

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 1

Huis clos

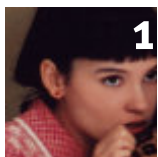
CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

SOMMAIRE



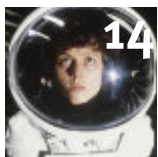
1 **Éditorial**
ANISSA NAÏM



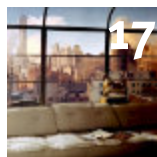
3 **DAU**
Quand le huis clos devient une méthode de production
AXEL MUNOZ



7 **Regarder *La Forteresse* aujourd'hui**
Filmer des réels en huis clos pour les faire exister, un geste citoyen et engagé ?
NOÉMIE BAUME



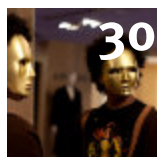
14 **Le huis clos au service de l'horreur**
NICOLAS SARKIS



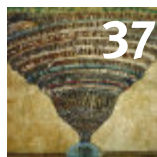
17 **Un seul endroit pour un seul mouvement**
La Corde de Hitchcock, un film de pure avant-garde
FLAMINIA ALBERTINI



22 **Entre théâtre et cinéma**
Un huis clos signé Cocteau-Rossellini
LEANDRA PATANÉ



30 **Nocturama**
Une œuvre qui distingue « contemporain » et « d'actualité »
ANISSA NAÏM



37 **Huis clos Inferno**
LEANDRA PATANÉ, ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA ET FLAMINIA ALBERTINI

Recevoir la *Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Illustration

1^{ère} de couverture : *8 femmes* (François Ozon, 2002).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Anissa Naïm, Nicolas Sarkis, Noémie Baume, Axel Munoz, Leandra Patané, Giulia Comandini, Béatrice Barenco, Théodore Friedli

Remerciements

Léon Baud, Almudena Jiménez Virosta, Flaminia Albertini

Division de la formation et des étudiant-es (DIFE)

Activités culturelles de l'Université

responsable : Ambroise Barras coordination : Julie Polli

édition : Christophe Campergue graphisme : Julien Jespersen

Éditorial

« À huis clos : toutes portes fermées »

– Le Petit Robert



8 femmes (François Ozon, 2002).

Anissa Naïm

Au cinéma, on parle de huis clos lorsque l'action se passe dans un lieu unique, dans lequel un nombre restreint de personnages est enfermé – une configuration qui n'est pas sans rappeler les deux années écoulées marquées par la crise sanitaire mondiale et les restrictions multiples qui l'ont accompagnée. L'économie de lieux, d'acteurs et d'actrices impliquée par ce format permet la réalisation d'œuvres à moindre coût et certain-es réalisateurs/trices ont su exploiter cet aspect de manière ingénieuse. On pourra citer en exemple *Cube* (1997) de Vincenzo Natali qui, avec un budget modeste de 350'000 dollars, constitue une œuvre de science-fiction horrifique phare qui a séduit la critique et le public et engrangé au box-office une recette de presque 9 millions de dollars.

Mais il ne faut pas s'y tromper, si ce choix artistique radical entraîne des contraintes techniques et scénaristiques fortes qui peuvent donner l'impression d'un champ réduit de possibilités dans la réalisation, en réalité, et comme tout parti pris de mise en scène, il permet surtout de soutenir le propos du film, constituant ainsi un parfait exemple d'une forme mise au service du fond. Grâce aux caractéristiques du huis clos, les cinéastes peuvent ainsi par exemple créer une atmosphère inquiétante, lorsque le public réalise que les protagonistes sont enfermés avec le danger, contraints de l'affronter puisque la fuite est rendue impossible (*Alien*, Ridley Scott, 1979; *The Thing*, John Carpenter, 1982; *Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993). Lorsque le rythme est plus calme et que l'enfermement physique oblige le scénario à se concen-

trer sur la substance des personnages plus que sur les dangers extérieurs qui les menaceraient, le choix d'un format huis clos permet de creuser les rapports interindividuels plus en profondeur et ainsi de développer les personnages en les faisant traverser un parcours initiatique à travers leurs interactions avec les autres (*Breakfast Club*, John Hughes, 1985). Ce focus sur les relations entre les protagonistes peut aussi servir à les forcer à faire face à leur réalité, affronter qui ils sont, et finalement assumer leurs vices (*Huit femmes*, François Ozon, 2002). En poussant encore plus loin cette tendance à l'introspection, l'enfermement physique peut être utilisé pour symboliser l'enfermement psychologique que subissent les personnages, les poussant parfois jusqu'à la folie pure (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).

Les exemples ci-dessus impliquent que l'enfermement est subi par les personnages, mais lorsqu'il est choisi, le huis clos permet de créer une bulle en dehors de l'espace et du temps, où règne une désinhibition qui permet aux protagonistes de vivre des expériences affranchies des conventions sociales classiques (*Nocturama*, Bertrand Bonello, 2016 ; *Climax*, Gaspar Noé, 2018), ou simplement une aventure légère et rafraîchissante (*Duck season*, Fernando Eimbecke, 2004).

Ce large éventail (pourtant non exhaustif) de chemins scénaristiques utilisés dans les huis clos témoigne de la diversité permise par ce format, diversité que l'on retrouve également dans le vaste panel de genres cinématographiques usant de cet outil de mise en scène. Ainsi le huis clos s'est vu décliné dans la science-fiction, le polar, le thriller, la comédie, le drame, ou encore le documentaire. Cette pluralité des genres s'accompagne naturellement d'une pluralité des lieux utilisés comme décors : maison bourgeoise, tribunal, hammam, cercueil, île déserte, vaisseau spatial, magasin, base scientifique perdue au milieu de l'antarctique... Le lieu de l'action demeurant unique tout au long de l'œuvre, son choix n'est jamais anodin puisqu'il participe à la construction de l'atmosphère gé-

nérale. En effet, enfermer des personnages dans un vaisseau spatial perdu au milieu de l'univers, dans un lycée déserté un samedi, ou dans un grand magasin la nuit leur confère une liberté d'action et de mouvement bien différente. Tandis que certains lieux permettent une vaste exploration alentours, et offrent aux personnages des moments d'isolement du reste du groupe (*Nocturama* ; *Jurassic Park*), d'autres au contraire les pressent ensemble jusqu'à les faire étouffer (*12 Angry Men*). Par ailleurs, la taille et la nature du lieu influencent également la technique puisque le cadrage et l'emplacement de la caméra doivent s'adapter afin de rendre compte au mieux de l'espace offert aux personnages. Ainsi dans ce format, le lieu de l'action a plus que jamais une valeur narrative de mise en scène. Qu'en est-il lorsque l'enfermement n'est pas uniquement physique mais également psychologique, symbolique ? C'est la question qui s'est posée lors de la préparation de cette revue, et nous avons décidé d'y répondre en ouvrant la définition du huis clos pour explorer des films dans lesquels les contraintes de lieux et de personnages sont remplacées par des contraintes liées au psychisme des protagonistes. Le public curieux et intéressé pourra également se rendre à la fin du présent ouvrage pour découvrir les œuvres conseillées dans la rubrique « Pour aller plus loin » dont certaines correspondent à cette définition. La diversité des œuvres réalisées en respectant les contraintes du huis clos démontre que les apparentes restrictions engendrées par ce dispositif de mise en scène masquent en réalité l'incontestable richesse d'un sous-genre cinématographique à part entière, présentant tour à tour le drame, l'horreur, le thriller, le documentaire, mais aussi le film d'animation, la comédie et la comédie musicale. Finalement, en plongeant dans ce sujet où l'enfermement est omniprésent, vous vous ouvrez à un monde regorgeant d'œuvres au ton, à l'esthétique, au fond, et aux codes multiples, apportant chacune sa contribution propre à l'univers en expansion constante qu'est le cinéma.

DAU

Quand le huis clos devient une méthode de production

Qu'est-ce que *DAU* ? Selon les mots de son principal instigateur, Ilya Khrzhanovsky : « Le premier projet cinématographique sur l'isolement, filmé en isolement, pour les personnes en isolement »¹. Un projet titanesque dans le but de reproduire la période où Lev Landau, grand physicien soviétique de l'époque de la guerre froide, a vécu et travaillé au sein de l'« Institute for Research into Physics and Technology ».

