesse, Université Toulouse-Jean Jaurès-campus Mirail, 11 mars 2016.



Figure 3 : Les Barbares (2010)



Figure 4 : L'art délicat de la matraque (2009)

charisme et son talent oratoire ne le vouèrent-ils pas à cette issue fatale ? À propos de la temporalité de l'archive, Michèle Lagny et Sylvie Rollet expliquent que : « la trace des événements passés n'est conservée que dans la perspective de leur avenir éventuel. Autrement dit, l'acte de conservation anticipe et, par là même, promet un futur au passé qu'il recueille³⁹ ». Pourrait-on alors imaginer qu'il soit possible de lire dans les images du présent des signes prémonitoires ? Évidemment, non, rien ne peut permettre d'anticiper les accidents du réel. S'il nous paraît éminemment irrationnel d'écrire une histoire au futur, la C.I.A. s'est pourtant très sérieusement penchée sur la question dans les années 60 en tentant de créer un algorithme capable de prédire le futur à partir des expériences passées⁴⁰. Sa réalisation fût un échec. L'anticipation du futur reste encore du le domaine de la fiction, et notamment des fictions dystopiques. Elles anticipent un futur catastrophique en accentuant des faits existants dans notre présent de spectateur : lois liberticides, catastrophes écologiques, etc. C'est aussi dans cette logique que le film *Les barbares* est monté. Les images lisses et conventionnelles de la première partie ne pouvaient aboutir qu'à la sauvagerie des images de la seconde partie. Comme si une relation de cause à conséquence liait les deux séries de photographies. Périot semble alors mettre en place une forme de dystopie de l'archive, en extrayant des images du passé leurs aspects catastrophiques : l'individualité de chacun est noyée dans l'uniformisation de tous, les élites au pouvoir asseyant de plus en plus leur hégémonie partout dans le monde, le seul recours possible n'étant que dans la violence émeutière. Pourtant, la frontière entre dystopie et utopie n'est pas si nette qu'elle n'y paraît. En effet, au cœur de cette violence émeutière semble résider une part utopique, sur laquelle nous nous pencherons un plus tard.

1.2.2 L'usage de matériau recyclés

Si l'on a longtemps opposé l'image d'archive et le *founfootage*, cette distinction tend aujourd'hui à s'amenuiser. Nous avons étudié en quoi les archives ne sont plus seulement des institutions dédiées à la conservation de documents publics puisque archiver est désormais accessible aux particuliers. Qu'en est-il alors du *found*

39 M. Lagny et S. Rollet, « archive et imagerie ou l'invention de la tradition ... », *op. cit.*, p. 124.

40 URL=https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol11no4/html/v11i4a01p_0001.htm

footage, cette pratique qui consiste à récupérer ou acheter des images déjà tournées : bandes-annonces, publicités, fictions, films de familles, ... et de s'en servir de support pour un nouveau film ⁴¹ ? Si l'on considère l'archive comme matière première, le *found footage* s'apparenterait plus à une façon de créer du sens à partir d'un matériau disparate et fragmenté. D'après Teresa Faucon :

« le foundfootage semble directement inspiré des collages des années 1910-1920 et, plus précisément, du collage cubiste (Braque, Picasso), des papiers collés dadaïstes (Schwitters, Arp) et surréalistes (Max Ernst), ou encore du photo-montage constructiviste (Rodchenko) et surréaliste (Man Ray). Les artistes envisageaient le collage comme ce qui lie et fait surgir le sens, impliquant aussi toujours une distance par rapport à cette continuité "fabriquée" , en sensibilisant à la disjonction. ⁴²»

Le cinéaste travaillant à partir d'un matériau pré-existant se doit donc de l'interpréter. Ce travail semble exister depuis les origines de l'archive. Dans *Mal d'archive* , Derrida rappelle l'origine du mot, qui vient du grec *arkheion* qui signifie la demeure des archontes. Ces archontes étaient ceux qui faisaient et représentaient la loi, et c'est dans leur propre maison que l'on consignait les documents officiels. Leur rôle vis-à-vis de ces documents archivés était de les garder, mais aussi de les interpréter :

« Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d'abord les gardiens. Il n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutique. Ils ont le pouvoir d' *interpréter* les archives » ⁴³ .

Comme s'il existait un lien historique entre l'archive et l'herméneutique. Il est intéressant aussi de constater qu'il fallait être dépositaire d'une certaine autorité pour être en droit d'interpréter des textes. Est-ce là la preuve qu'aucun écrit ne va de soi, au point de devoir se prémunir des interprétations qui pourraient aller à l'encontre de « l'esprit des lois » ? Ou bien que les pouvoirs établis ont toujours voulu interdire au commun des mortels la capacité à voir, lire et parler ? Quoi qu'il en soit, cela nous rappelle aussi que comme les mots, les images ne sont pas des truismes, et que leur lecture est toujours multiple. Difficile alors de considérer le *found footage* comme une simple répétition ou une tautologie.

41 T. Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009. p. 148.

42 *Ibid.*

43 J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne, op. cit.*, p. 13.

Dans sa *cartographie du found footage*⁴⁴, Nicole Brenez détaille les différentes variantes de cette pratique. De la variation au détournement, tout un pan du *found footage* utilise ces images de seconde-main à des fins critiques. Cela consiste pour elle « à s'emparer des images de l'industrie ou des images familiales privées pour se livrer à un détournement voire à une destruction souvent violents. Dès 1969, Jonas Mekas annonçait la généralisation de ce procédé : " Je gage que l'entière production hollywoodienne des quatre-vingt dernières années pourra devenir un simple matériau pour de futurs cinéastes "⁴⁵ ». Mekas semble avoir vu juste, et sa prophétie a même été plus loin encore dans sa réalisation. L'écrivain et réalisateur évoquait les images produites par Hollywood, autrement dit des images ayant déjà une dimension artistique, ou du moins une intention esthétique. Les images récupérées par Périot trouvent leurs origines dans d'autres formes de motivations. Le matériau réutilisable par les cinéastes s'est donc considérablement élargi. Mais que faire d'autant d'images d'horizons si divers ?

Que ce soit Chris Marker avec la célèbre séquence de *Lettres de Sibérie* (1957) où le cinéaste remonte plusieurs fois la même scène en changeant de commentaire, ou les détournements situationnistes initiés par Guy Debord, le *found footage* se positionne comme un outil qui affirme une distanciation critique par rapport aux images. Parmi les différents usages de cette pratique, Nicole Brenez évoque l'anamnèse, un procédé permettant de révéler un sens à l'image que l'on préfère ignorer : « il s'agit de rassembler et accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier, non pas autre chose que ce qu'elles disent, mais exactement ce qu'elles montrent et que l'on ne veut pas voir . » Nous pouvons trouver un exemple d'anamnèse dans *les barbares*. Périot y assemble sur un même plan des photographies d'origines variées. La première photographie du film représente des élus politiques et nous pouvons reconnaître des visages contemporains : Nicolas Sarkozy, Angela Merkel, Silvio Berlusconi, Barack Obama,... Cette photographie est ensuite balayée par une seconde par superposition. Il s'agit encore de représentants politiques, plus nombreux mais qui ont la même posture debout, les bras le long du corps. Une musique aux sonorités graves et oscillantes pose une atmosphère inquiétante. Des photographies continuent de s'enchaîner par balayage successif : il y a une photographie de celles que l'on nomme les premières dames, et encore d'autres

44 N. Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, volume 13, Numéro 1-2, Automne, 2002, p. 49-67.

45 *Ibid.*

d'élus politiques. Le balayage s'accélère progressivement, ne laissant plus aux images le temps de s'afficher entièrement avant d'être recouvertes par la droite. Une photographie fait rupture avec les précédentes puisqu'elle ne représente pas une élite politique mais une équipe féminine de hockey sur glace. S'en suit alors une photographie de militaires, puis de mariés entourés de leurs convives, ... Tous posent face à l'appareil photo, droits et souriants. Le processus de balayage s'accélère de plus en plus jusqu'à ce que neuf photographies soient simultanément à l'écran. Ces pans d'images qui défilent ressemblent à un processus de « scan » de l'image, comme pour passer en revue tous les groupes sociaux qui existent. Sont alors côte à côte des danseurs, des footballeurs, des gendarmes, des familles, des ecclésiastes, ... L'assemblage de ces photographies, probablement trouvées de ça et là sur internet, fait émerger une signification enfouies . Défilant ainsi les unes à la suite des autres, ces photos qui prises indépendamment dégagent une certaine neutralité, sont désormais d'une inquiétante similitude. Elles apparaissent désormais comme une cartographie de tous les groupes auxquels nous pouvons appartenir dans une vie : famille, école, club de sport, profession, ... Gommer les différences entre des militaires et des sportifs fait surgir leurs similitudes. Si l'on se refuse à voir ces groupes comme des sphères d'oppression, le montage de Périot nous le suggère.

Ces formes de réemploi pose cependant quelques questionnements éthiques. Dans *Eût-elle été criminelle*. est ce que remonter et remonter ces images ne revient pas à humilier une deuxième fois ces femmes ? Le travail de recadrage, de ralenti et de répétition fait parti d'une stratégie pour ne pas tomber dans cet écueil. En effet cette restructuration des plans permet de déjouer cette humiliation et de questionner autrement ces images. Le dernier plan par exemple est recadré sur le visage de l'une de ces femmes, tondu et croix gammée peinte sur le front. Elle ne baisse pas les yeux et se pose frontalement face à la caméra. La foule qui rit aux éclats derrière elle est occultée par ce recadrage, permettant ainsi d'insister sur la résistance de cette femme au visage presque serein, qui choisit de subir son châtimeut la tête haute. Le travail de ralenti consiste d'après Paul Valéry « à donner par apparence le mouvement d'un mécanisme à n'importe quel mouvement vrai »⁴⁶. Cette mécanicité dont parle Valéry est probablement due à la décomposition du mouvement que suggère le ralenti. Et un mouvement décomposé est un mouvement auquel nous enlevons sa force presque magique pour en extraire sa physique. Ainsi décomposée, les gestes

46 P. Valéry, *Cahiers II*. Gallimard, 1974, p.976

des oppresseurs et les réactions des opprimées nous dévoilent la mécanique de l'humiliation, sans la rejouer. La première partie du film est aussi une façon de souligner l'absurdité de ce châtement. Le lien entre la guerre et ces femmes est inexistant à l'image. Elles ne sont que les boucs émissaires de ces quatre années d'occupation allemande. Le cinéaste met en lumière ce qui résulte d'une société misogyne : la population subie des années de guerre et d'occupation, une toute petite minorité de la population s'engage dans la résistance et parvient à libérer le pays, et les gens choisiront pour se défouler celles qui ont osé s'approcher de l'ennemi d'un peu trop près.

1.2.3 Remontage : le travail d'une lisibilité

Didi-Huberman s'empare du film *Falkenau* de Samuel Fuller pour appréhender les enjeux du montage dans la compréhension historique des images d'archives. Dans ce film le cinéaste, caméra à l'épaule, est présent lors de la découverte par l'armée américaine du camp de concentration de Falkenau. Il filme alors dans un même mouvement de caméra la proximité entre le camp et le village, dont les habitants ont pourtant nié être au courant de son existence. Didi-Huberman explique que ce film n'a pas figuré parmi les pièces à conviction pour les procès de crimes contre l'humanité. Cela est dû au fait qu'il soit « illisible parce que trop près. Et pourtant irréfutable dans sa valeur de témoignage. *Trop loin, on perd de vue* (comme lorsqu'on parle des camps en général ou de la Shoah en tant que pure notion médusante), *trop près, on perd la vue* (c'est à dire l'élaboration du point de vue, cette élaboration n'étant possible que par mises en relation, travail de montage, interprétation)⁴⁷ ». Monter, c'est donc mettre en relation, lier, c'est « une opération de lisibilité⁴⁸ ». Cette lisibilité dont parle Didi-Huberman n'est pas à comprendre comme une pédagogie mais comme une dialectique : il s'agit de mettre en relation des images entre elles afin de les déployer et non de les expliquer pour en épuiser le sens. Walter Benjamin expliquait ainsi la dialectique de l'image : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une

47 G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010. p. 38.

48 *Ibid.* p. 64.

constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt ⁴⁹ ».

Dans *The Devil*, les images ne sont pas montées de manière chronologique ni thématique, elles forment des cycles. Une musique composée de riffs de guitare nerveux commence, accompagnée de ces paroles : « If you look upon my face, you are watching now the devil ». Et c'est précisément de visages dont il est question ensuite. Nous traversons une succession d'images d'archives (datant toutes à priori des années 60) dont le motif commun est le visage. Mais pas n'importe quels visages, seulement ceux dont la peau est noire et dont le regard n'ignore pas la caméra. Une petite fille regarde quelques secondes l'objectif avant de se retourner en souriant de gêne, un jeune garçon soutient plusieurs secondes ce regard caméra, un homme couché dans la rue ne lâche pas la caméra du regard, peut être par défi ou suspicion, ... Aucun d'entre eux ne se laisse filmer sans opposer en contrepartie leur propre regard. Remonter ces plans ensemble crée une constellation de visages qui dessinent à leur tour le visage d'une communauté, avec ses disparités et ses points communs.

Puis, la musique se sature et s'intensifie en même temps que ces visages disparaissent pour laisser place à la brutalité, car le rythme musical et le rythme de l'image sont parfaitement coordonnés dans ce film. Un plan surgit, celui d'hommes blancs essayant de sortir d'un bar des hommes noirs. Ce plan se répète, donnant à ces images une certaine pesanteur solennelle. Montrer et remontrer cette violence, c'est insister sur ce qu'elle a de monstrueux : les corps s'agitent, sont pris de mouvements nerveux et chaotiques, se déforment sous la pression, se disloquent. Puis la musique s'apaise et des images de manifestations prennent la place. Nous sommes face à une série de plans d'ensemble où des femmes et des hommes noirs marchent, se tiennent rassemblés dans des lieux publics, pancartes à la main. Les paroles de la chanson reprennent avec toujours cette même rengaine « *If you look upon my face, you are watching now the devil* », et les plans montrés sont désormais cadrés sur les visages de ces manifestants.

En fusionnant le rythme des images au rythme de la musique, Périot inscrit la lutte de la communauté noire américaine dans une temporalité cyclique : exister, lutter et subir sont les trois actions qui donnent la pulsation à cette traversée de l'histoire. Cette musicalité du montage, qui est fait de refrains et de variations, permet de montrer l'Histoire non pas comme une suite chronologique d'événements,

49 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages*, Paris, éditions du Cerf, 2006, p. 479.

mais comme la mise en place d'un quotidien, marqué par la redondance. Cependant, cette fusion entre rythme des images et rythme musical reste toute relative car comme le rappelle Mitry : « la perception du rythme temporel au cinéma reste assez grossière, d'une part parce que l'œil – à la différence de l'oreille – apprécie mal les rapports de durée, d'autre part parce que le contenu de l'image joue un rôle trop important pour qu'on puisse facilement calculer et déterminer des rythmes en ce sens ⁵⁰». Le contenu de l'image, c'est à dire les informations qu'elle porte, aurait donc tendance à capter l'attention au détriment du rythme. Pour pallier à cette carence rythmique de l'image, Périot joue avec les procédés de montage. L'image répétée plusieurs fois des hommes qui se font sortir du bar par un groupe de blancs porte en elle à la fois la violence de son contenu et un rythme créé par la répétition. Selon Gilles Deleuze, le rythme est « une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse ⁵¹», à l'image d'un battement cardiaque. Il n'investit pas seulement les arts du temps (cinéma, musique, voire littérature, etc), même la peinture en est empreinte : « Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel⁵²». Il le décrit comme « plus profond que la vision, l'audition⁵³». Si le rythme est mal perçu par l'œil, qui se focalise sur le contenu, c'est peut être parce qu'il est justement plus profond, plus intuitif, plus organique. Rythmer, pulser, faire battre les images d'archives, c'est donc leur redonner une organicité, un corps, c'est transcender la visée informative de l'image.