Axel Munoz

Alors que le projet commençait normalement, avec l'ambition simple d'être un biopic sur Landau, il a changé du tout au tout quand l'ambition démesurée de Khrzhanovsky a fait d'une piscine désaffectée de Kharkiv en Ukraine l'institut dans lequel le physicien a travaillé une majeure partie de sa vie. Ce lieu est rapidement devenu le plus grand plateau de tournage d'Europe. Le projet *DAU* a ainsi fait revivre à des centaines de comédiens et comédiennes trente années de l'époque soviétique, de 1938 à 1968, sur trois ans de tournage seulement. De cette expérience, 700 heures de pellicules ont été filmées, dont ont été extraits une quinzaine de films et de séries.

Pour y parvenir, la méthode a été des plus originales : isoler totalement l'équipe de production, en fournissant tout le matériel d'époque nécessaire pour reproduire la vie sous le régime soviétique. De la nourriture aux habits en passant par la monnaie, les cigarettes ou encore des journaux relatant des faits d'époque : tout a été mis en œuvre pour faire disparaître le XXI^e siècle. Le plateau de tournage est devenu un huis clos. Les quelques personnes qui ont eu

l'occasion de visiter le plateau relatent un accès compliqué et un véritable cérémoniel avant d'être autorisé à franchir la porte séparant le monde extérieur de *DAU*. Dans son article « The Movie Set That Ate Itself », Michael Idov l'explique en détail : passage chez le costumier, puis visite chez le coiffeur afin de paraître comme un citoyen soviétique. Suivent ensuite les mots à ne pas prononcer, afin de ne pas briser l'illusion, et la séparation d'avec son téléphone portable, afin d'éviter toute hérésie anachronique. Tout manquement aux règles est puni par des amendes décernées par les agents qui patrouillent dans l'institut. Ce n'est là qu'un petit florilège des moyens employés par Ilya Khrzhanovsky pour créer une bulle inviolable qui cloisonne son tournage. Pour quelle raison le réalisateur demiurge s'est-il lancé dans une entreprise aussi complexe ? Et quel impact ces méthodes de production extrêmes ont-elles eues sur les personnes présentes sur le tournage et sur le résultat final ?

Au fil des diverses interviews du réalisateur, la réponse apparaît comme évidente. En forçant ses acteurs à s'im-



DAU (Ilya Khrzhanovsky, 2019).

merger dans cet autre âge, Khrzhanovsky veut transcender leur jeu pour rendre les mouvements plus réels qu'ils ne le sont déjà (à une ou deux exceptions près, les personnes présentes ne sont d'ailleurs pas des acteurs professionnels et interprètent des personnages qui exercent la même profession qu'eux). « Si la femme de ménage a été obligée de passer la serpillière sur le même sol des toilettes tous les jours pendant deux ans, elle le fera différemment lorsqu'elle le fera devant la caméra. »², dit-il en évoquant seulement l'un des nombreux personnages de cette machine gigantesque. Il s'agit de noyer la différence entre réalité et fiction. Le huis clos de *DAU* ne se définit non pas par la taille de l'environnement cloisonné habité par les acteurs et ce qui le compose, mais bien par la taille de ses remparts qui ne coupent pas seulement l'espace, mais aussi le temps. Ces remparts écartent

Tout manquement aux règles est puni par des amendes décernées par les agents qui patrouillent dans l'institut.

toutes les préoccupations contemporaines et personnelles pour ne laisser place qu'à la vie de l'institut et son fonctionnement. Cet effet puissant a poussé de nombreux acteurs à abandonner tous leurs projets pour se lancer à corps perdu dans *DAU*. « Mentalité classique de prisonnier, et je l'ai développée après seulement 48 heures. »³, raconte Idov. Cette réalité fictionnelle, ou cette fiction réelle cherche à comprendre ce qui compose le genre humain en son sein le plus secret dans une situation totalitaire. Le site internet officiel du projet *DAU* explique la démarche de ce projet artistique : « Les films et séries composés à partir de ces images explorent le comportement humain dans les domaines personnels, sociaux et professionnels sous un régime totalitaire, et traitent de la liberté d'action dans un contexte



DAU (Ilya Khrzhanovsky, 2019).

d'absence totale de liberté. Ils abordent des sujets importants et majoritairement tabous de l'existence humaine. »⁴ Cette fermeture totale a nécessité un contrôle d'une main de fer et a rendu le projet d'autant plus opaque depuis le monde extérieur. De nombreuses rumeurs ont circulé et aucune ne donne une image très chatoyante du projet. Même si l'équipe affirme que personne n'a jamais été obligé à agir contre sa volonté et que « personne n'a violé la loi »⁵, des retours de personnes impliquées dans le projet ont mentionné notamment que différents types de harcèlements ont eu lieu sur le plateau, de nature physique ou morale. Le parquet ukrainien a même ouvert une enquête pour « probables tortures » sur des enfants lors du tournage au printemps dernier⁶.

Qu'est-ce que le huis clos a apporté à *DAU* ? Un coup de publicité assurément, une fascination dévorante pour quelque chose de nouveau et d'unique en son genre. Un projet hors du temps, qui cherche à dépasser les limites

conceptuelles du plateau de tournage et du jeu comme on l'entend habituellement. Recréer un environnement parfait pour produire un objet cinématographique unique. Voir un film *DAU* est une expérience et un spectacle éprouvant qui demande une attention de longue haleine. Le rythme y est lent et les images dépeignent la quotidienneté d'une époque passée. Au bout de quelques heures, nous sommes saisis par un effet singulier. Porté par la monotonie de la vie des gens à l'écran, à mi-chemin entre notre fauteuil et les acteurs, nous faisons face à un modèle vieux d'un demi-siècle. L'attention se mue en contemplation.

- 1 « The first cinematic project about isolation, filmed in isolation, for people in isolation », DAU, <https://www.dau.com/en/about-us>.
- 2 « When the cleaning lady had to mop the same toilet floor every day for two years, she will do it differently when she's doing it on-camera. », Michael Idov, GQ, 27 octobre 2011, <https://www.gq.com/story/movie-set-that-ate-itself-dau-ilya-khrzhanovsky>.
- 3 « Classic prison mentality, and I've developed it after all of forty-eight hours. », *Ibid.*
- 4 « Films and series composed from the footage explore human behaviour in personal, social and professional spheres under a totalitarian regime, and examine the freedom of agency amid a complete lack of freedom. They address important and predominantly taboo matters of human existence. », DAU, <https://www.dau.com/en/about-us>.
- 5 Julien Baldacchino, France inter, 25 janvier 2019, <https://www.franceinter.fr/culture/urss-torture-sexe-et-neonazis-dau-l-experience-artistique-qui-cultive-son-mystere>.
- 6 Le Figaro avec AFP, Le Figaro, 22 avril 2020, <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/projet-dau-l-ukraine-ouvre-une-enquete-pour-tortures-d-orphelins-20200422>.

Bibliographie

<https://www.dau.com/en/about-us>

Idov, Michael, (2011). *The Movie Set That Ate Itself*. GQ. <https://www.gq.com/story/movie-set-that-ate-itself-dau-ilya-khrzhanovsky>

MENDIHARAT, Martin, (2019). *Entre uchronie et scandale, ce qu'a pu être DAU*. LVSL. <https://lvsl.fr/ce-qu-a-pu-etre-dau/>

ROSE, Steve, (2019). *Inside Dau, the 'Stalinist Truman Show' : 'I had absolute freedom – until the KGB grabbed me'*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/26/inside-the-stalinist-truman-show-dau-i-had-absolute-freedom-until-the-kgb-grabbed-me>

BALDACCHINO, Julien, (2019). *URSS, torture, sexe et néonazis : DAU, l'expérience artistique qui cultive son mystère*. France inter. <https://www.franceinter.fr/culture/urss-torture-sexe-et-neonazis-dau-l-experience-artistique-qui-cultive-son-mystere>

Le Figaro avec AFP, (2020). *Projet « DAU » : l'Ukraine ouvre une enquête pour « tortures » d'orphelins*. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/projet-dau-l-ukraine-ouvre-une-enquete-pour-tortures-d-orphelins-20200422>

Regarder *La Forteresse* aujourd'hui

Filmer des réels en huis clos pour les faire exister, un geste citoyen et engagé ?