Aussi, en tant qu'art du temps, le cinéma à l'instar de la musique requiert le travail de la mémoire. En effet, nous ne pouvons avoir une vue d'ensemble de l'œuvre, « il n'est pas d'autre choix que d'en suivre le cheminement ⁵⁴» comme le rappelle Pierre Boulez. La seule solution pour avoir une vision globale de l'œuvre est de faire appel à la mémoire. Ce cheminement laissant derrière lui un sillage mémoriel est ce qui pourrait caractériser le film *200 000 fantômes*. Dans ce court-métrage, nous traversons les images de la ville de Hiroshima dans une logique linéaire et autour de la figure centrale du dôme de Genbaku. Sept photographies, qui sont en fait les différents fragments d'une seule, défilent les unes à la suite des autres, apparaissant et disparaissant par fondu au noir. Cette photographie est celle d'un

50 J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, Éditions du Cerf, 1990. p. 156.

51 G. Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 46.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

54 P. Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris, Gallimard, 1989. p. 107.

bâtiment en construction, où sont encore présents les ouvriers et les échafaudages. Nous comprendrons plus tard qu'il s'agit du dôme de Genbaku à Hiroshima. Ce bâtiment était à l'origine le Palais d'exposition universelle mais est ensuite devenu le mémorial de la paix car il est le seul édifice à être resté debout après l'explosion atomique. Après cette série de sept photographies, commence quelques notes de piano qui tourneront en boucle tout au long du film. Des photographies de ce dôme achevé apparaissent à l'écran, se superposant les unes aux autres. Elles présentent des variations de cadrage, pourtant elles sont superposées de façon à ce que le dôme reste au centre de l'écran. Leurs tailles varient aussi afin que chacun des dômes représentés se calque parfaitement à son prédécesseur. Toutes ces photographies datent d'entre 1915 et 1945, c'est à dire entre l'année de construction du dôme et le bombardement de Hiroshima. Au fil de cette accumulation photographique, le bruit d'un avion recouvre progressivement la boucle de piano avant de disparaître decrescendo. Puis un soudain bruit d'explosion très intense surgit en même temps qu'un écran blanc. Ce blanc persiste quelques secondes à l'écran avant de s'évanouir vers le noir, le bruit de l'explosion diminuant lui aussi simultanément. Périot écrit dans un entretien que « les survivants [de Hiroshima] racontent tous ce flash de lumière (ressenti même lorsque ceux qui témoignent étaient dans des lieux fermés, la lumière de la bombe a tout traversé, même les murs) ⁵⁵».

Une série de photographies apparaît et disparaît par fondu au noir, sur un bruit de déflagration. Elles représentent la ville dévastée : paysages brûlés, avec au sol les restes carbonisés d'une présence humaine. Cette série de photographies représente une pause dans le rythme du film, un temps d'après la catastrophe où il ne peut encore rien se passer. Nous retrouvons sur les deux dernières photographies le dôme, toujours debout bien que partiellement détruit. Puis, la boucle de piano reprend, et avec elle, la superposition de photographie du dôme, dévoilant désormais son ossature métallique, cerné par un paysage de désolation.

Les premiers humains réapparaissent progressivement, des silhouettes émergent au milieu des décombres, de plus en plus nombreux au fil des images. Sur l'une des photographies, deux hommes tiennent un plan pour de futurs travaux: le temps de la reconstruction est arrivé. De petites maisons apparaissent autour du dôme. Une photographie montre des hommes en train d'œuvrer à la reconstruction.

55 URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/10/FR%2010%20COURT%20DE%20CINEMA%20itw.html>

Une route se dessine, un pont est réparé. Les photographies sont classées de sorte qu'en plus d'avancer progressivement dans le temps, nous tournons spatialement autour du dôme grâce à une légère variation d'orientation de la prise de vue entre chaque image. Les points de repère dans ce tournoiement étant le dôme en lui-même et notre position vis à vis du fleuve, que nous traversons à multiple reprises.

Une foule s'amasse non loin du dôme, qui est toujours présent en arrière plan de la photographie. Et au premier plan, un homme se tient debout sur une estrade devant un micro : c'est le temps des premières célébrations.

Une vie presque « normale » semble reprendre. Autour de ce dôme des gens sont rassemblés pour des activités sportives, des jeux, des bateaux passent sur le fleuve, les gens marchent sur la route. Les maisons sont de plus en plus nombreuses. Puis, le dôme est vu à travers le cénotaphe du parc de la paix, qui a la forme d'un « U » renversé en béton. Des fleurs et des portraits sont posés à ses pieds, des gens viennent se recueillir. Autour du dôme, fleurissent les cérémonies d'une communauté encore endeillée de ses 200 000 morts. Un autre rassemblement vient porter un message plus politique qu'un simple recueillement, sur une pancarte il est écrit en gros caractère : « no more Hiroshima ».

Des bâtiments de plus en plus haut émergent dans la ville, et le rythme de superposition des photographies s'accélère légèrement. Hiroshima ressemble de plus en plus à une ville moderne, effaçant avec elle les décombres et la désolation. Même les cerisiers recommencent à fleurir, marquant la renaissance de la ville. Nous regardons à nouveau le dôme à travers la courbe du cénotaphe du parc. Le dôme, le cénotaphe et l'objectif de l'appareil photo sont alignés. D'image en image, l'objectif recule, s'élève, et se rapproche à nouveau. La ville autour continue de grandir, et le dôme est restauré, caché sous une enveloppe d'échafaudage. Cet édifice qui autrefois surplombait la ville, est désormais la petite trace d'un ancien monde, noyée au milieu de grattes-ciel et d'infrastructures modernes. La boucle de piano s'arrête *decrecendo* et les photographies défilent assez rapidement pour que naisse l'illusion d'un mouvement. Cette accélération, Périot l'explique lui-même dans un entretien :

« L'accélération progressive des images relève à la fois de la contrainte et de la volonté. Le nombre de photographies auxquelles j'avais accès par période était évidemment croissant ; j'avais moins de photos des années 30 que des années 40 que des années 50 etc. jusqu'aux années 2000. De plus, je voulais que le passage du passé au contemporain se ressente aussi par le rythme. Non pas pour raconter une certaine frénésie de la vie contemporaine mais plutôt comme métaphore de la vie. La vie semble plus rapide que le passé que l'on ressent comme fragments,

comme figé, arrêté... »⁵⁶

Il y a donc chez le cinéaste un désir de représenter le passé non pas comme ce qu'il a été, mais comme nous le ressentons depuis notre présent. Ce remontage photographique laisse s'écouler 100 ans d'Histoire en quelques minutes. Cette compression temporelle rend visible ce qui est en temps normal difficile à appréhender avec notre perception humaine : les effets du temps qui passe. Cela n'est pas sans rappeler une certaine mode qui se diffuse sur les réseaux sociaux, celle de prendre le portrait d'une personne tous les jours et de monter ensuite ces centaines de photographies les unes à la suite des autres. Avec ce type de montage, nous traversons le temps avec une certaine fluidité, il s'écoule sans à-coup. Il s'agit de proposer la vision non-humaine d'un bâtiment qui traverse les âges pour faire voir ce que l'on ne peut justement voir. Cette vision impossible, que seul le montage permet de construire, renvoie à une permanence et une continuité des choses face à la brièveté de la vie humaine.

Nous nous sommes attachés dans cette première partie à comprendre en quoi le modelage plastique des images d'archives n'est pas pour Jean-Gabriel Périot une façon de les déshistoriser, mais bien de les faire voir autrement pour se dégager des représentations familières et factuelles. Il assume ainsi un regard subjectif, qui permet de ne pas s'enfermer dans les canons de l'objectivité scientifique mais de proposer une forme non exhaustive et modeste. C'est donc vers l'essai, s'il nous est permis de l'ériger en genre cinématographique, que l'auteur s'inscrit. S'est alors posé la question du matériau permettant de s'emparer de l'Histoire : les archives. Loin d'être un concept univoque, nous nous sommes penchés sur l'archive en tant que monument, c'est à dire comme un objet faisant référence à un passé et permettant de construire une forme cohérente. Nous avons aussi étudié les transformations de l'archive depuis l'ère d'internet et de l'archivage numérique. Puis nous nous sommes intéressés au *found footage* comme façon d'agencer ces images de seconde -main. En s'appuyant sur les écrits de Nicole Brenez, nous avons considéré les possibilités critiques du *found footage* . Et *last but not least* , nous avons tenté d'appréhender le remontage comme un outil de lisibilité historique. Que ce soit pour rythmer les archives ou pour les laisser s'écouler en suivant la flèche du temps, Périot explore une esthétique du remontage.

56 Entretien avec J.-G. Périot, « Interview 200000 fantômes », art.cit.

Ce remontage d'images du passé pose alors l'enjeu de la mémoire. Doit-on l'envisager comme un devoir ? Ou au contraire se résigner à la fatalité d'une mémoire impossible ? Comment ce cinéma de remontage peut-il faire acte de mémoire ? Est-il à même de proposer une forme de mémorial ?

2. Les non-lieux de la mémoire

2.1 Vers une éthique du mythe.

2.1.1 Une vérité impossible ? le chaos de l'Histoire.

La question de l'écriture de l'Histoire en France a cristallisé une partie du débat électoral lors des élections présidentielles de 2017. Un peu avant, le 28 août 2016, François Fillon, alors candidat aux primaires des Républicains, prononçait un discours à Sable sur Sarthe faisant l'apologie d'une Histoire écrite comme un « récit national », qu'il présente comme conforme à une vérité des faits : « La première condition du redressement national est dans le respect du passé, l'acceptation de l'Histoire, la reconnaissance des vrais héros qu'ont été les paysans français qui ont construit la puissance nationale, les scientifiques et les inventeurs qui lui ont donné les clés de son rayonnement international (...) ⁵⁷» Et il n'est pas étonnant de constater chez la plupart des candidats, se disant de droite comme de gauche, une promotion de ce récit national⁵⁸ car pour s'emparer du futur, encore faut-il avoir la main mise sur le passé, comme le rappelait Derrida dans *Mal d'archive*⁵⁹.

Les idéologues de tous bords se réclament toujours détenteurs de la vérité historique. Cette histoire « vraie » permettrait alors de légitimer des idéaux politiques. En effet, invoquer la vérité de l'Histoire sous tend que les choix politiques opérés sont placés dans une continuité logique vis-à-vis d'un certain cheminement des événements. Face à ces discours sur l'Histoire, d'autres voix tentent de se faire entendre. En réaction au vote de la loi du 23 février 2005 dont un article appelait les enseignants à promouvoir « les effets positifs de la colonisation », se crée le Comité de Vigilance face aux Usages Publics de l'Histoire (CVUH). Ce comité constitué de professeurs d'histoire entend « exercer leur vigilance et porter un regard critique sur

57 URL = <https://www.youtube.com/watch?v=aq9g0I3K524>

58 Roger Martelli, « Mélenchon et le récit national », *Regards*, 29 septembre 2016. URL = <http://www.regards.fr/qui-veut-la-peau-de-roger-martelli/article/melenchon-et-le-recit-national>

59 J.Derrida. *Mal d'archives. Op. Cit.* p.15.

les usages et mésusages publics de l'histoire. ⁶⁰» Ce regard critique que se propose de porter le CVUH remet en question cette vérité proclamée des discours sur l'Histoire.

Le Figaro publie le premier mai 2017- une semaine avant le scrutin final - « Histoire de France : du roman national à la fable multiculturaliste », divisant ainsi en deux camps antagonistes, deux façons de concevoir l'histoire, schématiquement l'une de droite et l'autre de gauche. Les deux expressions employées supposent cependant que l'Histoire est forcément une construction fictionnelle. Sans qu'il n'y ait nécessairement recours à des mensonges éhontés, citer tel ou tel événement suffit à orienter idéologiquement un récit historique. Dans son ouvrage *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Catherine Coquio rappelle, en convoquant la pensée de Derrida, que le discours de l'État est performatif en matière d'Histoire (*speech act*), autrement dit, il façonne la vérité historique. Après avoir questionné le caractère performatif du témoignage, qui a juridiquement valeur de preuve, Derrida se penche sur la parole étatique:

«L'historicité paradoxale de la vérité s'illustre aussi dans le crédit contradictoire fait au témoignage, tiré vers la preuve alors qu'il lui est constitutivement étranger. Par la suite Derrida explorera ce lieu du paradoxe au cœur du témoignage en lisant Blanchot et Celan. Mais ici il ne s'y attarde pas car il traite d'autres formes du *speech act* : la parole juridique et la parole de l'État, elles aussi font le vrai en disant le vrai. N'est-ce pas l'histoire sacrale de la vérité, suggère Derrida, qui se poursuit dans les actes de repentance publique entrés dans le langage des démocraties ?⁶¹»

Là où l'on s'attendrait à ce que la parole émanant d'une autorité publique tende à se rapprocher le plus possible d'une vérité historique, à décrire ce qui a été, elle se révèle en fait productrice de vérité. La vérité historique ne se place pas en amont du discours politique, les deux s'entremêlent et s'influencent mutuellement.

Les épisodes historiques que Jean-Gabriel Périot choisit de traiter dessinent une cartographie des grands événements politiques du XX^{ème} et du XIX^{ème} siècle autour desquels la gauche extra-parlementaire cristallise, car ils ripent sur cette vérité établie par la parole étatique, notamment en remplaçant la violence au cœur des processus politiques. Car là où l'on voudrait croire que la violence émane d'un échec du politique, dont le but serait de garantir une vie collective sans agressivité, elle est, dans le déferlement de coups de matraque ou l'acharnement policier envers une communauté, inhérente à ses pratiques. Si, avec une sincérité amusée, le cinéaste

⁶⁰ URL = <http://cvuh.blogspot.fr/>

⁶¹ C. Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris, Armand Colin, 2015. p.55.

revendique faire œuvre de propagande⁶², est-il vraiment question dans ses films de décliner son adhésion idéologique à une vision de l'histoire ?