Lorsque Fernand Melgar tourne au centre d'enregistrement et de procédure (CEP) de Vallorbe de décembre 2007 à février 2008, dans un univers isolé, c'est dans un lieu quasiment fermé et un univers clos que le réalisateur et son équipe déploient leur travail.

Noémie Baume

C'est dans un moment où le débat autour de la politique d'asile « se réchauffe » et s'échauffe à nouveau que s'inscrit ce film. Ce alors que le débat sur les questions migratoires avait connu des décennies plus paisibles depuis l'initiative Schwarzenbach (1970) et les débats autour du statut des saisonniers. Ce dernier est d'ailleurs enfin aboli en 2002



La Forteresse (Fernand Melgar, 2008).

Cinémathèque suisse

avec l'entrée en vigueur de la libre circulation des personnes avec les états de l'Union européenne. Et ce n'est pas faute d'avoir fait l'objet de débats et de polémiques par le passé, de la loi des quotas en 1963, à l'octroi du permis de travail de ce type par la police fédérale en 1974, sans oublier l'initiative « être solidaires » demandant la

suppression de ce statut en 1981, ou encore les différentes luttes pour permettre à ces travailleurs l'accès aux assurances sociales, notamment le chômage, ou à un logement décent, qui ont eu lieu dans les années 1960 et 1970. Depuis le milieu des années 1990, les citoyens suisses sont régulièrement appelés à se rendre aux urnes pour s'exprimer sur des initiatives ou des référendums qui ont trait à cette thématique. Les différentes campagnes voient fleurir sur les murs des villages et des villes, les visuels de l'Union Démocratique du Centre (UDC) avec leur lot de moutons noirs et d'iconographie stigmatisante, en particulier à l'encontre de la communauté musulmane.

Le réalisateur est directement concerné par la thématique de la migration de par sa filiation et son statut de *secundos*, et de fils de saisonnier espagnol. Son travail de cinéaste est enfin à replacer dans le sillage du cinéma suisse d'après-guerre qui se développe surtout dans les années 1960 et enfin 1970, synonyme de fin des Trentes Glorieuses. Ce cinéma est notamment caractérisé par un regard acerbe et « engagé » sur des thématiques proches de l'ici et du maintenant. On parle alors de cinéma « militant ». Au nombre de ces réalisateurs on peut notamment citer Richard Dindo ou Markus Imhoof. Ces derniers ont fait les beaux jours du cinéma à caractère documentaire outre-Sarine.

Ce alors que la part belle était faite à la fiction, elle aussi largement lucide et autocritique en Romandie, notamment avec les productions du collectif genevois le Groupe 5, mais également avec des réalisatrices telles que Carole Rassoupoulos. Cette dernière s'est saisie de la vidéo comme moyen de montrer et de dire son féminisme et son engagement politique au sens plus large. Son regard à la fois sensible et critique transparait tant quand elle filme la jeune Gabrielle Nanchen, jeune parlementaire socialiste valaisanne dans un portrait de 27 minutes que dans le rocambolesque et piquant *Maso et Miso vont en bateau* où flanquées de ses complices du collectif des Insoumuses : Delphine Seyrig, Ioana Wieder et Najda Ringart



La Forteresse (Fernand Melgar, 2008).

Cinéma suisse

– elles se livrent à un détournement au vitriol d'images canoniques de la télévision française. En l'occurrence ici celle d'un entretien avec Françoise Giroud à l'occasion de l'année mondiale de la femme. Le tout tournant au vinaigre et à une véritable apologie de la femme de maison, régnant sur son espace...domestique sous l'œil scrutateur de la banalité du mâle. En définitive une sorte de modèle Betty Bossi à la sauce française, sans Aromat, bien entendu. C'est aussi dans la continuité de ces regards pluriels et critiques, venant de personnes issues des minorités – ici les femmes – sur nous autres helvètes que le regard et le geste de Melgar peuvent être aujourd'hui replacés.

« Je sais que ce n'est pas facile de rester jusqu'à 60 jours ici, mais c'est quand même plus facile s'il y a un minimum de respect les uns vis-à-vis des autres. »

Dans le cadre de ce film, le réalisateur choisi de donner à voir ce qui est un moment clé du parcours migratoire d'une poignée de requérant-es d'asile : leur séjour dans le centre de Vallorbe. Ils y résident en attendant d'être au-

ditionnés, à deux reprises, et qu'une décision soit rendue : octroi d'un statut de réfugié, d'une éventuelle admission temporaire ou expulsion du territoire. Au sein du centre, un lieu géographiquement à l'écart des grands axes et habituellement à l'abri des regards, « l'homme à la caméra » fait passer la politique d'asile d'un système abstrait dont les politiciens débattent au Palais Fédéral et dans la sphère publique, souvent à grand renfort de statistiques peuplées de numéros, à une réalité matérielle et humaine. À travers son regard, ce sont des femmes, des hommes et leurs enfants qui attendent une décision. Les regarder et les filmer n'est pas un geste anodin, c'est déjà les ré-humaniser en leur donnant des visages, et des noms. Autour d'eux, on retrouve des agents de sécurité, des travailleurs sociaux, du personnel de nettoyage ou encore un aumônier, sans oublier les auditeurs chargés de mener les entretiens. Ces derniers leur font face, les accueillent, les accompagnent et les encadrent, en essayant de faire preuve d'humanité, chacun à leur façon. À titre d'exemple, on ne peut que constater, le réel effort effectué par une employée de Securitas lorsqu'elle adapte son débit et son parler pour donner des explications administratives à un-e requérant-e non francophone.

Les regarder et les filmer n'est pas un geste anodin, c'est déjà les ré-humaniser en leur donnant des visages.

Parfois la communication se fait plus administrative, impersonnelle, dans un style presque télégraphique, bien qu'orale. Dans la première scène du film, lorsqu'on pénètre progressivement dans cet univers fermé, on entend un autre agent de Securitas énoncer de manière répétitive à voix haute dans le couloir : « Bonjour, c'est l'heure, transfert Chiasso. » Ou plus lourd de conséquences encore, dans les dernières

minutes du film : « La procédure est terminée, vous devez quitter le territoire dans les 24h, merci et au revoir ». Chacun son rôle à jouer, sa place à tenir. Chacun sa place dans ce système. Ce microcosme semi-fermé l'est également pour le personnel qui durant ses quarante heures de travail hebdomadaires œuvre dans un univers où les horaires de caserne – il s'agit véritablement d'un ancien bâtiment militaire – rythment le sommeil et les heures de repas des requérant-es d'asile. Par ricochet, c'est le cas pour l'ensemble la communauté humaine qui cohabite entre les murs et les grillages du centre. L'économie de la situation telle qu'elle est donnée à voir, met en avant le fait que la marge de manœuvre des individus au sein du système est minime, et semble plus relever de la manière dont les choses peuvent être effectuées que du choix des actions menées. Le chef de centre, fait un constat aussi cru que sans appel :

« (...) il faut être clair, ici, ils s'emmerdent ! »

Sa place hiérarchique lui permet de le formuler aussi explicitement et de le poser sur la table lors d'une réunion d'équipe. L'échange débouche sur la recherche de solutions simples qui peuvent être rapidement mises en application dans la réalité de la vie de ce centre d'enregistrement et de procédure. Dans la scène suivante, on retrouve un groupe de requérants de sortie au champ pour aller donner un coup de main à un exploitant du coin. Un



La Forteresse (Fernand Melgar, 2008).

peu plus tard, le spectateur découvre la mise en place improvisée de cours de français de base. Ces derniers semblent d'ailleurs attirer bien des occupants du centre, la salle prévue pour cette activité parvient tout juste à les accueillir, et dans une grande promiscuité. Lors de cette même réunion d'équipe, un des encadrants fait allusion aux traumatismes de guerres dont souffrent des requérants et affirme de manière consciente du problème, mais totalement lucide quant à l'impossibilité d'une prise charge adéquate au sein du centre :

« On n'est pas psy, mais on est des humains. »

Melgar donne à voir l'investissement personnel de certains employés qui occupent leur poste de travail avec une conscience certaine de comment ils peuvent impacter cette attente, et même plus globalement parfois le parcours migratoire des personnes qu'ils accompagnent. Ce sont ces agents de sécurité, ces auditrices, ces travailleurs sociaux, ce chef de centre, cet aumônier sur lesquels Melgar pose son regard à travers sa caméra et dont on pourrait dire, avec Jean-Jacques Goldman, « qu'à leur tâche chaque jour, ils changeaient la vie ». Dans sa chanson éponyme l'auteur-compositeur souligne combien des individus, en y mettant « du temps, du talent et du cœur », peuvent impacter positivement les personnes qui les entourent et les emmener vers du mieux. Par petites touches, et toujours avec patience et humanité, ces femmes et ces hommes font parfois la différence dans le quotidien de ces personnes en situation de migration, de précarité et de fragilité. Ces scènes donnent un côté lumineux au film, y sèment même des notes d'espoir. D'humain à humain, il reste toujours quelque chose à échanger, à partager. Ce qui tranche avec une atmosphère pesante, tout en nuances de gris, entre béton, grillages et météo maussade.