Jacques Ellul rappelle que la propagande nécessite d'annexer à sa cause certaines parties de l'Histoire, même lorsqu'il s'agit de défendre la démocratie :

« Rappelons l'innocent exemple de la propagande démocratique, libérale, républicaine, qui a annexé sans hésiter au XIX^e siècle (peut-être sans s'en rendre compte, et de bonne foi, mais ce n'est pas une excuse !), la démocratie athénienne, la République romaine, le mouvement des Communes médiévales, la Renaissance et la Réforme ! Leur histoire fut alors à peine moins modifiée que l'histoire russe par les bolchéviks. ⁶³»

Orienter le récit historique en fonction d'idéaux politiques est la monnaie courante de tous les régimes, et n'est pas seulement l'apanage des états totalitaires. Est-ce là l'objectif à demi-avoué de Périot ? Faire le récit d'une histoire mettant en valeur ses idéologies politiques ? Dans *Eût-elle été criminelle*, le jeu d'accélération et de décélération donne à l'histoire un caractère malléable et éloigne le film d'une forme de récit. Car si la logique chronologique donne au film l'apparence d'une narration, ses accélérations précipitent le récit, au point peut être de l'anéantir. En effet, les images de la guerre vont beaucoup trop vite pour que l'on puisse y lire une histoire. Il s'agit plus d'imprimer des images que de les utiliser pour les informations historiques qu'elles contiennent : un cinéma de la sensation plutôt qu'un cinéma narratif. Montrer les explosions, les incendies ou l'aviation plutôt que de raconter la guerre permet d'éviter que l'image ne devienne qu'une simple illustration accompagnant une narration, et que cette dernière monopolise l'exercice de la pensée. Il n'y a d'ailleurs pas de voix-off dont la fonction est généralement de lier par la cohérence d'un récit les images entre elles. Si une trame narrative semble se dessiner, elle ne dépasse pas le stade embryonnaire, et pourraient se limiter à ces quelques mots : « voici l'Histoire d'une guerre, à l'issue de laquelle des femmes ont été tondues ». Périot nous parle d'Histoire, sans pour autant en faire le récit, il dramatise les archives sans les raconter. Dans *The Devil*, un cycle s'installe au cœur du montage entre la lutte pour les droits des noirs, la répression policière et les visages des protagonistes. De cette façon, Périot ne se focalise pas sur les événements dits importants de ce combat. Il ne raconte ni l'assassinat de Fred Hampton, ni la campagne de libération de Huey Newton, mais ce qui est constitutif à ces péripéties : non pas le récit d'événements spectaculaires mais le cycle d'un quotidien imprégné

62 Rencontre avec Jean-Gabriel Périot, 23 octobre 2017, cinéma Le Cratère, Toulouse.

63 J. Ellul, *Propagandes*. Paris, economica, 1990. p. 25.

d'une lutte pour l'égalité. Plutôt que d'insister sur les événements clefs d'une lecture historique « de gauche », Périot raconte une histoire de la banalité.

Est-ce là une façon convenable de convoquer l'Histoire, pour qui ne s'en réclame pas être le spécialiste ? Catherine Coquio s'interroge dans *le mal de vérité* sur le « monstrueux héritage » que nous laisse le XX^{ème} siècle, et ce qu'il a bouleversé dans notre rapport à la vérité, notamment vis-à-vis du témoin, détenteur d'une vérité qu'il ne peut partager.

« Qui peut alors sortir le témoin de ce piège ? Est-ce le discours du juge, qui *déclare* la vérité du crime et en fait une *norme* légale ? Est-ce le récit de l'historien, *gardien et interprète des faits* ? Cela relève-t-il des puissances de l'art ? La part de vérité qu'on ne peut éclairer, l'art peut-il la *montrer* et *l'imaginer* ? Mais pour l'art, l'histoire et le droit, qui depuis toujours se disputent la vérité des faits et se répartissent leur sens, tout est devenu compliqué. »⁶⁴

Si l'art ne s'est pas donné pour mission de raconter la vérité mais de la montrer et l'imaginer, Périot s'acquitte de sa tâche. Il propose une forme sensible, préférant à la posture didactique du documentaire télévisuel, celle d'une expérience sensorielle. Mais qu'est-ce qui est devenu si compliqué aux yeux de Catherine Coquio ? Après les génocides du XX^{ème} siècle, il n'est plus possible de croire naïvement que la vérité finit toujours par émerger et s'imposer. Est-ce alors à la recherche d'une vérité perdue que le cinéaste scrute et remonte les archives ? Quelle vérité historique pourrait émerger du film *Les barbares*, avec ses images d'émeutes du monde entier, qui s'entremêlent dans une confusion géographique ? Et de *200 000 fantômes*, qui balaie en tournoyant tel un cyclone 60 ans d'une histoire de destruction et de reconstruction ? L'idée que le cinéma enregistre quelque chose qui a une valeur historique existe depuis longtemps. L'archive filmée, qui constitue une sorte de présence de la vérité circonscrite dans un cadrage et une durée, n'a pas un sens univoque. Elle décline ainsi une multitude de lectures, de récits, avec ce qu'ils peuvent avoir de chimérique. Périot nous met en présence d'une forme de vérité, sans que celle-ci ne soit univoque.

Si le mensonge politique n'est certes pas nouveau, la forme qu'il a pris au XX^{ème} siècle a généré ensuite une « hantise d'un effondrement ». Pour pallier à cette peur nouvelle, les sociétés ont recherché le salut vers des actes de transmission et de mémoire. Cette injonction à se souvenir est très présente dans la formation civique des lycéens. Le but étant de transmettre la mémoire de ce qui s'est passé pour que

64 C. Coquio, *Le mal de vérité*. *Op. cit.* p.17.

cela ne puisse plus advenir. Mais le devoir de mémoire est-il vraiment le rituel capable de garantir un futur sans catastrophe humaine ? Si Périot ne propose ni récit historique, ni vérité unique, n'assume-t-il pas pour autant une certaine responsabilité face à l'Histoire ? Est-ce en participant au cérémonial du devoir de mémoire que le cinéaste endosse cette responsabilité ?

2.1.2 Face au devoir de mémoire

Que dire des rapports qu'entretiennent récit historique et mémoire ? Est-ce seulement l'histoire, telle qu'elle est racontée par L'État, qui construit la mémoire ? Existe-t-il une seule mémoire, officielle et étatique, ou peut-on voir émerger d'autres mémoires ?

Les rituels de mémoire jalonnent la vie politique française, et avec eux les objets symboliques qui leur sont rattachés. À la fin de la première guerre mondiale, des anciens soldats ont proposé des œuvres commémoratives au Salon des artistes français. Nombre de ces représentations avaient pour leitmotiv le sacrifice pour la patrie et la revanche. Certaines statues gagnèrent des récompenses et furent utilisées comme monuments commémoratifs⁶⁵. Ces monuments, dont on connaît l'importance civique puisqu'ils sont le point de ralliement de toutes les cérémonies, sont donc empreints de l'idéal républicain d'une époque. Ils ornent aujourd'hui toutes les villes, comme si la vie collective ne pouvait se conjuguer au présent qu'autour de ces cénotaphes.

Le « devoir de mémoire » est un leitmotiv qui rythme l'actualité politique française. Sébastien Ledoux s'est penché sur l'histoire de cette expression dans son ouvrage *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*⁶⁶. Si le terme est apparu pour la première fois dans les années 1970 dans des cercles restreints d'intellectuels, c'est dans les années 1990 qu'il est utilisé pour la première fois pour évoquer la responsabilité du gouvernement de Vichy dans les persécutions et les crimes antisémites. Le devoir de mémoire apparaît alors comme un pansement venant

65 C. Maingnon, « L'après grande-guerre, entre patriotisme et revanche. Les monuments commémoratifs au salon des artistes français », in C. Delporte et al., (Dir), *la guerre après la guerre, op. cit.*

66 S. Ledoux, *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*. Paris, CNRS éditions, 2016.

contenir les déchirures de l'Histoire. Catherine Coquio rappelle que « après le déni vient la repentance : tel est le rite mémoriel en vigueur dans cette Europe en crise généralisée, rite par quoi elle ressemble un peu à elle-même malgré tout ⁶⁷ ». Ce devoir de mémoire, devenu un refrain des années 1990 est-il un symptôme de cette repentance ? Une façon d'atténuer 50 ans plus tard la culpabilité d'une humanité déchirée ?

Certains philosophes ont cependant émis des réserves quant à cette précipitation autour du devoir de mémoire. Avant même que la formule ne soit devenue un mot d'ordre, Georges Balandier, qui décrit la part spectaculaire des pouvoirs en place dans son ouvrage *le pouvoir sur scènes*, considérait la commémoration comme une forme spectaculaire permettant à un pouvoir de « marquer sa prise en charge de l'Histoire ⁶⁸ ». Endosser ce rôle face à l'Histoire, c'est aussi bloquer à d'autres la possibilité de le faire. Si la classe au pouvoir se définit pour professer la totalité de l'Histoire, d'autres mémoires, exclues des commémorations officielles, engageront le combat pour gagner elles aussi leur place dans le récit historique. Les historiens Pascal Blanchard, Marc Ferro et Isabelle Veyrat-Masson ont à ce sujet coordonné un numéro de la revue *Hermès* intitulé *Les guerres de mémoires dans le monde*⁶⁹. Des événements tels que les colonisations, l'esclavage ou les dictatures, sont sources de mémoires conflictuelles, où la douleur des uns s'oppose parfois à celle des autres.

La commémoration est aussi l'un des outils pour amoindrir le sens politique d'un épisode passé. En témoigne le florilège d'événements organisés pour fêter les 50 ans de *Mai 68*. Dans un article intitulé « Sous les pavés, la naphtaline : Mai 68 commémomifié ⁷⁰ », le journal *CQFD* décrit la dimension apolitique de bon nombre de ces commémorations, qui versent plus volontiers dans le folklore et nous offrent « de l'émotionnel en miettes⁷¹ ». Parmi les plus symptomatiques, on retrouve la commémoration de l'occupation du théâtre de l'Odéon, dont l'entrée a été refusée aux étudiants qui voulaient probablement faire de ce moment une occasion de mettre en valeur les luttes étudiantes actuelles⁷². Comme si de la vague de *Mai 68*, il ne

67 C. Coquio, *le mal de vérité. op. cit.* p.104.

68 G. Balandier, *Le pouvoirs sur scènes*. Paris, Fayard. p. 28

69 <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23711>

70 N. De la Casinière, « Sous les pavés la naphtaline :Mai 68 commémomifié », *CQFD*, n°165, Mai 2018. p.19.

71 *Ibid.*

72 URL = http://next.liberation.fr/culture/2018/05/08/le-theatre-de-l-odeon-rejoue-son-mai-68-mais-evacue-les-dix-huitards_1648685

restait qu'une écume de pensées engourdies.

Pour Paul Ricoeur, si « se souvenir » est un verbe d'action, la mémoire porte pourtant en elle quelque chose du *pathos*. Laisser son esprit trébucher sur une image du passé, se crispier devant le rappel d'une situation douloureuse : les marques du passé ne rejaillissent pas toujours sous le strict contrôle de la raison.

« Étonnons-nous d'abord du paradoxe grammatical que constitue l'injonction à se souvenir. Comment est-il possible de dire "tu te souviendras", donc tu déclineras au futur cette mémoire qui se donne comme gardienne du passé ? Plus gravement : comment est-il permis de dire " tu dois te souvenir ", donc tu dois décliner la mémoire au mode impératif, alors qu'il revient au souvenir de pouvoir surgir à la façon d'une évocation spontanée, donc d'un *pathos*, dit le *De memoria* d'Aristote ? »⁷³

Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, le philosophe s'inquiète quant aux « abus de la mémoire » et de l'oubli. Il préfère au devoir de mémoire un travail de la mémoire. Qu'entend t-il par cette formule sensée éviter les écueils du devoir de mémoire, qui porte en lui une dimension morale de justice envers les victimes de l'Histoire ? Ce « travail de la mémoire » est une expression empruntée à la psychanalyse de Freud, souvent complétée par le travail de deuil : « Freud introduit la notion de *Erinnerungsarbeit* [travail de la mémoire], pour caractériser la lutte à mener contre la contrainte de répétition établie sous la pression des résistances solidement installées⁷⁴». Le philosophe repositionne ainsi la mémoire historique dans la sphère intime, comme un combat à mener contre des mécanismes de la pensée délétères. Selon lui, la responsabilité de dire le passé incombe chaque citoyen, mais ce récit doit se faire « sur un mode apaisé, sans colère ⁷⁵». À première vue, Périot ne construit pas ses films sur le modèle de l'apaisement, au contraire. Cette colère que proscrit Paul Ricoeur est celle qui donne une pulsation aux courts métrages du cinéaste. S'agit-il pour lui de se jeter à corps perdu dans la colère qui entoure les crimes du passé, sans la distance ni la sagesse que conseille le philosophe au soir de sa vie ? Si dans *L'art délicat de la matraque* ou *The devil* la colère découlant des violences policières et racistes imprègne l'atmosphère, en est-il de même pour *200 000 fantômes* ? Mais si ce film n'est pas porté par la colère, est-ce au profit d'une forme d'apaisement ? Les musiques jouées dans ces différents films les investissent de champs émotionnels particuliers. Dans *L'art délicat de la matraque*, la musique se compose de riffs de guitare saturés au rythme rock'n'roll. Scandées

73 P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, éditions du Seuil, 2000. p. 106

74 P. Ricoeur, *Mémoire, Histoire, Oubli*. Revue *Esprit*, 2006 Mars/Avril. p.27.

75 *Ibid.* p.29.

ainsi, les paroles *this is not a love song* nous rappellent ce refus de chanter l'amour et l'apaisement : le ressentiment envers les forces de police est vif. Dans *200 000 fantômes*, Le rythme lent et lancinant de ces notes de piano donne l'impression que la reconstruction d'Hiroshima se fait malgré la tristesse et le désarroi. La voix éraillée du chanteur pose une atmosphère de tristesse courbatue. La lenteur de ses mots dissone avec l'accélération progressive du film, comme si le temps passait en étant toujours assommé par le choc de la bombe. Puis la musique disparaît, recouverte par le bruit blanc et lointain d'une ville. L'épineuse question des émotions dans l'évocation de l'Histoire cristallise certains partis-pris radicalement opposés. Pour certains, l'émotion est menteuse et manipulatrice. Elle déforme selon sa logique propre une histoire complexe et sinueuse. Pour d'autres, une Histoire sans émotion est une Histoire qui n'est pas à la mesure de l'Homme.

Comment composer l'Histoire avec les émotions parfois vives qui l'accompagnent, sans pour autant que celles-ci ne prennent le dessus sur les intrications politiques et la complexité des institutions ? Est-il des recours éthiques et esthétiques par lesquels il soit possible de parler du passé sans tomber dans un émiettement émotionnel, une instrumentalisation politique, ou un folklore désuet ? Plutôt que de se plier à la logique édifiante du devoir de mémoire, Périot regarde « ce que l'homme fait à l'homme⁷⁶ », ou parfois, de ce que les hommes font aux femmes. Dans *Eût elle été criminelle*, après une vertigineuse série d'images de guerres, « La Marseillaise », que l'on entend depuis le début du film, se déstructure par un ralentissement progressif comme pour annoncer une anomalie qui va se produire. Certaines notes s'étirent jusqu'à n'être plus qu'un vacarme monotone. L'heure est à la fête puisque la Libération est en cours. Mais c'est en voyant un homme gifler la tête d'une femme en haut d'une barricade que nous commençons à comprendre ce qui est réellement en train de se passer. Nous sommes ensuite face à une femme se faisant sortir d'une voiture par deux hommes et recevoir d'un troisième une gifle en plein visage. Périot recadre et isole de ce plan le moment de la gifle. Puis il élargi le cadre des images utilisées auparavant pour nous montrer la liesse populaire, pour nous faire découvrir les femmes qui subissent cette joie. Une femme marchant entourée de deux hommes nous est montrée à nouveau, mais cette fois-ci nous comprenons différemment ce qu'il se passe : nous ne savons pas où est-ce qu'elle est conduite mais nous comprenons qu'elle marche vers son châtime

⁷⁶ M. Revault d'Allones, *Ce que l'Homme fait à l'Homme. Essai sur le mal politique*. Paris, Editions du Seuil, 1995.

montrent des femmes fermement tenues par des hommes, être dirigées vers leur punition. Une image dont nous n'avions vu qu'un fragment auparavant dévoile maintenant son cadre entier : une femme tenue par le menton et les cheveux se fait secouer la tête par un homme riant.