Filmer pour faire exister et donner à voir ?

On sent que les mouvements de caméra sont contraints par l'étroitesse des couloirs, des bureaux ou encore des chambres. Ce qui permet au spectateur de se faire une idée du sentiment d'enfermement qui peut peser à différents degrés sur les protagonistes du film. Les plans tournés vers l'extérieur ou depuis l'extérieur offrent des respirations bienvenues dans une esthétique qui a l'air logiquement dictée plus par la nature des espaces représentés que par des choix formels radicaux. Ainsi, les personnages se trouvent la plupart du temps à proximité immédiate de la caméra. Par ailleurs, les voix provenant du hors champ ainsi que les ambiances sonores sont très présentes, ce qui donne au film un caractère immersif, voire atmosphérique. La caméra est là, à quelques mètres, et semble avoir été là suffisamment longtemps pour être prise en compte par les uns et les autres comme un autre élément du décor. De scènes banales et quotidiennes, à d'autres, plus chargées d'émotions, on a l'impression qu'une juste distance, un respect et une confiance mutuelle ont pu permettre l'existence de ce film.

D'humain à humain, il reste toujours quelque chose à échanger, à partager.

Ces différentes séquences sont habilement mises en récit par un montage à la fois habile et rythmé. Ce dernier sert totalement ce qui apparaît comme une ligne de force du film : ici, quand on est requérant, on s'ennuie et on vit dans l'incertitude du lendemain. Outre le fait de découvrir que derrière un statut : celui de requérant d'asile, il y a une kyrielle d'humains provenant d'horizons géographiques divers, le spectateur a également des *insight* des ressentis de ces derniers durant ce moment particulier de leur parcours migratoire qu'est le passage en CEP. Leurs expériences individuelles s'inscrivent dans un ensemble de lois, de règlements, mais également de protocoles et de processus qui relèvent de l'application de la politique migratoire. De l'initiative Schwarzenbach, soumise au vote de la population le 1er juin 1970, à l'usage répété de cet

instrument de la démocratie directe par la première force politique du pays ces dernières années, la politique migratoire se révèle être devenue un vieux serpent de mer du débat politique dans l'espace public depuis la fin des trente glorieuses, et du plein-emploi.

L'absence de *voix over* ou d'entretiens, tout comme le fait de ne pas « étiqueter » les protagonistes en nommant leur fonction au sein du centre, mais de laisser plutôt le spectateur s'en faire une idée au fil des plans voire des scènes, semble à première vue placer la démarche de Fernand Melgar du côté du point de vue d'un observateur. Mais filmer et donner à voir ces réels-là, c'est déjà faire un choix. Désormais, ce ne sont plus des requérants, des numéros de dossiers dont on fait des statistiques ou dont on fait le décompte des transferts vers d'autres centres à envisager avant le weekend, mais des humains qui ont des noms, des visages et une histoire, un parcours de vie. Ce qui rend possible cette manière de déplacer le regard d'un sujet actuel dont on a tendance à traiter le plus souvent avec un prisme macro, c'est peut-être de montrer, de donner à voir, plutôt que de dire. Ce que permet le cinéma.

Le geste d'écrire et de raconter une histoire aux spectateurs à partir de fragments du réel minutieusement collectés et agencés au travers du travail de montage pour et avec « ses » personnages, rend possible un nouvel éclairage sur la politique d'asile et sa mise en application. Cette construction de récit s'opère d'ailleurs également, en miroir, sous l'œil de la caméra dans le cadre des procédures d'auditions, puisqu'on demande à ces personnes en situation de migration de résumer leur parcours de vie et les mobiles qui les ont poussés à demander l'asile en Suisse. Si l'ensemble du film se passe littéralement de commentaires puisqu'il est « autoporté », le carton final est quant à lui implacable et sans appel, à l'instar des décisions lues oralement aux requérants par les auditeurs pour les informer de l'issue de la procédure dont ils font et sont l'objet :



Cinématique suisse

La Forteresse (Fernand Melgar, 2008).

« En 2007, 10'387 ont déposé une demande d'asile en Suisse.

L'asile a été octroyé à 1'561 personnes.

2'749 admissions provisoires ont été accordées. »

Ici, difficilement possible pour celui qui regarde de (re)prendre de la distance face à ces mots qui se traduiront en actes et se matérialiseront. Ce qui d'une certaine façon peut être vu comme une façon de sortir subitement

le spectateur de ce huis clos comme petit monde parallèle régit par ses logiques propres. On peut lire et voir ce carton comme une façon de mettre littéralement le spectateur devant le fait que ces mots, qui ne sont pourtant que des « statistiques », en plus d'avoir un sens, auront des conséquences matérielles et bien réelles pour des êtres humains. Fernand Melgar, récompensé à la fois à Locarno dans la section *cineasti del presente* et au Rencontres Internationales du documentaire de Montréal en 2008, revient sur le devant de la scène médiatique et défraie à nouveau la chronique dans la presse nationale, mais cette fois au-delà de nos frontières, avec *Vol Spécial*. Sa première à Locarno en 2011 n'a pas manqué de (re)lancer de vifs débats autour de la politique migratoire helvétique. Filmé cette fois dans le centre de détention de Frambois à Genève : l'antichambre des renvois. Le réalisateur n'en avait résolument pas terminé avec la thématique migratoire, et encore moins avec les contraintes, et les éventuelles perspectives offertes par un tournage dans ces lieux clos, où est mise en application la politique migratoire, sur laquelle les citoyens sont régulièrement appelés à voter.

Dès lors, de tels films peuvent-ils être considérés comme des gestes citoyens et engagés voire militants ? Ils sont à recevoir, et à prendre en compte comme des formes de

contributions au débat public, dans le contexte particulier de la démocratie directe helvétique. Ils y participent sans doute par le fait de co-construire des représentations des migrants, et de la politique d'asile de manière plus globales, et de les faire circuler dans les salles de cinéma, et sur les chaînes des télévisions nationales. Et qu'en est-il aujourd'hui des films comme *Fuoccoamare* (2016) de G.F. Rossi, *L'Escale* (2013) de K. Bakhtiari ou encore *Eldorado* (2018) M. Imhoff par rapport l'actuelle crise migratoire qui touche le Vieux Continent et ses voisins « Africains » et « Moyens-Orientaux » ? Qu'apportent-ils au débat sur cette crise migratoire en cours en Méditerranée, et la tentative de politique commune de l'UE qui prend l'eau sur fond de naufrages et de drames humains ? Ces films peuvent-ils faire bouger les lignes en donnant à voir des images trop, ou pas assez vues, dans d'autres contextes que celui du cinéma ?

Bibliographie

- ARLETTAZ, Silvia : "Saisonniers", in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 04.10.2012. Online : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/025738/2012-10-04/>, consulté le 24.11.2021.
- COLUSSO Enrica, « The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter », *Studies in documentary film*, 11: 2, 2007, pp.141-156.
- GRAFF Séverine, « Sans populisme, ni militantisme ». Représentation du migrant dans *La Forteresse* de Melgar » dans *Décadrages : cinéma, à travers champs*, Publications universitaires romandes.
- LACHAT Pierre, « Cinéma », dans le dictionnaire historique suisse en ligne, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10468.php>, consulté le 18 septembre 2021.
- « Effet de distanciation » in *Larousse en ligne*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025, consulté le 25.11.2021.
- GONZALEZ Philippe & MALBOIS Fabienne, « Opening the Fortresse. The Work of Public Gaze on the Swiss Asylum Reality », *Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 2015, pp. 73-91.
- PORRET Marthe, « Un gout sucré d'asile (La Forteresse) », *Décadrages*, 13, 2008.
- SEREINA Winzeler, « Encore des films de femmes aujourd'hui ! », site officiel des Journées de Soleure, archives de l'édition 2021, version française : <https://www.solothurnerfilmtage.ch/fr/magazine/encore-des-films-de-femmes-aujourd'hui>, consulté le 25.11.2021.
- STÄHLI Sarah, *La forteresse : Fernand Melgar*, Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino, 51, 2009.
- Revue du ciné-club de l'UNIGE « Cinéma Helvetica », 2009, disponible en ligne : https://www.unige.ch/dife/files/1616/2852/7680/revue-ccu_2009-01_helvetica_web.pdf

Le huis clos au service

Pendant le confinement, avez-vous entendu des bruits bizarres comme un grincement de parquet, un chien qui aboie soudainement ou des bruits de pas qui ne vous sont pas familiers ? Comme vous êtes confiné-es, vous ne pouvez pas sortir et vous remarquez que la porte de votre maison, pour une étrange raison, ne s'ouvre pas. Des événements de plus en plus inquiétants surviennent et c'est le début d'une expérience horrifique en huis clos...

Nicolas Sarkis

Le huis clos au cinéma suppose que l'action se déroule dans un endroit unique et met ainsi l'accent sur les mouvements de caméra et l'échelle des plans qui varie d'un gros plan sur un visage jusqu'à un plan large composé d'individus dans une même pièce. Une thématique importante de ce genre est l'instinct de survie des personnages dans ces situations. L'instinct de survie nous est commun à toutes/tous. Il nous est sûrement arrivé d'être dans des situations délicates où des capacités d'adaptation sont requises pour survivre (être perdu dans la jungle par exemple). Le huis clos horrifique n'échappe pas à la règle. Les protagonistes sont dans un espace fermé et doivent affronter des antagonistes pour survivre.

Un des huis clos horrifiques par excellence, qui fait appel à l'instinct de survie, est le film *Alien* de Ridley Scott sorti en 1979. Dans ce film de science-fiction horrifique, l'équi-



page d'un vaisseau spatial doit s'organiser pour survivre alors qu'une forme extraterrestre s'est introduite dans le vaisseau. Les personnages sont en mouvement dans un espace fermé qui limite leur champ d'action. Cela crée une situation horrifique dans laquelle l'instinct de survie des personnages prend une place fondamentale : pour le montrer, le réalisateur utilise régulièrement des gros plans sur les expressions de leurs visages. L'image du protagoniste survivant est une caractéristique essentielle du genre. Dans le film, cette figure est illustrée par le personnage de Ripley joué par Sigourney Weaver qui réussit à quitter le vaisseau et à se débarrasser de la menace. Ce film culte a ainsi défini le genre du huis clos horrifique et l'a popularisé, même si on peut trouver certains films précurseurs (*Night of the Living Dead* de Georges A. Romero – 1968 – en est le meilleur exemple).

Sigourney Weaver dans l'espace (*Alien*, Ridley Scott, 1979).

de l'horreur

Plusieurs films se sont depuis inspirés d'*Alien*, comme *The Evil Dead* de Sam Raimi (1981) et *The Thing* de John Carpenter (1982). Ces deux films reprennent les mêmes codes qu'*Alien*, à savoir la figure du héros survivant (les

personnages principaux de Ash et MacReady interprétés respectivement par Bruce Campbell et Kurt Russel), la menace inhumaine et un instinct de survie commun aux personnages. La différence majeure entre *Alien* et ces deux films est la forme du huis clos, car dans *Alien* les personnages sont dans un espace fermé (le vaisseau) alors que dans *The Evil Dead* et *The Thing*, les personnages sont dans un huis clos ouvert : ils peuvent

sortir en extérieur mais sont limités dans leurs déplacements et leurs actions. Stylistiquement, cela se traduit par moins de plans rapprochés. Dans *The Evil Dead*, on peut toutefois identifier un huis clos au sein du huis clos, à savoir la cabane dans la forêt (cet élément est très bien illustré par une réplique du personnage de Scott vers la seconde moitié du film : « We can't get out of the forest »). Comment caractériser une menace inhumaine dans un espace aussi restreint ? Au début, la menace est invisible mais se dévoile peu à peu en s'introduisant dans les corps des personnages secondaires qui font ainsi figures de cobayes. Dans *Alien*, le personnage de Kane (interprété par

John Hurt) attaqué lors d'une exploration en extérieur, est porteur de la future menace qui se dévoile lors de la mort du personnage. Dans *The Evil Dead*, la menace s'introduit d'abord dans le personnage de Cheryl qui se fait attaquer

par la forêt et transmet un « virus » aux autres personnages les rendant diaboliques et devenant les antagonistes du film. Dans *The Thing*, la menace se transmet également comme un virus et la menace devient visible quand les personnages qui en sont porteurs meurent. Nous assistons donc à une métamorphose des personnages secondaires passant du statut de soutien au personnage principal au statut d'antagoniste.

Plusieurs films ont suivi ces modèles de huis clos horrifique comme *Cube* (Vincenzo Natali, 1997), la saga *Saw*, ou encore *Panic Room* (David Fincher, 2002) même s'ils ne reprennent pas tous les mêmes codes qu'*Alien*, *The Evil Dead* et *The Thing*.

L'instinct de survie est une thématique importante du huis clos horrifique qui s'est développé très rapidement et est devenu un code important du genre à partir de la fin des années 1970 et le début des années 1980, principalement grâce à *Alien*, qui a popularisé le genre.



La cabane dans les bois (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981).



Rope (Alfred Hitchcock, 1948).



Rope (Alfred Hitchcock, 1948).

Un seul endroit pour un seul mouvement

La Corde de Hitchcock, un film de pure avant-garde

« Même cet incident tragique a son charme, car il faut échapper à l'enquête. Pour ce faire, on a besoin d'un tempérament et d'une humeur particuliers. Il faut comprendre que, plus que le fait lui-même, l'habileté consiste à ne pas se trahir, à éviter toute erreur possible. Il faut la perfection. »

– John Dall alias Brandon Shaw, *La Corde*, 1948

Flaminia Albertini

Sorti en 1948, *La Corde* est le premier film en couleur réalisé par le « maître de l'horreur » Alfred Hitchcock, et le premier à être produit par sa société de production indépendante, Transatlantic Pictures. Basé sur *Rope*, un drame théâtral de 1929 de Patrick Hamilton, *La Corde* a fait ses débuts dans les salles américaines le 25 septembre 1948, il y a exactement soixante-treize ans, pour acquérir finalement une réputation croissante au fil du temps. À l'époque, Hitchcock travaillait régulièrement à Hollywood depuis près d'une décennie et revenait d'une série d'énormes succès. Avec *La Corde*, non seulement il décide de s'appuyer pour la première fois sur le Technicolor, avec

toutes les difficultés que cela implique (dont la décision de re-tourner la dernière demi-heure du film), mais il crée quelque chose de presque inédit pour ces années-là : une œuvre expérimentale qui brise diverses conventions de la grammaire cinématographique, en termes de narration et de mise en scène. Et le résultat est l'un des produits les plus originaux que le brillant réalisateur anglais nous ait jamais offert : un film qui a fait école, pour diverses raisons, et qui conserve encore aujourd'hui un charme tout particulier. Car ce film est important non seulement pour les thèmes qu'il aborde et montre à l'écran (comme l'homosexualité, une certaine dose de tendance de sur-



Rope (Alfred Hitchcock, 1948).

homme si chère à Nietzsche, la lutte continue entre le Bien et le Mal) mais aussi du point de vue de son style et de sa direction.

La particularité de *La Corde*, celle qui en a surtout fait un film iconique et un modèle de référence pour bien d'autres « expériences » similaires, réside dans le choix de tenter de préserver le caractère théâtral du sujet par l'absence quasi totale du montage : tout le film est donc construit de manière à apparaître comme un plan ininterrompu de près de quatre-vingts minutes dans le huis clos du salon des tueurs. Il y a en fait dix plans séquences en tout, mais Alfred Hitchcock utilise des connexions de montage « masquées » afin de maintenir l'illusion d'un seul plan très long : chacun d'eux se termine sur la robe d'un des personnages afin de ne jamais donner l'impression que l'action est interrompue.