Nous découvrons alors le châtiment qui est réservé à ces femmes : la tonte de leurs cheveux. Les paroles de la Marseillaise s'élèvent et se répètent dans un écho. Aux côtés de ces hommes tondant les chevelures, on aperçoit au fond du cadre le canon d'une arme à feu. Périot recadre et remonte ces plans pour insister à la fois sur la joie des spectateurs et le désarroi des victimes. Les femmes tondues sont ensuite amenées à défiler devant la foule, sur des voitures ou à pied.

Si la tonte des femmes à la libération est un phénomène généralement absent des commémorations mémorielles, c'est qu'elle entache le « roman national », qui préfère aux sinuosités de l'Histoire, un récit porté par des héros sans tort. Périot nous met ainsi en garde contre la logique nationaliste qui lisse les rugosités de l'Histoire en faveur d'un mythe fédérateur. À propos d'*Eût-elle été criminelle*, le cinéaste déclare : « Il m'était nécessaire de (re)donner à voir ces images aujourd'hui car la mémoire de ces actes barbares et inutiles d'une petite France revancharde s'étiolé. Une petite France se drapant dans le drapeau tricolore et se dressant à l'appel de la Marseillaise.⁷⁷ » Ici Périot prend le contre-pied du récit national pour en révéler la face sombre. Se laisse-t-il pour autant porter par l'émotion indignée que l'on peut ressentir face à cette vindicte barbare ? Si le cinéaste légitime l'indignation que l'on peut ressentir face à ces images, les cadrages qu'il opère nous forcent à la dépasser pour nous placer face à ce fragment d'Histoire. Périot nous invite à regarder de front la célébration festive de la Libération, et celles dont le corps a servi de déversoir pour toutes ces rancœurs et ces haines accumulées.

Commémoration, devoir de mémoire, récit national, ... Périot se détache de ces formes cherchant à contenir l'Histoire dans leur logique propre pour se placer face à elle. Il détourne son regard des œuvres de cohésion nationale, et recherche les complexités de l'Histoire. D'autant plus que l'Histoire récente est composée d'éléments explosifs : dictatures, colonisations, génocides ; sur lesquels il est difficile d'ancrer sa propre histoire. De ces événements naissent et persistent des traumatismes, et avec eux leur chaos de souvenirs.

⁷⁷ J.-G. Périot, *Eût-elle été criminelle* ... URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/07/FR%2007%20JG%20eut.html>

2.1.3 Les traumas de l'Histoire.

Nous pourrions imaginer qu'un événement traumatique donne lieu à une abondance d'images. Pourtant, dans son article « La guerre est passée », Marie-Anne Matard-Bonucci remarque qu'en Italie, les images de la guerre sont en grande partie des images produites lors de cérémonies du souvenir : « Les images à caractère traumatique sont très rares, qu'il s'agisse de document témoignant d'atrocités – cadavres, restes humains – ou relatifs à l'univers concentrationnaire. La guerre se rappelle donc d'abord au spectateur par les vivants qui honorent les morts (...)»⁷⁸. Les raisons de ce manque se trouvent peut-être du côté d'une stratégie politique. Mais nous pourrions aussi y voir un anachronisme que dispense l'Histoire, qui ne reconnaît ses événements traumatiques que dans les traces qu'ils laissent. Mais dans l'après-coup de cette déchirure refoulée, il y a comme une urgence à figer le temps et sceller le souvenir sur pellicule. C'est que ce mal de vérité dont parle Catherine Coquio est un mal qui affecte après : « Né d'une opération politique, il est un mal anthropologique d'un genre nouveau, une maladie morale et une difficulté de penser : on peut même parler d'un *mal épistémologique* nouveau, qui affecte *après* »⁷⁹. C'est dans l'après-coup que se cristallisent les tensions autour d'une vérité difficile à appréhender.

À propos des « témoignages véridiques » du bombardement de Hambourg, Catherine Coquio écrit : « Certains produisaient un sentiment de mensonge et d'irréalité et tombaient dans le stéréotype, car la réalité elle-même semblait mentir⁸⁰ ». Comme si dans le présent d'un événement traumatique, la réalité se dérobaient à elle-même. L'auteur reprend ensuite les mots de l'écrivain Nossack : « Décivant une famille sirotant son café sur son balcon dans un faubourg laissé intact, Nossack avait écrit : "C'était comme du cinéma, c'était impossible dans la réalité"⁸¹ ». Que peut alors le cinéma face à cette réalité que l'on ne distingue plus de l'artifice cinématographique? Lui est-il possible de rendre aux événements traumatiques une épaisseur « réaliste » ? Malgré leur rareté, du moins dans l'Italie du

78 M.-A. Matard-Bonucci, « "La guerre est passée." Traces et mémoire de la seconde guerre mondiale dans les actualités cinématographiques italiennes », in C. Delporte et al., (Dir), *la guerre après la guerre*, op. cit. p. 123-124.

79 C. Coquio, *Le mal de vérité*. Op. cit. p.95.

80 *Ibid.* p. 88.

81 *Ibid.*

XX^{ème} siècle, les images à caractère traumatique existent. Que peuvent dire alors les images prises au cœur d'une réalité qui déraile ? Ont-elles le pouvoir de redonner une stabilité à un moment qui se serait évanoui dans les limbes du souvenir traumatique ?

Si le souvenir traumatique se caractérise entre autre par son aspect irréaliste, les images prises en un tel moment pourraient représenter un socle sur lequel s'appuierait cette réalité défaillante. Ces images représentent un matériau moins évanescents que le souvenir d'une situation traumatisante. Si elles permettent de soutenir une forme de vérité fragile, ces images ne sont pas pour autant la vérité de l'événement. Comme toute image, elles possèdent leur part d'équivoque, de parti-pris et de contingences. Périot s'empare de ces images, parfois prises dans l'urgence, d'une réalité qui perd pied. Le trauma, c'est aussi ce que l'on ressasse, ce qui se répète de façon entêtante, ce qui ressurgit de façon irrationnelle. Dans *The Devil*, l'image de l'homme se faisant passer à tabac par la police est répétée plusieurs fois, comme l'on réitère un souvenir traumatisant. Cette répétition rompt la linéarité, et donne à l'image cet aspect irréel propre aux souvenirs traumatiques. Plutôt que d'expliquer et de rationaliser cette image, Périot renforce son aspect irréel.

La construction postérieure d'une vérité semble être une façon de pallier à ce déficit de réalité. L'élaboration de mythes comble d'une certaine manière ce manque de souvenir, ou plutôt elle apaise le chaos et la confusion des souvenirs. Il faut alors différencier le mythe, tel que le construisent les idéologues pour arriver à leurs fins ; du mythe comme élément qui résiste à la compréhension historique, et dans lequel s'engouffre l'art. À ce sujet, Catherine Coquio écrit, en reprenant la conférence de Kertész donnée en 1990 en Hongrie :

« Cette loi propre aux poètes, dit Kertész, "fait la part entre ce qui est appelé à entrer dans le mythe et ce qui reste dans les archives historiques d'une civilisation, en dépit des idéologues qui veulent s'arroger ce droit." Le mot mythe ne désigne pas le matériau mensonger des idéologues, mais ce qui leur résiste ou leur échappe, "car le mythe est fonction d'une décision secrète et commune qui reflète des motivations, des nécessités spirituelles dans lesquelles apparaît la vérité." Ces motivations concernent l'art mais le débordent. Elles touchent à l'existence.»⁸²

Le mythe serait alors un support aux nécessités d'une époque, et qui résiste à l'Histoire et à ses interprétations, à l'établissement d'une vérité. Il faut alors, d'une certaine manière, se libérer de la vérité pour parvenir à une forme artistique qui ne soit pas mensongère, puisqu'aucune œuvre ne peut remplacer le réel. Dans *The devil*,
82 *Ibid.* p.86

Périot ne cherche pas à extraire une vérité autour du *Black Panther Party*, il rythme ses images, recherche en elles ce qui résiste à l'interprétation historique.

C'est autour de cette ambivalence du mythe que se situe le travail de Jean-Gabriel Périot. Car il est à la fois un outil politique permettant d'obstruer la vérité, faisant tremplin à certaines idéologies, et un espace imaginaire où s'engouffre ce que l'Histoire en tant que science ne peut exprimer.

2.2 Des « petits mémoriaux »

2.2.1 le vertige de la mémoire.

Dans la première partie de *Eut-elle été criminelle*, Périot propose un remontage des images de la seconde guerre mondiale. Alors que retentit l'hymne national français, apparaissent à l'écran des images montrant les représentants politiques, militaires et religieux célébrer une victoire. Cette victoire, nous pouvons imaginer qu'il s'agit de celle de 1918. Nous découvrons d'abord les images d'un repas officiel. Un buste de la Marianne, auréolé de drapeaux tricolores occupe les trois quarts du plan. Devant elle, des hommes en tenue officielle, le buste écharpé, écoutent le discours que tient un homme debout devant la Marianne. Une coupe dans le plan saccade le mouvement des hommes assis, dont les têtes ondulent sous les drapeaux. Une autre image nous dévoile le fond de la pièce, où sont attablés des évêques avec leur soutane rose.

La célébration se poursuit ensuite en extérieur pour un défilé. Une foule applaudit les élus, les évêques et les dirigeants militaires. Périot accélère alors les images de ce défilé, déstructurant ainsi le rythme lent et solennel de ces parades. Cette accélération augmente progressivement, donnant au défilé un effet de fourmillement qui désacralise l'événement au profit d'une agitation confuse. Périot montre ensuite des plans de la foule venue acclamer ceux qui défilent.

Après ce déploiement des forces politiques, religieuses et militaires, le film accélère de façon vertigineuse. Parallèlement à cela, la Marseillaise jouée depuis le début du film ralenti, donnant à l'hymne des sonorités lourdes et traînantes. Les plans qui s'enchaînent très rapidement sont des images de guerre, classées par

ressemblance. Périot nous propose une traversée de la guerre vertigineuse de par la profusion des plans montrés et leur vitesse de lecture. Ainsi nous découvrons une série de plans ayant pour motif les explosions, une autre montrera les tirs d'obus, puis l'aviation militaire, les vues aériennes, les bâtiments incendiés, les décombres, ... Cette accumulation frénétique amplifie et force l'intensité de la séquence. La rapidité à laquelle ces images défilent leur donne le caractère fuyant du souvenir qui se dérobe, qui ne parvient pas à se fixer précisément mais qui fait ressurgir la teinte particulière d'une période passée.

On retrouve cependant une certaine chronologie dans ces groupes de plans. Après les images de batailles, nous apercevons Hitler devant la tour Eiffel, le maréchal Pétain saluant la foule : la France vaincue de 1940. S'en suivent des images de sabotage, d'impression de tracts, d'écoute téléphonique : les actions de la résistance. Périot montre ensuite les villes en décombres et les gens tirant un charriot avec quelques affaires, contraints de partir. Puis nous découvrons à l'écran la flotte américaine au moment du débarquement de Normandie. Nous suivons une jeep qui traverse la ville, amenant avec elle le message de la libération. Ensuite vient le temps des festivités, les habitants des villes libérées trinquent avec les soldats américains.

La rapidité de défilement de ces images provoque quelque chose qui relève du vertige. Le vertige, cette sensation aérienne que recherchent les pratiquants de sports extrêmes, ou qui survient spontanément dans certaines situations, paralysant parfois d'effroi le sujet concerné. Le vertige est une plongée dans son propre corps, ses propres sensations, comme le défend Bernard Andrieu, une « émergence soudaine d'une sensation qui échappe au contrôle de la volonté ⁸³ ». Un phénomène à mi-chemin entre une sensation grisante et une peur incontrôlée, qui change la relation entre le corps et le monde : « l'immersion n'est pas une noyade ni un enlèvement, c'est un milieu favorisant l'émergence par l'activation inconsciente de sensations jusque là implicites⁸⁴ ». Car le corps pris de vertige incorpore ces lieux qui l'entourent, que ce soit par peur ou par ivresse. Périot construit une mémoire de la guerre par accumulation vertigineuse d'images. Par le biais du vertige, cette sensation qui déstabilise la perception et change la relation du corps au monde au point même de les confondre, la mémoire entre en nous comme par effraction.

Si la sensation vertigineuse brouille les frontières entre le corps et le monde, elle aurait aussi le pouvoir d'entremêler et de confondre le temps et l'espace. Ce

⁸³ B. Andrieu, *Donner le vertige*. Les arts immersifs. Montréal, Liber, 2014. p. 21.

⁸⁴ *Ibid.*

n'est peut-être pas un hasard si pour Chris Marker « un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : Vertigo⁸⁵ ». Comme si le vertige était le symptôme inévitable des mémoires impossibles. Dans Vertigo, le vertige dont souffre Scottie n'est peut être pas seulement une peur de la chute. Chris Marker y voit « la métaphore, évidente, saisissable et spectaculaire, d'un autre vertige, plus difficile à représenter, le vertige du Temps ⁸⁶ ». Le motif vertigineux de la spirale, qui se déploie dans le générique d'ouverture, décrit autant cette peur de la chute qu'une traversée d'un temps qui s'enroule sur lui-même. Car rappelons nous le mal dont souffre Scottie : obsédé par le souvenir d'une femme, Madeleine, prétendant venir d'un lointain passé et dont il a assisté à la chute mortelle, Scottie retrouve pourtant ses traits chez une autre, au point de les confondre totalement. Ce vertige du temps trouve son point culminant lors du baiser entre Scottie et Judy, où la caméra tourne autour du couple enlacé alors que le décor se métamorphose pour rappeler un autre baiser, échangé autrefois avec Madeleine.

Autour du mémorial de la bombe, dans *200 000 fantômes*, Périot conjugue le vertige dans l'espace et dans le temps. Non pas à la manière d'Hitchcock qui incarne dans un même personnage la peur de la chute et le tourbillonnement du temps, mais en suivant des lignes torsadées, qui traversent les âges et les lieux. La spirale qu'il trace photographie après photographie autour du dôme de Genbaku avance à la fois dans le temps, depuis l'explosion à nos jours, et dans l'espace, toutes les photographies étant classées par zone géographique. Plutôt qu'expliquer des mémoires douloureuses, Périot admet leur caractère fuyant et instable, se dérobant parfois jusqu'à donner le vertige.

2.2.2 témoigner de la douleur des autres.

Périot raconte lors d'un entretien ce qui l'a amené à réaliser *Eût-elle été criminelle* :

« Je faisais une installation pour un festival sur les images de guerres (de la seconde guerre mondiale à aujourd'hui) lorsque j'ai vu pour la première fois ces images des femmes tondues. De toutes les images horribles de la fin de la seconde guerre mondiale, ce sont celles qui m'ont le plus heurté. Pour faire

85 C. Marker, *Sans soleil*. 1983.

86 C. Marker, « A free replay (Notes sur Vertigo) », *Positif* n°400, juin 1994.

cette installation, j'ai eu à « monter » ces images de la seconde guerre mondiale. J'écris « monter » car il s'agissait uniquement que les nettoyer de leur commentaires exogènes et de les remettre dans l'ordre chronologique sans autre intention narrative. Cependant, lorsque l'on doit monter de telles images difficiles, on ne peut pas « regarder » les images que l'on monte, elles sont trop violentes. Du coup, on les regarde plus abstraitement, en tant que « masse », qu'ensemble de lignes de forces, l'œil se décolle un peu. Et alors parfois apparaissent des éléments que l'on n'avait tout d'abord pas vus. Ainsi, lorsque l'on voit ces images des femmes tondues, l'on ne voit qu'elles. Mais lorsque j'ai eu à les revoir plusieurs fois, mon œil a commencé à se détacher d'elles et alors je découvrais l'ensemble de l'image et notamment ceux qui les rasaient ou le public rieur. Ces éléments m'ont rendu ces images encore plus difficiles. Je savais donc qu'un jour j'aurai à faire un film pour donner à voir ces images telles que j'avais pu les voir. »

Le film est impulsé par une forme de nécessité de partager une expérience, un refus de garder pour soi quelque chose de simultanément troublant et évocateur. La posture qu'adopte Périot en créant ce film est en quelque sorte celle du témoin. Mais, un témoin de second degré puisque ce n'est pas celui d'un événement mais des images d'un événement. Cette posture de « témoin de témoin », Périot l'assume comme telle et reconnaît la préférer à celle du témoin direct : « Filmer nécessite de savoir où l'on est en tant que cinéaste, de connaître sa place dans le monde, de savoir d'où l'on regarde. Et s'il y avait bien une chose que je ne savais pas, c'était quelle était ma place dans et face au monde. L'archive est un matériau qui est déjà là : en l'utilisant, il ne s'agit plus tant de se confronter au monde qu'à des regards sur le monde.⁸⁷ » En se confrontant à ces images d'archives, Périot endosse un rôle de témoin, c'est à dire du tiers garant qui observe (*terstis* en latin), mais d'un témoin particulier : qui vient d'un autre temps, ou d'un autre lieu. Et c'est à travers cette altérité radicale que le cinéaste répond à l'appel des archives. Il témoigne de ce que c'est de n'avoir « rien vu à Hiroshima », d'avoir reçu les images des printemps arabes comme les quelques traces d'un événement qui auraient réussi à voyager à travers le monde, ou encore d'avoir sous les yeux les images d'un châtement que seule une longue tradition de misogynie aurait pu mettre en scène. Une posture peut-être moins moralisatrice que celle d'une injonction à la mémoire, ou qu'une adhésion aveugle à un « récit national » à des fins de cohésion sociale. Dans son article publié dans la revue *Esprit*, Paul Ricoeur questionne le rôle du témoignage dans l'écriture de l'Histoire qu'il considère comme « une extension de la mémoire, prise en sa phase narrative⁸⁸ », et ajoute que « le témoignage est renforcé par la promesse de témoigner

87 URL = <https://www.revue-ballast.fr/jean-gabriel-periot-cest-tres-petit-bourgeois-de-lier-art-resistance/>

88 P. Ricoeur, *Mémoire, Histoire, Oubli*. Revue *Esprit*. 2006 Mars/Avril. p.23.

à nouveau, si nécessaire ; ce qui engage la fiabilité du témoin et donne au témoignage la gravité d'un serment ⁸⁹». Nous pouvons peut être alors considérer que le travail de Périot s'inscrit dans cette logique de passage de témoin, et qu'en s'emparant de certains fragments d'Histoire, le cinéaste assure la continuité du témoignage.

Répondre à l'appel des images à assurer la transmission du témoignage, implique un travail poétique, car comme le rappelle Derrida, « tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue ⁹⁰ ». Le témoignage brut et spontané ne peut être considéré comme un témoignage responsable, c'est à dire un témoignage prenant en compte l'impact qu'il aura ? Si le travail poétique est une condition *sine qua non* à l'élaboration d'un témoignage responsable, seuls les poètes seraient en mesure de recevoir la parole des témoins directs, pour lui donner ensuite une profondeur poétique. Comme si la parole des témoins, trop rèche, ne pouvait se faire entendre sans le recours de la poésie. Mais que peut bien faire la poésie pour transformer le témoignage en une forme audible et recevable ? Pour Catherine Coquio, le poème ne vient pas en traducteur d'un témoignage trop impénétrable, au contraire : « le poème veille sur l'intraduisibilité du témoignage, sur son sens irréductible à la preuve : il pense le témoignage comme secret et serment, comme appel à la croyance et à la profession de foi ⁹¹ ». Le poème ne porte pas la preuve d'un événement, il consolide une relation à ce passé. Ce n'est pas par hasard si Coquio emploie tout un vocabulaire religieux pour décrire ce rapport à l'Histoire que la poésie entretient. « Croyance », « profession de foi », l'auteure semble affirmer que l'Histoire nous échappe puisqu'il faut justement y croire pour que cela puisse exister. « Veiller à l'intraduisibilité » des images, voilà qui pourrait décrire le travail de Périot, qui n'est ni dans l'explication ni dans la didactique. Il remonte ces archives de manière à ce que leur contenu ne soit pas réduit au sens. D'une certaine manière, Périot réinvente le langage de la mémoire, avec les armes que lui offre le montage cinématographique. Un langage qui permet de retenir, au bord du gouffre et de l'oubli, les images des autres.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », in M.-L. Mallet et G. Michaux, *Cahier de l'Herne Derrida*, L'Herne, 2004. p.521.

⁹¹ C. Coquio, *Le mal de vérité. op. cit.* p. 163.

2.2.3 La nostalgie de l'avenir

Ce n'est pas dans le rejet du présent et de l'avenir que Périot focalise son œuvre autour du passé. Il déclare en entretien vouloir avant tout évoquer le présent et l'avenir.

« Je ne travaille pas tout à fait de cette manière là. Il y a un devoir de mémoire mais les deux choses qui me tiennent le plus c'est d'abord le besoin de parler du présent et du futur à travers le passé. C'est ce qui motive mon besoin d'aller dans les images d'archives. Et puis d'un autre côté il y a la volonté de créer des petits mémoriaux. Chaque film est conçu comme un mémorial, motivé par le besoin de rendre hommage aux morts et aux survivants. Et c'est différent du devoir de mémoire au sens strict qui impose une nécessité de faire de la pédagogie. Je ne pense pas faire œuvre de pédagogie.⁹²»

Mais est-il seulement possible d'évoquer son propre temps à travers des images du passé ? Comment retrouver dans ces images ce qui touche aussi à notre présent, les désengluer de l'état de torpeur dans lequel elles se trouvent ? Qu'est ce qui, dans une image du passé, pourrait bien évoquer le présent ?

Dans son *image-temps*, Deleuze reprend la pensée de Bergson à propos du temps. Selon lui, le présent n'est pas présent avant d'être passé, il est présent et passé à la fois. C'est à dire qu'il s'établit dans ce double mouvement, car le présent ne pourrait jamais passer s'il ne contenait pas déjà en lui une part de passé. C'est ainsi que Bergson explique l'effet de « déjà vu », qui confirme selon lui l'existence d'une forme de souvenir du présent. Deleuze construit à partir de cette hypothèse, le concept d'image-cristal.

« Ce qui constitue l'image cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. ⁹³»

Deleuze recherche alors comment le cinéma parvient à montrer ce double mouvement du temps. La boule de cristal est ce qui permet de voir le temps de façon non-chronologique, de voir une image du passé ou du futur dans le présent. L'image-cristal, c'est la recherche des « circuits » les plus courts entre l'actuel et le virtuel, le présent et le passé. À cela, Deleuze ajoute la notion de germe. Qu'est ce qu'un

92 URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20LES%20ARTS%20AU%20LYCEE%20itw.html>

93 G. Deleuze, *L'image-temps*. Paris, Les éditions de minuit, 1985. p.108.

germe ? C'est une entrée dans le cristal : « le germe est l'image virtuelle qui va faire cristalliser un milieu actuellement amorphe ⁹⁴ ». Le milieu amorphe dont il parle est un milieu qui n'a pas encore la forme de cristal, et qui n'a donc pas de forme du tout puisqu'il est dans un passé auquel nous n'avons pas accès tant qu'il ne cristallise pas. Pour expliquer son concept de germe, Deleuze prend pour exemple une séquence de *Citizen Kane* où une boule en verre se brise, et la neige qu'elle contenait « ensemence » le milieu, elle virevolte sous nos yeux pour nous amener dans un autre temps, celui de l'enfance de Charles Foster Kane. Peut-on considérer les images d'archives comme un germe en soit, puisqu'elles ont le pouvoir de faire cristalliser sous nos yeux un autre temps ?

Si les remontages de Périot peuvent difficilement s'identifier à une forme d'image-cristal, le cinéaste s'empare cependant de ces mouvements non-chronologiques du temps. Peut-être recherche t-il en chaque image ce mouvement vers l'avenir, qu'il identifie depuis son propre présent. Mais comment extraire des archives ce qui touche à notre présent ? Ce qui, au moment de la prise de vue, se projette déjà vers l'avenir ?

D'une certaine manière, *l'art délicat de la matraque* et *les barbares* se répondent. Comme une correspondance entre un passé lointain et un autre plus proche de nous. Lancer un projectile aux forces de l'ordre (figures 5 et 6), invectiver la police au loin, bras levé (figures 7 et 8), ou forcer le passage face à une ligne de CRS (figures 8 et 9) sont les actions des luttes d'hier et d'aujourd'hui. L'étonnante similarité de ces images qu'au moins quarante ans séparent inscrit la lutte dans une temporalité paradoxale : à la fois dans une reproduction des gestes du passé, à la fois dans un combat pour un avenir. Mais s'il est question de nostalgie, c'est n'est peut être pas d'une nostalgie du passé. Si les gestes de la lutte sont inchangés, c'est qu'une nostalgie de l'avenir persiste à travers les ans, et qu'il convient aux révolutionnaires de défendre. Chris Marker mettait en garde dans son film *2084* contre l'attrait du passé, qui fait selon lui barrage à celui du futur : « Parce que la nostalgie du passé est bien pratique pour occuper la place de cette nostalgie de l'avenir, qu'en d'autres temps on baptisait "révolution"⁹⁵ ». Si Marker place cet attrait de l'avenir dans un idéal révolutionnaire, Périot quant à lui ne s'engage pas explicitement dans cette voie, mais l'effleure au fil de ses rendez-vous avec l'Histoire.

⁹⁴ *Ibid.* p. 100.

⁹⁵ C. Marker, *2084*. 1985.

Périot n'enrobe pas les images du passé du glaçage commémoratif, qui fige le passé dans la forme voulue par les pouvoirs en place. Il s'approprie les archives, qu'il reçoit comme le témoignage visuel d'une autre époque, et participe à son tour à cette transmission du témoignage : non pas comme un devoir à accomplir pour que le passé somnole paisiblement et laisse au présent sa tranquillité, mais comme un travail vers l'avenir quitte à réveiller, aussi monstrueuses soient-elles, les colères d'antan.



Figure 5 : L'art délicat de la matraque (2009)



Figure 6 : Les barbares (2010)



Figure 7 : Les barbares (2010)



Figure 8 : L'art délicat de la matraque (2009)



Figure 9 : L'art délicat de la matraque (2009)



Figure 10 : Les barbares (2010)

3. Figurer la domination d'un ennemi sans visage.

« Je n'ai pas les mots pour vous dire à quel point je déteste la police »

Jean-Luc Godard, *Made in USA*, 1966

3.1 Figures du peuple et figures de l'ennemi

3.1.1 Cinéma et politique : un dialogue fuyant.

Art et politique entretiennent des liens complexes et problématiques. Si les expressions « art militant », « art engagé », ou encore « art conscient » sont d'usage courant, le lien unissant l'art et la politique n'est pas une évidence. Dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique*⁹⁶, Dominique Baqué fait état des défaillances de l'art contemporain face au politique. Versant tantôt dans un humanitaire de mauvais aloi, tantôt vers une convivialité confinée dans un entre-soi social, l'art contemporain a, selon elle, échoué dans la mission politique qu'il s'était confié.

Dans son histoire, le cinéma s'est rapidement tourné vers le politique, et tout particulièrement bien sûr dans les « années 68 ». Le collectif Cinélutte s'est emparé de la question en filmant la lutte sociale de ces années-là. Au fil des sept films produits par le collectif, nous découvrons des images de l'occupation de l'imprimerie Darboy, de la grève de la fin de 56 travailleurs sans-papiers, ou encore celles de la lutte des grévistes du Crédit Lyonnais. Dans sa contribution au livre *Mai 68 le cinéma en suspens*, David Faroult rappelle cependant que les films du collectif Cinélutte ne proposaient pas de dimension critique : ils exposent la lutte du point de vue de ceux qui la font sans trop insister sur les problèmes rencontrés ni sur le dénouement du combat⁹⁷. Faroult résume ainsi la démarche : « Les films de Cinélutte

⁹⁶ D. Baqué, *Pour un nouvel art politique*.

⁹⁷ D. Faroult, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. *Op. Cit.* p.11

relatent des luttes pour les exalter ⁹⁸». Quand bien même ces films sont ancrés sur les luttes politiques et sociales d'une époque, leur contenu écarte les questionnements politiques. Quelle serait donc cette dimension politique que le collectif Cinélutte semble avoir écarté ? Godard et son groupe *Dziga Vertov* se sont emparés de ces questionnements autour des films de luttes. Leur mot d'ordre tient en une seule ligne : « faire politiquement des films politiques ». Qu'entendent-ils par « faire politiquement » ? D'abord, ils considèrent que les conditions matérielles de production priment sur l'auteur, ensuite, que le film se produit collectivement et non sous la bannière d'un nom d'auteur. Godard remet ainsi en question toute sa pratique cinématographique *auteuriste*. Produire des films différemment ; collectivement, sur des sujets politiques. Godard, c'est aussi les ciné-tracts. Il sera, avec Chris Marker, l'un des plus actifs dans la réalisation de ces courts-métrages composés d'images fixes, de photographies prises durant des manifestations, auxquelles s'ajoutent des textes courts.

Trouve-t-on des résonances de ces pratiques du siècle dernier dans le travail de Jean-Gabriel Périot ? Si le cinéaste n'est pas dans le récit/tutoriel d'une lutte qui serait donnée pour exemplaire, se pourrait-il que ses courts-métrages s'apparentent à une forme de ciné-tract sans texte ? Il faut avant tout se demander quel était le but de ces formes courtes. Était-ce de l'information sur les luttes en cours ? Des questionnements théoriques sur le sens de la lutte ? Ou bien un appel à l'action concrète, à la manifestation politique et à la confrontation contre la police dans un but révolutionnaire ? Achilleas Papakonstantis les qualifie plus exactement d'« expressions directes du mouvement insurrectionnel » et de « contre-discours à l'intérieur de l'actualité brûlante ⁹⁹ ». Le ciné-tract serait alors une forme prise dans l'immédiateté d'un événement insurrectionnel, porté par la houle contestataire. Les courts-métrages de Périot semblent être d'une autre nature : loin de l'émulation de ces mouvements, Périot compose ces films dans le « calme » scrupuleusement contenu de notre XIX^{ème} siècle occidental. Si les ciné-tracts sont en quelque sorte les témoignages filmiques d'une ébullition contestataire, Périot tente-t-il par ses courts-métrages de réveiller des ferveurs révolutionnaires, à l'image du groupe auquel le cinéaste a consacré son premier court-métrage : *La Rote Armee Fraktion* ? L'histoire de ce groupe d'activistes politiques, dont la plupart étaient étudiants en audiovisuel,

98 *Ibid.* p.12

99 A. Papakonstantis, « Cinétracts 68/69 : un dispositif de contre-savoir et de contre-pouvoir » in *Home Cinéma*, n° 4, août 2014, p. 100.

résonne de nos jours comme une fable tragique sur les prétendus pouvoirs que l'on confère au cinéma. Ayant cru un temps que le cinéma aurait le pouvoir de mener ses spectateurs jusqu'à l'action révolutionnaire, ils produisent des films dans le but d'enclencher ce passage à l'acte. Face à « l'échec » de leurs tentatives, ils se détournent du cinéma pour en venir à des actes terroristes. Là aussi ce sera un échec, Baader et Meinhoff emprisonnés, la police expliquera leur décès successifs en invoquant le suicide. Malgré la déception du groupe face aux prétendus pouvoirs du cinéma, la question mérite cependant d'être réévaluée : le cinéma peut-il être un média poussant à l'acte révolutionnaire ? Après tout, la Rotte Arme Fraktion n'a expérimenté le prétendu pouvoir mobilisateur du cinéma que quelques années, avant d'être découragée et de passer à des méthodes plus radicales.