Dans *La Corde*, au-delà de l'impressionnante virtuosité des plans, le plan séquence a une fonction bien précise : augmenter le sens du réalisme du récit. D'une certaine manière, c'est comme si le spectateur était présent avec les autres personnages dans cet appartement de Manhat-

tan, témoin d'une histoire qui se déroule en temps réel, sans aucune ellipse.

Une autre particularité du film est le fait que le temps de l'histoire va de pair avec celui du film et cela peut être vu en observant le fond de la scène. On y trouve une grande fenêtre qui surplombe la ville ; et au fur et à mesure que l'histoire progresse et que le temps avance, nous voyons la ville de New York changer de couleur et de nuances. Ce prodige a été rendu possible grâce à la création et l'adoption d'un cyclorama, sorte de fond virtuel, avec des nuages illuminés par des milliers d'ampoules et des centaines de néons ; ainsi, le visage de la ville change avec le temps et donne l'illusion de l'unité du temps.

Tout au long du film, le rôle du spectateur est intéressant : il est témoin oculaire du meurtre du jeune David, mais témoin muet, qui n'a pas la parole et ne peut rien suggérer aux autres protagonistes. Néanmoins cette condition le place à un niveau supérieur aux autres : il peut les observer d'un point de vue différent et créer le sien, unique, précis et irrévérencieux. Cet effet aussi est l'œuvre de la maîtrise et de la veine artistique magistrale d'Hitchcock.



Rope (Alfred Hitchcock, 1948).

Hitchcock accomplit une véritable prouesse : développer un mécanisme de suspense au sein d'une histoire dans laquelle rien d'anormal ne semble se produire.

La Corde est sans aucun doute un film révolutionnaire d'un point de vue technique, mais son importance peut également être attribuée à la manière dont le film sape, à plusieurs reprises, les conventions du thriller classique. En ce sens, Alfred Hitchcock accomplit une véritable prouesse : développer un mécanisme de suspense au sein d'une histoire dans laquelle rien d'anormal ne semble se produire. En effet, si le film commence *in medias res*, en nous montrant les instants qui suivent immédiatement le meurtre du jeune David Kentley (un meurtre commis hors champ), ce à quoi nous assistons ensuite n'est plus qu'une fête : celle organisée par le deux tueurs, Brandon Shaw et Phillip Morgan, en présence de cinq invités sans méfiance et d'une gouvernante, la diligente Mme Wilson. C'est le caractère paradoxal d'un film dans lequel, pendant au moins une heure, les différents personnages ne font que manger et bavarder, entre blagues et potins, comme dans n'importe quelle soirée de la bourgeoisie new-yorkaise. Pourtant, le spectateur ne peut s'empêcher de penser à la dimension grotesque de cette réception : le cadavre de David, caché dans une malle ancienne que Brandon a jugé bon d'exposer dans le salon et d'utiliser comme table de buffet. C'est un détail emblématique de l'humour macabre d'Hitchcock, pour lequel cet élément suffit à tenir le public sur la corde (une corde qui, soit dit en passant, est l'arme du crime), tandis que le groupe

broyant d'amis et de connaissances parle, discute de systèmes maximaux et s'autorise même une *inside joke* méta-cinématographique (« ce film mystérieux avec Cary Grant et Ingrid Bergman, dont le titre Mme Anita At-

water s'efforce de se souvenir... »).

Le crime commis dans *La Corde*, au mobile « philosophique », est inspiré d'un véritable fait divers : le meurtre en 1924 de Bobby Franks, quatorze ans, par deux garçons de moins de vingt ans, Nathan Leopold et Richard Loeb. Ces deux jeunes amants tuent un enfant, mais ce qui frappe le plus, c'est la gratuité de ce terrible geste : les garçons ont admis qu'ils avaient commis ce meurtre juste pour le plaisir de le faire, sans aucune raison réelle. Connue sous le nom de « affaire Léopold et Loeb », ce crime inspirera plus tard d'autres films, tels que *Le Génie du mal (Compulsion)* de Richard Fleischer (1959), *Swoon* de Tom Kalin (1992) et *Calculs meurtriers (Formula for a Crime)* de Barbet Schroeder (2002). Mais à une époque où le tristement célèbre Code Hays est encore en vigueur, *La Corde* retient aussi – bien qu'implicitement – l'un des aspects les plus controversés de l'affaire Léopold et Loeb : l'homosexualité des deux protagonistes. Le Code aurait interdit toute référence explicite en la matière, néanmoins le film contourne cet obstacle avec un naturel étonnant au regard des standards de l'époque.

C'est un film d'avant-garde, un film qui demande une étude minutieuse et une analyse approfondie : chaque plan doit être bloqué, analysé et comparé aux autres et il en va de même pour le scénario. Cette œuvre du réalisateur anglais est peut-être l'une de celles qui lui ont le mieux survécu précisément en raison de son grand esprit d'expérimentation technique, visuelle et dialectique. C'est un film à la photographie impeccable et qui a le mérite incontesté d'amener à l'écran l'un des premiers couples homosexuels – même en cela, Hitchcock était un vrai maître. En fait, dès le départ, on peut facilement supposer que les deux tueurs, Brandon et Phillip, sont un couple à tous les égards : une déduction favorisée par certaines dynamiques dans leur relation et par différents détails du scénario. Cette dimension spontanée donne des nuances supplémentaires à la relation entre les deux personnages : Brandon, joué par John Dall, fait preuve d'assurance et de maîtrise de soi par son savoir-faire et représente la figure dominante d'entre les deux ; Phillip, joué par Farley Granger (on le retrouvera trois ans plus tard dans un autre film d'Hitchcock, *The Other Man*), est au contraire plus fragile, incapable de supporter le poids de la tension et souvent dominé par la volonté de fer de Brandon. Une tendance vaguement homoérotique peut également être perçue dans le lien entre Brandon et son mentor, le charismatique professeur Rupert Cadell (James Stewart) : un sous-texte également confirmé par le scénariste Arthur Laurents.

Et justement le professeur Rupert Cadell, le « bon gars » par excellence du cinéma hollywoodien classique, devrait être le héros du film : l'homme qui, avec son esprit et son sens de l'observation très fins, saura saisir les indices d'une potentielle implication de ses anciens élèves dans la disparition de David. Pourtant, *La Corde* se distingue aussi des thrillers canoniques en ce sens : dès le départ, inexorablement, notre sens de l'identification ne peut être orienté que vers le couple de meurtriers, dont nous partageons le terrible secret. La présence d'un cadavre au milieu du salon, ce cadavre dont se régalent – littéralement ! – tous les personnages, est un parfait moteur de suspense hitchcockien ; et le fait d'être les « complices silencieux » de Brandon et Phillip nous fait ressentir la même anxiété que ces derniers à l'idée d'être découverts. C'est une autre « transgression » parmi les milliers réalisées par un film qui récupère le paradigme du *murder mystery* et le bouleverse de cent quatre-vingts degrés, nous plaçant pour une fois du côté des coupables, alors que le détective improvisé par le professeur Rupert Cadell (James Stewart), avec ses insinuations et ses questions inappropriées, finit par devenir l'antagoniste duquel garder ses distances. Cette inversion des rôles nous tient en haleine jusqu'à l'affrontement final, qui sera consumé dans un jeu angoissant entre le chat et la souris, parmi les couleurs changeantes des lumières de Manhattan lors d'une sanglante soirée de printemps.

Entre théâtre et cinéma

Un huis clos signé Cocteau- Rossellini

« *Una Voce umana* mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa come un microscopio, tanto più che il fenomeno da scrutare si chiamava Anna Magnani. »

« *Una Voce umana* m'offrait l'occasion d'utiliser la caméra comme un microscope, d'autant plus que le phénomène à scruter s'appelait Anna Magnani. »

– Roberto Rossellini, *Il mio metodo: scritti e interviste*, 1987

Leandra Patané

Au sein d'un dialogue entre théâtre et cinéma, deux grands artistes donnent vie à un huis clos franco-italien signé Cocteau-Rossellini. *La Voix humaine* naît d'abord sous la forme d'une pièce de théâtre par Jean Cocteau. Bien qu'il soit considéré comme un auteur en marge des mouvements littéraires¹, son succès résonne au niveau international. Le XX^{ème} siècle devient sa scène expérimentale, une époque privilégiée enrichie par une considérable production artistique issue des domaines les plus divers, fruit de Cocteau et de son génie curieux et varié. En 1930, l'écrivain met en scène pour la première fois *La Voix humaine*.