Il ne fait aucun doute que le cinéma ait le pouvoir « d'influencer le monde », mais de quelle influence parlons-nous ? Il est un outil emblématique du « soft power », terme créé par l'américain Joseph Nye, décrivant la capacité de séduction culturelle que répandent les États-Unis à travers le monde, et permettant ainsi de persuader sans avoir recours à la violence militaire ou économique. Mais pour arriver à un tel résultat, encore faut-il disposer des moyens colossaux d'Hollywood. Et quand bien même nous pourrions ressentir une attraction irrésistible envers ces images, cela n'induit pas que nous allons ensuite agir comme les héros de ces spectacles. Marcuse, qui s'est intéressé au lien entre l'art et l'action politique en est venu à cette conclusion : « Le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant ¹⁰⁰ ». Plus récemment, Rancière s'interrogeait aussi sur les impacts que pouvait avoir un art se voulant porteur d'une prise de conscience : « Mais cet effet ne peut être une transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique. On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action ¹⁰¹ ». À quoi bon alors s'emparer d'un contenu politique ? Si l'aspect politique d'une œuvre ne se mesure pas à son rapport à la praxis, quel peut être son impact sur le monde ? Comment Périot envisage alors ce dialogue entre documentaire et politique, le réinvente, l'investit d'une vivacité militante ?

100 H. Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris, Seuil, 1979, p. 12.

101 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008. p.74.

3.1.2 L'émeute, ou la confrontation des représentations

La question d'un engagement politique est prégnante chez Périot, déjà de par les sujets choisis : Révolutions arabes, manifestations sauvages, bombardements, répression raciste ... Périot semble se focaliser sur les points de tension autour desquels se cristallisent des rapports de forces. Mais ce qui marque aussi cette volonté de s'emparer d'une substance politique, c'est le matériau même que réemploie le cinéaste : les images d'archives. Car dans les jeux de pouvoir qui agitent nos sociétés, l'image tient une place particulière, que Georges Balandier analyse dans son ouvrage *Le pouvoir sur scène*. L'auteur tente de tracer les contours d'une « relation de la culture médiatique à l'exercice de la politique¹⁰² ». En s'emparant d'images d'archives, Périot prend à bras le corps les produits de cette *culture médiatique* qui modulent notre rapport à la politique. D'autant qu'il n'est pas toujours question des archives officielles, reconnues comme document historique, mais des archives produites quotidiennement par les gens du commun.

Sans donner d'explications, ni remonter aux origines de ces points de crispations, le cinéaste s'attache à montrer quelles images ces conflits produisent. Dork Zabunyan analyse longuement dans son ouvrage *L'insistance des luttes*¹⁰³ les incidences présentes et futures des images de la lutte prises par ses protagonistes. Ces images servent à la fois à communiquer une situation, et ainsi gripper « le mécanisme propagandiste d'un État autoritaire en en révélant l'envers¹⁰⁴ », notamment à l'égard des possibles sympathisants ne se trouvant pas sur les lieux de l'événement ; et à assurer une mémoire et un avenir des luttes. L'auteur alerte cependant sur les écueils possibles autour du réemploi de ces images, notamment celui d'une consolidation du stéréotype révolutionnaire.

Dans *les barbares*, Périot questionne les représentations des peuples. En effet, la première série de photographies est une accumulation d'images de groupes, se représentant eux même ; la seconde, d'émeutes urbaines. Face à cette opposition apparente, est-il possible d'unir ces deux séries de photographies sous l'égide du mot « peuple » ? Pouvons-nous représenter ce peuple – ou ces peuples – avec les outils

102 G. Balandier, *Le pouvoir sur scène*. Paris, Fayard, 2006. p. 9.

103 D. Zabunyan, *L'insistance des luttes*. *Op. cit.*

104Ibid. p. 10.

dont le cinéma dispose ? Dans l'ouvrage collectif *Qu'est-ce qu'un peuple*¹⁰⁵?, les auteurs rappellent que le terme « peuple » est employé par des politiciens de tous bords, car le terme est aujourd'hui neutre. Il ne porte pas en lui de charge progressiste ni nationaliste, c'est dans la rhétorique politicienne dans laquelle il est inscrit que se trouve son sens. Si ce mot revient continuellement dans les déclamations, c'est qu'il renvoie encore à l'image positive de la Révolution française, faite « par la volonté du peuple ». Comme si convoquer le peuple en question était la formule magique permettant de légitimer toute autorité politique. Périot cherche-t-il à réunir ces deux entités que tout oppose en apparence ou bien à montrer du doigt la fracture sociale qui les sépare ? Un peu à l'image de Jean-François Richet dans son film *ma 6-T va crack-er* qui rappelle que face à une situation d'émeute urbaine, il n'y a que deux choix possibles. Comme le décrit David Faroult : « à la séquence finale d'émeute contre les violences policières, le spectateur est bien obligé de se poser la question : " qui soutenir ? ", quelles que soient les limites de la révolte et les critique à lui adresser. Soit on estime "qu'on a toujours raison de se révolter contre les oppresseurs " (comme disait Mao), soit on soutient la police : il n'y a pas d'autres alternatives immédiates !¹⁰⁶». La question n'étant pas de simplifier le débat en ne faisant entrer en jeu que deux choix possibles, et évincer les tierces voix, mais de montrer que dans certaines situations, où la parole n'a plus lieu d'être, il n'y a d'autre choix que de choisir un camp contre l'autre. Elsa Triolet avait figuré cet inévitable choix dans son adage: « Les barricades n'ont que deux côtés. »

Si l'aspect binaire de cette logique peut d'abord troubler, il faut pourtant garder à l'esprit que dans *Les Barbares*, les choses ne sont peut être pas aussi catégoriques. Si Périot lie dans l'espace filmique les danseuses d'un club, des politiciens du monde entier et des émeutiers, est-ce pour les opposer frontalement ? N'est ce pas plutôt un surgissement de l'émeute au cœur de la banalité ? Car rappelons-nous, c'est en s'immiscant d'abord par touches furtives que la révolte apparaît à l'écran, comme si la situation glissait progressivement de l'ordre au désordre. Ce ne serait donc pas un affrontement entre deux camps mais une situation qui s'embrace. Il ne s'agit alors pas de condamner le conformisme des photographies de groupes mais bien de questionner son esthétique, et de les mettre en relation avec

105 A.Badiou, P. Bourdieu, J. Butler, G. Didi-Huberman, S. Khiari, J. Rancière, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*. Paris, La Fabrique, 2013.

106D. Faroult, G. Leblanc, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Editions Sylepse, Paris, 1998. p. 34.

d'autres images. Cette ambivalence figure en quelque sorte la pensée de Georges Balandier, qui dans son ouvrage *Le pouvoir sur scène*, rappelle en introduction de son chapitre nommé « l'envers » que : « l'ordre et le désordre d'une société sont comme l'avant et le revers d'une monnaie, indissociables ¹⁰⁷ ». Ainsi, les deux situations que Périot dessine à travers *Les barbares* ne sont peut être pas deux identités que tout oppose mais bien les différents traits d'un seul et même visage. Est-ce là le visage qui pourrait porter le nom de peuple, ou pour reprendre les mots d'Éluard, un visage qui « réponde à tous les noms du monde ¹⁰⁸ » ?

Dans ce chapitre, l'auteur présente des formes de désordres, de débordements des normes, contenus dans le cadre même de la société. Que ce soit sous la forme de cérémonie, de rituel, de châtement, les sociétés utilisent le désordre pour créer de l'ordre. C'est ce que Balandier nomme le « procédé d'inversion ». Mais si l'émeute est une forme de désordre contenu dans l'ordre, elle n'a pour autant pas les mêmes implications. Dans les sociétés dites traditionnelles, il était question de domestiquer la violence afin qu'elle ne puisse renverser l'ordre établi. L'émeute est réprimée, elle n'agit pas comme une soupape de sécurité permettant de contenir la violence, elle n'est pas le prix de la paix sociale. Balandier écrit : « L'émeute a une fonction politique, elle échoue toujours et meurt dans la répression, néanmoins, elle fixe des limites aux dominations. ¹⁰⁹ » Si l'émeute fait partie intégrante du paysage sociétal, elle reste néanmoins une menace pour l'ordre. Le désordre qu'elle contient, bien qu'il soit temporaire, entrave l'emprise d'un pouvoir. Cet inévitable échec de l'émeute, Périot le met de côté. Vers la fin du film *Les barbares*, le feu prend et porte avec lui l'euphorie d'une victoire, ou du moins le soulagement de voir disparaître les attributs de l'ennemi. Un homme se tient main sur le cœur, l'autre en l'air faisant le signe de la victoire devant un autocar en feu. La nuit s'installe sur les photographies avec toujours comme motif récurrent le feu. La lumière orangée des éclairages publics et celle plus incandescente du feu contrastent avec les silhouettes devenues plus sombres des émeutiers. Ils ne sont désormais plus que des tâches d'ombres devant un incendie toujours plus envahissant à l'intérieur du cadre. Sur les dernières photographies du film, il n'y a plus âme qui vive, seulement le feu qui est comme la promesse de la destruction prochaine du monde capitaliste. À propos des groupes autonomes, c'est à dire des groupes ne se plaçant sous la bannière d'aucun syndicat

¹⁰⁷ G. Balandier, *Le pouvoir sur scène*. Paris, Fayard, 2006. p. 82.

¹⁰⁸ P. Eluard, *Capitale de la douleur*. Paris, Gallimard, 2012. p. 176.

¹⁰⁹ G. Balandier, *Le pouvoir sur scène*. *Op. cit.* p.115.

ni organisation politique, Balandier écrira : « La critique radicale de la société est produite spectaculairement, par une violence qui ravage ses "vitrines", ses marchandises, ses signes et ses symboles ¹¹⁰ ». Ce serait ainsi une guerre menée contre les emblèmes et les symboles, en somme : une guerre d'image.

La fin de cette émeute atopique est victorieuse, le feu l'emporte et la police n'est plus. Elle ne s'achève pas par un redoublement des forces répressives, à savoir des arrestations ou l'usage d'armes létales ou non. La citation d'Alain Brossat qui clôt le film participe à cet idéal d'insurrection victorieuse : « Si la politique est appelée à revenir, ce ne sera que par le côté du sauvage et de l'imprésentable ; là où s'élèvera cette sourde rumeur où se laisse distinguer le grondement : " Nous, plèbe ; nous, barbares ..." ». Périot met ainsi en scène une forme d'utopie de l'archive, en extrayant des photographies d'émeutes leur part chimérique. Cette utopie reste cependant en tension avec une forme dystopique que nous avons évoquée en première partie. Comment peuvent cohabiter dans un même film utopie et dystopie ? Ou en d'autres termes, comment un film dystopique pourrait-il « finir bien » ? Lorsque les prisonniers de cette société cauchemardesque la font implorer, en implantant les germes de sa propre fin, par la révolution ou par la fuite.

Mais cette chimère qui exalte une émeute victorieuse, prémices d'une révolution, appauvrit-elle la lutte au profit de stéréotypes et de clichés révolutionnaires ? Pour Serge Daney : « Un cliché, ce n'est ni vrai, ni faux, c'est une image qui ne bouge pas. Qui ne fait plus bouger personne. Qui rend paresseux ¹¹¹ ». Contre cet immobilisme de l'image, Périot choisit de les faire danser.

3.1.3 Le choc chorégraphique

L'une des substances premières des photographies et des vidéos que réemploie Périot est le corps. Excepté dans *200 000 fantômes*, où il ne s'agit pas du corps des hommes mais de celui d'un bâtiment, le corps humain tient une place centrale. Cette attention portée sur les corps nous ramène aux questionnements politiques qu'investit le cinéaste. Car comme le rappelle Foucault : « Mais le corps est aussi directement plongé dans un champs politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le

¹¹⁰*Ibid.* P. 144

¹¹¹« Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée » in *Ciné journal*. 1981 p.18.

supplient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes ¹¹²». Ainsi, les questions concernant le corps, ses postures et ses mouvements, sont quasiment indissociables de questionnements politiques.

Dans *L'art délicat de la matraque*, Périot s'empare du corps manifestant et du corps policier dans un face à face conflictuel. Ce film commence par une série de plans qui ont tous en commun de représenter des manifestants en train de courir, en groupe, drapeaux flottants au dessus de leurs têtes. Le plan d'un manifestant sautillant avec entrain et adressant un geste de défi aux policiers qui doivent se trouver en face est répété une deuxième fois, ce qui insiste sur l'effet saccadé du rythme. En effet, la course des manifestants est accompagnée par une musique rock aux sonorités cuivrées et saturées. La musique ici joue un peu plus qu'un simple rôle d'accompagnement sonore, son rythme et celui des images sont en dialogue durant tout le film, ce qui donne un certain dynamisme.

Le titre du film s'affiche de façon morcelée. Un titre évidemment ironique : *l'art délicat de la matraque*. Les mots s'enchaînent toujours en collant au rythme de la musique. Derrière le titre se déroule un plan filmé en plongé montrant une ligne de policier avancer vers des manifestants contraints de reculer. Cette vue de haut donne à ces deux groupes un aspect de masse polymorphe qui lutte pour conquérir un espace. La masse policière gagne d'ailleurs petit à petit la partie gauche du cadre. Un espace persiste entre les deux camps, malgré l'avancée des policiers, comme un *no man's land* où la moindre intrusion serait fatale. Périot décline ensuite ce motif. Des plans de policiers qui marchent en ligne matraque à la main s'enchaînent. Sur tous les plans ils forment une masse compacte. Les plans rapprochés ne nous permettent pas de définir les contours de cette masse, nous n'y voyons qu'une substance compacte.