Quelques années plus tard, en 1948, sort sur grand écran *Una Voce umana*, une réadaptation cinématographique réalisée en plein courant néoréaliste, et dont le principal représentant, Roberto Rossellini, assume le rôle de réalisateur. Le théâtre laisse la place au cinéma, s'adaptant à un changement de perspective et se fiant à un nouveau moyen pour s'adresser au grand public². L'adaptation de Rossellini n'est pas la première à débarquer sur la péninsule italienne. Cet honneur revient à la version de l'interprète Emma Gramatica en 1931. De nombreuses versions se sont succédées au fil des ans. En 2006, Madonna conso-



Cocteau et Rossellini à Venise.²⁷

l'ide le *topos* de la femme abandonnée à son chagrin en rendant hommage à l'œuvre de Cocteau avec la vidéo *I want you*. En 2013 est présentée au Tribeca Film Festival et l'année suivante à Cannes, la version cinématographique de la primée Sophia Loren³. Dernier en date, le tribut de Pedro Almodovar intitulé *The Human Voice*. Le metteur en scène fait ses débuts en langue anglaise grâce à un court métrage avec Tilda Swinton dans le rôle de la protagoniste, qui sera présenté en septembre 2020 au festival de Venise⁴. La première représentation a lieu à la comédie Française, une scène qui a l'habitude d'accueillir des troupes d'acteurs

mais qui pour cette occasion fait place à ce que Cocteau baptisa un « monologue dramatique à deux voix ».

L'intégralité de l'histoire tourne autour d'un personnage unique qui porte en scène tout son désespoir causé par l'abandon de la personne aimée.

La rencontre entre J. Cocteau et les italiens Roberto Rossellini et Anna Magnani a lieu lors d'un séjour à Paris entre 1946 et 1947, par le biais de l'acteur Jean-Alfred Villain-Marais. Il est toutefois pertinent de souligner que Cocteau fut poète, auteur de romans et réalisateur, des facteurs déterminants qui enrichirent le bagage culturel de l'auteur,



Pedro Almodovar et Tilda Swinton sur le tournage de *The Human Voice* (2020).

lui conférant un regard interdisciplinaire potentiellement attiré par l'univers cinématographique. Le film est réalisé seulement une vingtaine d'années plus tard alors que Cocteau et Rossellini ont désormais acquis une certaine renommée. D'après l'artiste français : « c'est à cause de *Païsa* en ce qui me concerne, à cause du *Sang d'un poète* pour ce qui concerne Rossellini, que nous décidâmes de collaborer et de faire avec Anna Magnani cette *Voix humaine* dont elle est l'unique et admirable interprète »⁵.

L'admiration réciproque entre le poète et le réalisateur romain favorise la mise en scène du long métrage ainsi qu'une collaboration fructueuse entre les deux artistes. Sans réserve, Cocteau décide de confier « [...] *La Voix humaine*

à Roberto Rossellini parce qu'il a la grâce et qu'il ne s'encombre d'aucune des règles qui régissent le cinématographe. En vingt-cinq prises dont le total fait mille deux cents mètres de pellicule, il a tourné cruellement un documentaire de la souffrance d'une femme. Anna Magnani y montre une âme, une figure sans maquillage »⁶. Contraint par des restrictions économiques, le film est tourné dans des délais extrêmement courts. Contrairement aux directives de Cocteau, la production du film aboutit à une version beaucoup plus réduite, 960 mètres au lieu des 2000 prévus initialement. La courte durée de *Una Voce umana* oblige le réalisateur à l'accompagner d'un long métrage supplémentaire intitulé *Il Miracolo* (1948).



Anna Magnani et Roberto Rossellini au cinéma pour la première du film *L'amore*.²⁸

Le cadre choisi prévoit simplement une chambre, un lit et un téléphone⁷. Sur le modèle de Cocteau, Rossellini emprunte des objets de la vie quotidienne en leur donnant du relief, en les chargeant d'inquiétude. La chambre devient alors un symbole et un lieu d'intimité, tout en étant un *topos* du théâtre de Cocteau. Dans l'incipit théâtral, l'auteur parle d'une « chambre de meurtre »⁸ que Rossellini tente de reproduire en plaçant le tournage dans un appartement dont le décor est réduit à sa plus simple expression. « Un tragique désordre »⁹, apparemment seulement extérieur, règne dans la chambre ornée de grands miroirs et d'un phonographe, révélateurs d'une femme élégante mais aussi extrêmement tourmentée. L'action oscille entre l'attente éprouvante et les appels téléphoniques exténuants, répartis en trois temps. Comme au théâtre, l'unité espace-temps garantit la continuité de l'action, à l'exception de la dernière attente qui révèle l'antichambre, qui n'a pas encore été montrée. Au décor typique de l'élégance française s'ajoutent des références topographiques telles que Versailles et Marseille, explicitées pendant les appels té-

léphoniques, et qui situent géographiquement l'action en France. Une « scénographie de l'attente », ainsi appelée par le scénographe Roland Barthes.

L'œuvre de Cocteau fut définie comme un pari sur le « théâtre pur ». D'après le dramaturge autrichien Max Reinhardt¹⁰, il s'agirait en effet d'une pièce du genre intimiste, essence d'un théâtre ou d'un cinéma de chambre, semblable à bien des égards à un mouvement cinématographique allemand datant des années vingt consacré au thème de la dimension psychologique. Cocteau a pour mérite la création d'une « pièce d'acteur », portant sur scène « un mélodrame réaliste » dont le texte repose « dans la voix »¹¹. L'artiste aux multiples talents concentre dans un acte unique un pot-pourri de genres, liant le drame à la comédie, célébrant finalement l'apothéose de la tragédie. L'auteur semble retrouver cette même vision en Rossellini : « [qui n'a pas] honte de présenter des faits humains. Il y a eu le temps du cinéma américain, celui du cinéma soviétique, aujourd'hui l'état de grâce est ici, en Italie, parce que les Italiens ont trop souffert et que l'on



Jeu de miroir.

se retrouve toujours dans la souffrance. La Magnani m'a révélé la douleur lorsque nous tournions avec Rossellini *La Voix humaine*, elle était d'une nervosité folle [...] mais toujours magnifique de sincérité dans son rôle d'amoureuse éplorée avec ses cheveux fous, ses yeux remplis de larmes [...]. Rossellini, lui, est un homme extraordinaire. Il n'a aucun préjugé, aucun système. Il se sert seulement des moyens les plus simples »¹². Fort de ces caractéristiques, Rossellini tourne en plateau de tournage un film fortement néoréaliste « portant sur l'écran un souffle de nouvelle vie. Ses images avaient la franchise du documentaire et l'instantanéité dramatique de la vie réelle »¹³. Le Romain, en phase avec la culture cinématographique néoréaliste, enquête sur le réel, en passant le moindre détail au « microscope [qui] peut nous prendre par la main et nous conduire à découvrir des choses que l'œil ne pourrait pas apercevoir »¹⁴. Le temps semble s'arrêter et chaque instant, chaque acte ou mouvement du visage fait l'objet d'un focus. Le ralentissement du temps semble coïncider avec la fin de ce dernier. Une mort lente et inexorable, assaisonnée par un *climax* ascendant de la douleur. Rossellini exploite le concept de « cinema microscopio »¹⁵ pour révéler ce que l'œil n'est pas en mesure de saisir, suivant la protagoniste dans son subconscient et ses pensées les

plus profondes¹⁶. Pour le réalisateur, cet aspect cinématographique est une partie fondamentale du néoréalisme, « une approche morale qui devient un fait esthétique »¹⁷. Autrement dit, la protagoniste semble accéder à un aspect de son âme qui lui est inconnu ou comme le dirait I. Calvino : « Et elle se connaissait, car bien qu'elle se soit toujours connue, elle n'avait jamais pu se reconnaître de cette manière »¹⁸.