Puis les rangs s'agitent quand arrivent les confrontations. Le *no man's land* disparaît pour laisser place au corps à corps. Le contact physique crée alors une forme d'ébullition, comme une réaction chimique explosive. Un plan montre la masse de manifestants poussant les forces de l'ordre vers la gauche du cadre, le plan suivant c'est la police qui comprime la masse manifestante vers la droite. Ce travail de montage fait de ces masses des forces qui opèrent comme une vague, avec ses flux et ses reflux. Les corps ne sont pas ici les étendards d'une individualité mais sont considérés collectivement, par la masse qu'ils forment. L'image se met ensuite à trembler, les vidéastes étant pris dans l'agitation de ces forces en mouvement. La

112 M. Foucault, *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1993. p. 34

ligne de rencontre entre les deux masses provoque du remous. Les corps sont en confrontation directe, et si nous pourrions nous attendre à ce que le regard se perde dans le chaos d'un combat urbain, il n'en est rien. Comme le décrit Marie Bergeret : « L'espace d'un instant, l'affrontement ressemble à une parade minutieusement chorégraphiée, à une danse sociale hautement codifiée. ¹¹³ ». Ce qui interpelle dans ces images, ce n'est pas une agitation désordonnée mais une forme de structure organisée régissant les corps. Et comme souvent chez Périot, la musique donne son rythme à la cadence des images, renforçant ainsi cet aspect chorégraphique.

Puis dans ces affrontements, des manifestants se retrouvent au sol. La masse policière qui jusqu'à présent se contentait de pousser se met désormais à frapper. Périot enchaîne alors une série de plans où des matraques s'élèvent au dessus de la foule pour s'abattre sur les corps des manifestants. Certains plans sont rejoués une seconde fois, comme pour faire de ces gestes une pantomime de la violence policière, une chorégraphie de la répression, que l'on retrouve aussi dans *The Devil*. Puis Périot décline le motif de l'arrestation. Ce sont d'abord des corps qui tombent à terre, et qui sont pour la plupart encore battus au sol puis tirés vers d'autres policiers pour les isoler des autres manifestants. Certains sont traînés par les pieds, d'autres sont tenus par leurs cheveux, il y en a qui se débattent avec plus ou moins de fougue. Les corps ainsi arrachés à la masse retrouvent alors brutalement leur individualité. Se dessine alors le but de la « masse policière » : extraire du groupe de manifestants des corps singuliers.

Après les interpellés, ce sont les blessés de la lutte que le cinéaste nous montre, de gens allongés au sol, le visage ensanglanté. Car l'autre danger d'être séparé du groupe, c'est la blessure. Mais Périot n'est pas dans une logique de victimisation des manifestants injustement battus par la police. Ainsi il termine son film par des images de riposte. Une très jeune fille s'avance vers des policiers pour leur crier quelque chose. Des manifestants casqués tirent et ouvrent une barrière derrière laquelle les policiers se protégeaient, dans un autre plan deux personnes se ruent armées de pancartes pour les frapper. La musique accélère comme pour un bouquet final, les paroles « *this is not a love song* » sont de plus en plus entêtantes, et les plans s'enchaînent et portent en eux l'impulsion de ces gestes de revanche.

Si les corps se meuvent à la mesure d'une chorégraphie sociale, ils opèrent

113M. Bergeret, « le charme (peu) discret de l'autorité » in *Format court*, 22 Novembre 2010. URL = <http://www.formatcourt.com/2010/11/1/%E2%80%99art-delicat-de-la-matraque-de-jean-gabriel-periot/> consulté le 19 mars 2018.

pourtant une forme de résistance contre un ordre policier qui tente d'affirmer sa souveraineté dans la rue. Car dans la rue, qui se veut dans l'imaginaire révolutionnaire le lieu politique par excellence, se concrétisent la dureté et le choc des rapports de forces. La rue est-elle un lieu à conquérir ? À posséder ? Judith Butler, défend le contraire : les lieux détiennent les corps qui les occupent :

« Dans un monde où la vie corporelle d'un nombre croissant de gens est extrêmement précaire, des corps font leur apparition ensemble sur le pavé, dans la poussière, ou le long du mur qui les sépare de leur terre - leur réunion, qui peut inclure des participants virtuels, suppose toujours que la pluralité des corps est inextricablement liée à des lieux. Ainsi, les corps appartiennent au pavé, au sol, à l'architecture, à la technologie des lieux où ils vivent. ¹¹⁴»

Toutes ces parades sociales et ces chorégraphies de la lutte ne seraient donc pas dans le but de conquérir un territoire mais de réinvestir le lieu auquel on appartient. Butler ajoute ensuite :

« Même si elle semble impliquer des revendications politiques particulières, la constitution du corps pluriel en pleine lumière, contre les tentatives de la police et des pouvoirs économiques de le ramener dans l'ombre, pose surtout les conditions fondamentales de toute revendication politique. ¹¹⁵»

Ainsi se réunir sur le pavé, faire face aux assauts policiers, et exécuter cette danse de la révolte, qui n'a alors rien d'un jeu, n'est pas une revendication en soi, mais le fondement même de toute revendication.

En faisant ainsi danser les archives, Périot donne à voir les rapports de forces entre deux identités qui s'opposent. La chorégraphie des images affirme une chorégraphie des corps, qui rejouent le spectacle d'une lutte qui n'a pas de héros ni de figure emblématique, une lutte qui porte un visage pluriel.

La question du visage est d'ailleurs un élément saillant des stratégies de domination. Sur les photographies des manifestants dans *Les Barbares*, les visages sont souvent masqués, couverts par des foulards, des masques chirurgicaux ou des cagoules. Et au-delà de l'aspect spectaculaire que produit cette dissimulation partielle du visage, qui fait partie aussi d'un certain folklore émeutier, cela nous renvoie à une réalité politique de surveillance généralisée. Cacher son visage, c'est échapper à l'identification et à la surveillance, qui sont les armes insidieuses des pouvoirs contemporains. Foucault le rappelle dans *Surveiller et punir* :

« Pendant longtemps l'individualité quelconque – celle d'en bas et de tout le monde – est demeurée au-dessous du seuil de description. Être regardé, observé,

¹¹⁴ J. Butler, *Qu'est ce qu'un peuple ?*. Op. Cit. p. 69

¹¹⁵ *Ibid.* p. 70

raconté dans le détail, suivi au jour le jour par une écriture ininterrompue était un privilège. La chronique d'un homme, le récit de sa vie, son historiographie rédigée au fil de son existence faisaient partie des rituels de sa puissance. Or les procédés disciplinaires retournent ce rapport, abaissent le seuil de l'individualité descriptible et font de cette description un moyen de contrôle et une méthode de domination. Non plus un monument pour une mémoire future, mais un document pour une utilisation éventuelle. (...) La vie soigneusement collationnée des malades mentaux ou des délinquants relève, comme la chronique des rois ou l'épopée des grands bandits populaires, d'une certaine fonction politique de l'écriture ; mais dans une tout autre technique du pouvoir.»¹¹⁶

Cette dichotomie foucauldienne du *monument* et du *document*, évoquée aussi dans son *Archéologie du savoir*¹¹⁷ nous ramène à ces deux conceptions de l'Histoire. Pour parer à l'utilisation documentaire et punitive des images de manifestations, Périot les assemble et les façonne comme un monument de la lutte, où le cliché disparaît derrière un engagement vers le futur. Chorégrapheur la lutte aurait donc une double fonction : montrer autrement les clichés de la manifestation, et enrayer l'usage punitif de ces images.

Pourrait-on parler d'une chorégraphie de l'archive dans *200 000 fantômes* alors qu'il n'est pas directement question du corps dans ce film ? Si l'humain est présent, il n'est pas au centre de l'image et semble même n'être qu'un figurant dans l'histoire du dôme de Genbaku. Si un corps est présent, ce n'est pas celui de l'homme. Périot semble préférer ici donner corps à la ville de Hiroshima. Un corps qui a été dévasté et qui se reconstruit petit à petit, jusqu'à ce qu'il ne reste de visible du bombardement qu'une petite cicatrice perdue au milieu des grands édifices : le dôme de Genbaku. Mais si la ville évolue et voit apparaître de nouvelles constructions, elle n'en reste pas moins une entité immobile, engluée dans sa géographie. D'où vient alors cet étrange mouvement qui traverse tout le film ? Pour faire danser la ville, Périot l'a intégrée dans sa dimension temporelle. Ainsi le temps donne le pouvoir aux choses immobiles de se mouvoir, et il ne tient qu'au cinéaste d'orchestrer cette chorégraphie temporelle grâce au pouvoir du montage.

Au fil de ses courts-métrages, Périot orchestre une chorégraphie de la lutte, qui n'est pas portée par des héros mais par des figures anonymes, aux visages masqués ou non, et dont l'individualité n'exclut jamais la prééminence du collectif. Vers la fin des *Barbares*, des drapeaux brandis pour leurs couleurs (souvent rouge et

116M. Foucault, *Surveiller et punir. Op. cit.* p.224.

117M. Foucault, *Archéologie du savoir.* op. cit.

noire) et qui servent aussi d'armes tracent des lignes obliques dans le cadre de plusieurs photographies. Entre deux images, on retrouve parfois deux personnes campant la même posture et les bras formant le même angle, le poing levé au ciel. La fumée blanchâtre des gaz lacrymogènes de la police efface l'arrière plan de certaines photographies, et les corps ne ressemblent plus qu'à des silhouettes noires ripostant ou fuyant une menace invisible. Cette attention portée aux corps, à ses gestes, à ses postures, à son rythme, ne peut que nous ramener à cette profession de foi que Deleuze nous confie dans son *Image-temps* :

« Nous devons croire au corps, mais comme germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie. ¹¹⁸»

Ou comme le déclame Fred Hampton dans un discours que l'on retrouve à la fin de *The Devil* : « *And we are beautiful !* »

3.1 Sonner l'alarme !

3.2.1 Un état des lieux de la violence

S'il est bien un sujet qui préoccupe le cinéaste, c'est celui de la violence. Il n'est cependant ni dans une condamnation de son usage, ni dans son éloge. Périot semble vouloir à travers ses films dresser le portrait d'une société sous le prisme de la violence, et raconter l'Histoire non pas par accumulation de grands événements mais par les souffrances endurées.

Périot reconnaîtra avec son premier long métrage *Une jeunesse allemande* sa tendance à légitimer la violence émanant de groupes pour lesquels il ne cache pas une certaine sympathie politique :

« Il y a quelques années, j'ai pris conscience que je n'interrogeais que les actes de violence résultant de systèmes de pensées auxquels je suis opposé. Il est évidemment plus facile de juger les actes de ses adversaires que ceux de son propre camp... J'ai alors eu besoin de me confronter à ma facilité à excuser, ou

¹¹⁸ G. Deleuze, *L'image-temps. Op. cit.* p.225.

à trouver des raisons, à des actes perpétrés au nom de convictions proches des miennes ou d'idéologies que je peux comprendre : une violence conséquente à un désir de révolution. ¹¹⁹»

Cette tendance à légitimer l'usage de la violence quand il intervient en réaction à une violence sociale ou étatique, se retrouve dans la structure des courts-métrages. Dans *L'art délicat de la matraque*, c'est après une longue série d'images de violences policières que Périot nous montre les ripostes des manifestants. Mais est-ce là un pivot central dans l'œuvre de Périot ? Est-il seulement question de pointer du doigt ceux qui ont porté le premier coup, et légitimer la réponse de ceux qui en ont été victimes ? Le cinéaste ne crée pas d'ambiguïté sur les rôles d'opresseurs et d'opprimés, mais il nous rappelle aussi à travers ses courts-métrages que l'opresseur n'est pas toujours aussi facilement identifiable que lorsqu'il porte un uniforme de police. Le visage de l'opresseur n'a pas de trait défini, il peut être policier levant sa matraque, ou un homme tenant les cheveux d'une femme qu'un autre tond, il peut être aussi cette femme qui regarde ce spectacle en riant.

Mais toutes les violences ne sont pas faites du même bois. Périot montre une distinction entre la « violence rationnelle » qui est l'apanage du système étatique et qui se traduit à l'image par toute une mise en scène de l'autorité, cette « danse sociale » dont parle Marie Bergeret¹²⁰: uniforme, arrestations, marche cadencée ; et la « violence émotionnelle » qui est individuelle, et que l'on retrouve dans le déferlement débridé des coups de matraque. Mais ces deux formes de violences ne s'opposent pas, elles fonctionnent au contraire en couple. Comme l'explique Sofsky : « La violence émotive est communément lacunaire, souvent dispendieuse, grossière dans ses moyens et limitée dans sa portée ; la violence rationnelle, au contraire, est constante, intensive, dosée. Ce qu'il manque d'énergie à la raison, elle le récupère par l'émotion ; et ce qu'il manque de précision à l'émotion, le calcul le lui fournira¹²¹ ». Périot met en lumière dans ce film cette ambivalence de la violence, qui oscille entre intérêt d'État et haine personnelle. Peut-on alors parler de jeux de forces violents ? Pour Jean-Luc Nancy, l'expression serait antinomique car :

« La violence ne joue pas le jeu des forces. Elle ne joue pas du tout, elle hait le jeu, tous les jeux, les intervalles, les articulations, les battements, les règles que rien ne règle sinon leur pur rapport. De même qu'elle écarte et qu'elle écrase le jeu des forces et le réseau des rapports, de

119 Dossier de presse *Une jeunesse allemande*

120 M. Bergeret, « le charme (peu) discret de l'autorité ». Art. cit.

121 W. Sofsky, *Traité de la violence*. Gallimard, Paris, 1998. p.25

même il lui faut s'épuiser elle-même dans son déchaînement. ¹²²»

La violence, si elle est utilisée par le pouvoir pour maintenir son hégémonie, n'est pourtant pas un calcul lorsqu'elle survient. Si le pouvoir étatique donne la légitimité de la violence à la police, ainsi que des armes et un protocole pour l'utiliser, une fois qu'elle surgit en situation, seules ses propres règles comptent.

Les deux formes de violences que désigne Sofsky sont aussi présentes dans *Les Barbares*. Ce film, dans lequel se jouent des rapports de contraste, décline le motif de la violence sous deux aspects. Dans la première partie du film, les photographies s'enchaînent par balayage. Puis quelques photographies qui apparaissent par touche et qui sont accompagnées d'une sonorité saturée viennent surplomber ce défilé. Ce sont des visages qui apparaissent et disparaissent en un éclair. Nous distinguons cependant qu'il s'agit de visages en lutte. Parfois ils crient, parfois ils sont masqués. Puis ces photographies de visages persistent de plus en plus longtemps à l'écran, se glissant entre les pans des photographies défilantes. Enfin, ils les recouvrent totalement et la musique, bien que toujours empreinte d'inquiétude, se fait plus douce. Les photographies s'enchaînent maintenant comme un diaporama, par un fondu au noir si rapide que presque imperceptible, et qui fait donc l'effet d'un clignement des yeux. Il donne aussi une pulsation régulière, comme celle d'un battement de cœur. Cette organicité des transitions contraste avec l'effet « scan » de celles de la première partie du film. Nous pouvons peut être y voir une exhortation à la vie, au biologique et à l'organique. Une alarme qui sonnerait afin d'appeler la vie à reprendre le dessus sur la logique numérique du « scan ». Nous pouvons aussi constater le contraste entre les visages qui se donnent dans la première partie du film et ceux qui se cachent dans la seconde, comme si les foulards et cagoules offraient une résistance face à un « scan » qui contrôle. Périot met en opposition la violence rationnelle d'État, qui contrôle et impose son hégémonie, à celle sauvage et émotionnelle des émeutes, ou le déferlement de coups, la dilatation des forces et leur déchaînement au cœur de cette non-logique qu'est la violence, est visible des deux côtés de la barricade. Mais la légitimité de ces actes ne sera accordée qu'aux forces policières, car c'est ainsi que se déploie, dans l'après de l'événement, la violence rationnelle d'État.

Aussi, dans les barbares, Périot recueille des images de toutes provenances
122 J.-L.Nancy, « Image et violence », *Le Portique* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 24 mars 2005, consulté le 28 août 2018. URL = <http://journals.openedition.org/leportique/451>

géographiques. Quelques indices nous indiquent parfois le pays d'origine, comme l'uniforme policier. Mais cela importe-t-il vraiment qu'en face des manifestants se trouvent une police, une *αστυνομία*, ou des *carabineros* ? Périot ne cherche-t-il pas au contraire à dessiner les contours d'un espace quelconque, tel que Deleuze l'a conceptualisé dans son image-mouvement ? « Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité c'est à dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons ¹²³» Mais à quoi bon placer la violence émeutière dans un espace quelconque ? Deleuze rappelle bien qu'il ne s'agit pas de transformer des lieux particuliers en « universel abstrait ». Avec l'hétérogénéité de cet espace, Périot peut raccorder et lier dans un même espace des visages et des corps du monde entier. Si Paul Éluard a voulu tracer les contours d'une *Capitale de la douleur*, Périot quant à lui semble dessiner une « capitale de la violence », et plus particulièrement de la violence d'État. Car elle est le seul lien visible entre toutes ces images. Il ne s'agit pas alors d'exotiser les luttes du monde entier, ni d'abroger leurs différences au profit d'un universel révolutionnaire, mais bien de rassembler sous une même bannière les corps réprimés. Périot laisse déborder les effets de cette violence, en montrant comment ils s'inscrivent dans le corps. Dans *Eût-elle été criminelle*, que les images de ces femmes soient issues d'une même ville ou non, les gros plans fait sur leurs visages les rassemblent toutes (Figures 11, 12, 13 et 14). Peu importe alors les causes de cet événement, « l'affectif, l'effet, déborde ses propres causes ¹²⁴», comme le décrit Deleuze à propos de *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer. Ce qui compte aux yeux du cinéaste c'est de montrer l'affect.

Périot se positionne dans « un refus de la culture du malheur ¹²⁵» et ne se contente pas de crier à l'injustice d'une brutalité policière démesurée. Tout en la pointant du doigt, il montre aussi qu'une riposte existe, et que sa posture face à cette répression n'est pas l'apitoiement. Tel est le cas dans *Les barbares*, *L'art délicat de la matraque* ou *The devil*, qui montrent une résistance des corps, mais aussi dans *200 000 fantômes* qui fait valoir une obstination de la reconstruction plutôt qu'une cristallisation autour des blessures.

123G. Deleuze, *L'image-mouvement*. Op. cit. p. 155.

124G. Deleuze, *L'image-mouvement*. Op. cit. p. 151.

125URL = <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/06/FR%2006%20TURBULENCE%20REFUS.html>



Figure 11 : Eût-elle été criminelle (2006)



Figure 12 : Eût-elle été criminelle (2006)



Figure 13 : Eût-elle été criminelle (2006)



Figure 14 : Eût-elle été criminelle (2006)

3.2.2 Contre l'indifférence du regard

Dans *Les barbares*, après les photographies des élites au pouvoir, suivent des photographies anonymes prises de la même façon. Le cinéaste semble ici mettre en avant une ambivalence attraction/répulsion des figures du pouvoir : montrées dans les premières photographies du film, puis singées par des gens ordinaires, et pour finir rejetées en bloc par d'autres. Cette vacillation entre l'attrait et le dégoût retrace les contours de ces mouvements intérieurs et fugitifs que Nathalie Sarraute nomme « tropismes ». Pour l'auteure, « ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. » Ces tropismes, qui précèdent chaque action, opèrent à l'image d'un insecte happé par la lumière d'une ampoule et qui se brûle contre elle. Peut être alors pourrions nous aussi nous voir comme des insectes irrésistiblement attirée par la lumière de ces images qui nous éblouissent parfois, simultanément happé et repoussé ?

Est-il vrai que nous vivons dans une période si saturée d'images que nous ne les voyons plus ? Que les yeux rivés sur des écrans, nous consommons par jour tant et tant de photographies et vidéos que nous ne sommes plus capables d'y poser un regard critique ? Pire, que ces images nous traversent sans plus nous impacter ? Si ces craintes nous paraissent très contemporaines, elles existent pourtant depuis l'aube du cinématographe. Georges Duhamel critiquait déjà en 1930 la rapidité avec laquelle défilent les images au cinéma, laissant selon lui le spectateur mou et pantois devant cet état de surrégime. Rancière s'empare de cette inquiétude et la replace sous l'égide du droit à la parole :

« Car les médias dominants ne nous noient aucunement sous le torrent des images témoignant des massacres, déplacements massifs de populations et autres horreurs qui font le présent de notre planète. Bien au contraire, ils en réduisent le nombre, ils prennent bien soin de les sélectionner et de les ordonner. Ils en éliminent tout ce qui pourrait excéder la simple illustration redondante de leur signification. Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons penser. Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous en voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de

corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer que nous leur adressons, de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-même la parole. Le système de l'Information ne fonctionne pas par excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de "décrypter" le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler. C'est cette leçon que confirment très platement ceux qui prétendent critiquer le déferlement télévisuel des images¹²⁶ ».

En prenant ainsi le contre-pieds des critiques faites à l'égard du « trop plein » d'images, Rancière rappelle que le problème ne viendrait pas d'une quantité d'images trop importante, mais d'un manque d'altérité, et que ceux dont nous croisons furtivement le regard à travers nos écrans sont rendus muets par ce régime de parole.

Si Périot ne peut redonner la parole à tout ces êtres filmés et photographiés sur lesquels nous discouons sans fin, il peut cependant choisir de ne montrer d'eux que le regard qu'ils nous renvoient à travers l'objectif d'une caméra. C'est ainsi que débute *The Devil*, par une série de regard-caméra parfois hésitant, parfois provocateur, parfois simplement fixe. Périot fait aussi le choix de donner l'exclusivité de la parole à ceux à qui on refuse ce droit. *The devil* se termine sur les discours du *Black Panther Party*, qui dénoncent le racisme d'État, l'acharnement policier, et la domination des blancs. Aussi, à la fin des *barbares* se dessine sous l'ombre d'une capuche un visage, tourné vers l'objectif et qui semble le regarder. Ce visage révélé progressivement, et qui garde jusqu'au bout une part d'ombre, est le seul à confronter son regard au notre, à y répondre par le sien. Clore le film sur ce visage est certainement une façon de donner un droit de réponse à tous ces autres visages, pris dans le feu d'une action, cachés derrière des foulard ou sous des capuches, et qui n'ont pas la possibilité de nous regarder en retour. De la même façon, Périot clôture *Eut-elle été criminelle* par le regard inébranlable de cette femme, à qui l'on a peint une croix gammé sur le front, et qui ne lâche pas l'objectif des yeux. Périot semble ainsi chercher dans les images d'archives les réponses, souvent non-verbales, que donnent ceux à qui on refuse parfois ce droit. Peut être est-ce là une façon de lutter contre l'indifférence du regard : en scrutant ces images prises parfois à l'insu de ces hommes et de ces femmes, pour faire rejaillir les ripostes silencieuses.

126 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*. Op. cit. p. 106.

Conclusion

L'étude esthétique des œuvres d'un cinéaste du montage tel que Jean-Gabriel Périot permet de questionner notre rapport aux images du présent et notre façon de les réemployer à des fins politiques. Car la « gauche » d'aujourd'hui ne semble pas toujours savoir quoi faire de ces images de soulèvements, qui peuvent servir à la propagande des deux côtés de la barricade. Des médias tels que *Taranis news*¹²⁷, qui agissent en professionnel de la prise d'images d'émeutes, persistent à ne vouloir montrer que l'aspect spectaculaire de la lutte. Les montages qu'ils proposent exaltent l'insurrection urbaine, au risque de faire courir à ses protagonistes des représailles judiciaires. Périot propose par ses montages une réflexion autour de la création de films politiques, et nous permet d'observer des choix esthétiques se dégageant des voies traditionnelles, et des écueils dans lesquels tombent bien souvent les producteurs d'images se disant de gauche.

Périot explore alors quelques pistes pour retenir ce passé qui nous hante autant qu'il glisse entre nos mains. Par son travail de montage, il donne une pulsation à ces images, auxquelles nous n'accordons pas systématiquement une valeur historique. En impulsant ainsi un rythme au cœur de l'archive, Périot nous permet de voir les images d'autrefois non pas comme un archaïsme mais comme des forces vives réveillant notre mémoire, jusqu'à nous donner le vertige. Avec ce vertige le temps s'enroule comme une spirale, entremêlant passé et présent. Ce n'est pas par nostalgie que le cinéaste s'applique à raviver le passé. Il n'est pas question de sceller un Autrefois désormais inaccessible, mais de faire dialoguer le temps présent et le temps passé afin d'envisager un futur. Au cœur de l'émeute, dans la reconstruction d'Hiroshima ou dans le regard de ceux qui refusent d'avoir honte, Périot recueille ces messages lancés vers l'avenir afin que quelqu'un puisse peut être les recevoir. Des messages qui n'ont pas nécessairement été écrits avec des mots, mais qui se sont inscrits dans les corps des témoins et dont une caméra a recueilli l'image. Les corps s'élancent, se heurtent, se rassemblent, entrent en ébullition, mais dans ces mouvements Périot ne recherche pas le chaos, au contraire : il est en quête de cette chorégraphie collective qui se joue dans la rue. Une danse qui permet aux revendications d'exister et de prendre corps sur les pavés, et qui nous pousse à ne pas laisser toute la consistance du monde nous échapper.

¹²⁷ URL = <http://taranis.news/>

Bibliographie

Cinéma

Ouvrages

- ARNOLDY Edouard, BRENEZ Nicole, *Cinéma/politique. Trois tables rondes*. Bruxelles, éditions Labor, 2005.
- BAZIN André, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance* . Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*. Paris, les éditions du Cerf, 1985
- BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main* . Paris, Klincksieck, 2013.
- CAILLET Aline, *Dispositif critique : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Presses universitaires de Rennes, 2014.
- COMOLLI Jean-Louis, *Quels scénarios pour le réel ?, voir et pouvoir l'innocence perdue*. Lagrasse, Verdier, 2004.
- DELEUZE Gilles, *L'image mouvement*. Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'image temps*. Paris, Minuit, 1983.
- DE SUTTER Laurent, *Poétique de la police* . Rouge profond, 2017.
- FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage* . Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire un autre cinéma*. Paris, éditions Nathan, 1995.
- LEBLANC Gérard et FAROULT David, *Mai 68 où le cinéma en suspens* . Paris, éditions Syllepse, 1998.
- LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel tome 2* . Paris, L'Harmattan, 1997.
- MAECK Julie et STEINLE Matthias, *L'image d'archives, une image en devenir* . Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MALABOU Catherine. *Plasticité*. Léo Scheer, 2000.
- MARIE Michel, *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographique*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- MAURY Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel* . Crisnée, éditions Yellow Now, 2011.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* . Paris, Éditions du Cerf, 1990.
- NINEY François , *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*. Paris, Hermann, 2011.
- ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes, images soulèvements contre-révolutions*. De l'incidence éditeur, 2016.

Articles

- BARON Jaimie, « The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. », *Projections* n°11, 1^{er} décembre 2012.
- BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinemas* , volume 13, Numéro 1–2, Automne, 2002. p. 49–67.
- COLAS Gérard, « Un bien mauvais sujet » , *Images documentaires* n°23, 4^{eme} trimestre 1995.
- EPSTEIN Jean, « La vue chancelle sur des ressemblances », *Photo- Ciné* , février-

mars 1928, repris in *Écrits sur le cinéma*, tome I, Seghers, 1975, p. 184.
MARKER Chris, « A free replay (notes sur Vertigo) », *Positif* n°400, juin 1994.
MARTIN, Marie, « Sans soleil, du rêve-mémoire au rêve-trauma », *Revue Traffic* n°84, p.36-44.
NINEY François, « Confondre l'ennemi sans se confondre avec lui », *Images documentaires* n°23, 4^{ème} trimestre 1995.

Histoire

Ouvrages

COMBES Sonia, *Archives interdites*. Paris, La Découverte, 2001.
DELPORTE Christian, MARECHAL Denis, MOINE Caroline et VEYRAT-MASSON Isabelle, *La guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2010.
FERO Marc, *Cinéma et histoire*. Paris, Gallimard, 1993.
LINDEBERG Sylvie, *La voie des images*. Verdier, 2013.
ÔÊ Kenzaburô, *Notes de Hiroshima*. Paris, Gallimard, 1965.

Littérature

Ouvrages

ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984.
BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (trad. F. Proust), Paris, l'Herne, 2007.
BONNEFOY Yves, *L'inachevable*. Paris, éditions Albin Michel, 2010.
ÉLUARD Paul, *Capitale de la douleur*. Paris, Gallimard, 1966.

Philosophie

Ouvrages

ANDRIEU Bernard, *Donner le vertige. Les arts immersifs*. Montréal, Liber, 2014.
ARENDRT Hannah, *Vies politiques*. Paris, Gallimard, 1986.
BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*. Paris, La Fabrique, 2013.
BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Gallimard, 2007.
BROSSAT Alain, *La résistance infinie*. Paris, Lignes, 2006.
COQUIO Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris, Armand Colin, 2015.
DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive, une impression freudienne*. Paris, Galilée, 1995.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*. Paris, Minuit, 2000.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*. Paris, Minuit, 2009.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi*. Paris, Minuit, 2010.
FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1993.
RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*. Paris, La Fabrique, 2003.
RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.
RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, édition du Seuil, 2003.

Articles

NANCY Jean-Luc , « Image et violence », *Le Portique* [En ligne], n°6, 2005.
URL= <http://leportique.revues.org/451> . Consulté le 16 août 2016.
RICOEUR Paul, *Mémoire, Histoire, Oubli*. Revue *Esprit*, 2006 Mars/Avril.

Photographie et peinture

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. Paris, Flammarion, 2009.
BOULEZ Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris, Gallimard, 1989.
DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation* . Paris, Seuil, 2002.
SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres* . Paris, éditions Christian Bourgois, 2003.

Sociologie et anthropologie

ARIAS Dominique, CHOMSKY Noam, COTTON Frédéric, EUGÈNE Benoît, HERMAN Edward, *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*. Marseille, Agone, 2009
BALANDIER Georges, *Le désordre : éloge du mouvement*. Paris, Fayard, 1988.
BALANDIER Georges, *Le pouvoir sur scènes*. Paris, Fayard, 2006.
ELLUL Jacques, *Propagandes*. Paris, Economica, 1991.
SOFSKY Wolfgang, *Traité de la violence*. Gallimard, Paris, 1998.

Article

FOUCAULT Michel, « Les mailles du pouvoir », *Dits et Écrits* , Gallimard, 1994.
RICHARD <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2016/05/15/riot-porn-videos-demeutes-fascinent-264030>Claire, « Riot porn » : ces vidéos d'émeutes qui fascinent. », *Rue 89*, le 15 Mai 2016. URL= _

Corpus filmique

Jean-Gabriel Périot, *Eût-elle été criminelle*, 2006.
Jean-Gabriel Périot, *200 000 fantômes*, 2007.
Jean-Gabriel Périot, *L'art délicat de la matraque*, 2009.
Jean-Gabriel Périot, *Les barbares*, 2010.
Jean-Gabriel Périot, *The Devil*, 2012.