J. Epstein avait l'habitude d'attribuer au cinéma la capacité de promouvoir et d'élargir les émotions. Cette particularité est cependant une arme à double tranchant, encore plus dans une œuvre comme celle-ci. Cela met en lumière le rôle déterminant de la protagoniste au sein de la pièce, définie comme un « prétexte pour une actrice ». Évoquant une solitude « à la fois physique et morale »¹⁹, Cocteau et Rossellini élèvent *La Voix humaine* à « l'archétype de toute souffrance, de la souffrance même, l'image terrestre de cette peine du dam que l'Église considère comme plus horrible que celle du sens »²⁰. La dédicace du réalisateur ne passa pas inaperçue : « Ce film est un hommage à l'art d'Anna Magnani »²¹, qui souligne davantage le grand mérite de l'interprète féminine. À son tour, Cocteau voit aussi chez l'actrice un talent naturel et un génie qui honore son œuvre : « nous avons de la part d'Anna

Magnani deux incarnations opposées et complémentaires, qui à leur tour s'opposent à celle de la femme du peuple de *Rome, ville ouverte* (ou de *Bellissima* de Visconti), et qui amplifient le champ interprétatif de cette actrice, bien au-delà des lieux communs dans lesquels on a voulu l'enfermer »²². À la base de la pièce de Cocteau, il y a un jeu provocateur, un défi théâtral. Si *Una Voce umana* devient pour Rossellini un hommage à l'art dramatique d'Anna Magnani, c'est parce que le texte de Cocteau le lui permet, exigeant de l'actrice une grande présence scénique. Son double rôle est, pour cette raison, techniquement difficile. Dans le film, ce défi devient l'occasion pour Rossellini d'accomplir une véritable « épreuve » de mise en scène, fusionnant avec l'art dramatique, et portée au plus haut niveau par Anna Magnani.

« *Una Voce umana* m'offrait l'occasion d'utiliser la caméra comme un microscope, d'autant plus que le phénomène à scruter s'appelait Anna Magnani »²³.

Nous sommes face à un huis clos psychologique qui plonge dès le premier cadrage dans l'intériorité de la protagoniste. Le réalisateur débute par un premier plan sur une femme. Quelques instants plus tard, la caméra recule et grâce à un jeu de perspective et une vue panoramique vers la droite, la scène révèle que la figure encadrée n'est qu'un reflet

dans le miroir de la salle de bain. Cet artifice conduit le spectateur à confondre dangereusement ce qui est dans le miroir avec ce qui existe en dehors. L'association du mouvement de la caméra au reflet du miroir offre un regard nouveau que seul le cinéma, au moyen de la caméra, sait saisir et restituer. Rossellini propose une gradation ascendante de la douleur humaine dans une représentation qui élève la souffrance au rôle de protagoniste. L'utilisation du miroir semble être le résultat d'un choix pris en connaissance de cause. Rien n'est laissé au hasard : à l'image de la scène primordiale du jeu de miroirs qui se déroule, d'abord dans la salle de bain puis dans la chambre, et semble s'imposer dans l'histoire en la caractérisant et en la transposant dans un autre monde, entre rêve et veille, inconscient et réalité, folie et rationalité. Le sentiment d'égarement est grand, tant pour la protagoniste abandonnée à elle-même, que pour le public qui, en s'identifiant au personnage, a l'impression d'être dans la même situation. La métaphore du miroir s'inscrit dans une tradition millénaire : de Socrate, en passant par le portrait de Dorian Grey et effleurant Rossellini et Cocteau qui s'intègrent à juste titre dans ce courant, communément appelé « réalisme magique »²⁴. Le miroir abandonne ainsi sa simple fonction d'objet pour se transformer en porte d'entrée vers l'intériorité de l'être humain, seuil séparateur entre le monde réel et le royaume des

Le miroir abandonne ainsi sa simple fonction d'objet pour se transformer en porte d'entrée vers l'intériorité de l'être humain, seuil séparateur entre le monde réel et le royaume des rêves.

rêves. Rossellini, bénéficiant du tournage en noir et blanc typique de l'époque, recrée cette ambiance de rêve. Le spectateur est donc projeté dans une atmosphère éthérée, alourdie par les tourments de la protagoniste. Le miroir et la caméra deviennent un tout en invitant le public à regarder au-delà de la sphère du tangible. Dans le miroir, nous sommes

catapultés dans un non-lieu, où l'on se perd et l'on se reconnaît. La caméra immortalise un quotidien imprégné de surnaturel, le sens d'une solidarité mystérieuse entre héros et mort et « la solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher »²⁵.

Dans l'image du miroir demeure l'expression du double : d'une part des traits familiers, et de l'autre, étrangers, vaguement menaçants. Ce mélange enivre l'ambiance d'un sens aliénant dans lequel le miroir conduit à la dissolution ruineuse du « moi ». *La Voix humaine* est un voyage intemporel à travers l'intériorité humaine qui recèle un monde de sensations, d'émotions et d'aspects encore inconnus. L'intérêt de cette œuvre est indéniable car elle est rediffusée au fil des années en restant toujours actuelle. L'inquiétant se lie à la découverte du « moi » intérieur, du double, de ce reflet ambigu et intrigant à la fois. Cocteau et Rossellini se sont appropriés un thème complexe, ineffable, effleurant de leur art la « réalité de l'irréel »²⁶.

- 1 Marc Paquien, metteur en scène « auteur en marge des mouvements littéraires », 2012. Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, 2012.
- 2 Orietta Abbati, *Intrecci romanzi Trame e incontri di culture*, Nuova Trauben editrice, Torino, 2016.
- 3 *Encyclopædia Britannica*, Inc., Loren, Sophia, 2020. <https://academic.eb.com/Sophia-Loren/>
- 4 <https://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/blog/oscar-iarussi/1246544/pedro-tilda-e-la-voce-umana.html>
- 5 Jean Cocteau, *Du Cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 184.
- 6 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 245. Texte paru dans *La Revue du cinéma* en été 1947.
- 7 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 152-153.
- 8 J. Cocteau, *La Voix humaine*, cit., p. 13-14.
- 9 Orietta Abbati, *Intrecci romanzi Trame e incontri di culture*, Nuova Trauben editrice, Torino, 2016, p.40. “Un tragico disordine”.
- 10 *Enciclopedia Treccani*, treccani.it/enciclopedia/max-reinhardt
- 11 Comédie française.
- 12 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 156.
- 13 Archivio Luce, LA SETTIMANA INCOM / 01595, Notizie di cronaca, data: 14/11/1957. patrimonio.archivioluce.it. «porta[ndo] sullo schermo un soffio di vita nuova. Le sue immagini avevano la secchezza del documentario e l'immediatezza drammatica della vita reale.»
- 14 Goffredo, Fofi, *Il mio dopoguerra, Edizioni dell'asino*, 2017. « Microscope [qui] peut nous prendre par la main et nous conduire à découvrir des choses que l'œil ne pourrait pas apercevoir ». « microscopio [che] può prenderci per mano e condurci a scoprire cose che l'occhio non potrebbe scorgere ».
- 15 Margarida Carnicé Mur, La política de l'actriu en l'obra d'Anna Magnani, Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2016, p.103. « Cinéma microscope ».
- 16 Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, textes réunis par Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1984, p. 29.
- 17 *Ibid.* « un approccio morale che diventa un fatto estetico. »
- 18 Italo, Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, 1957. « E lei conobbe se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così. »
- 19 Éric Rohmer, *Cahiers du cinéma*, n° 59, mai 1956, p. 38-41.
- 20 *Ibid.*
- 21 The opening credits of *L'Amore* include a title card—a quote by Rossellini that states in clear and simple terms why this film deserves a place on your video shelf: « This film is a homage to the art of Anna Magnani. »
- 22 Adriano Aprà, in *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 155.
- 23 Rossellini, R. (2006). *Il mio metodo: scritti e interviste*. (1ª ed. 1987) Roma: Marsilio, p. 46. « Una voce umana mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa come un microscopio, tanto più che il fenomeno da scrutare si chiamava Anna Magnani ».
- 24 *Una corrente letteraria e artistica del Novecento. Uno degli esponenti principali del realismo magico italiano è M. Bontempelli*. Cfr. M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio* (1922).
- 25 J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, Texte établi, présenté et annoté par J. Touzot, Paris, Gallimard, 1989, pp. 412-413.
- 26 Orietta Abbati, *Intrecci romanzi Trame e incontri di culture*, Nuova Trauben editrice, Torino, 2016, p.23.
- 27 Hulton, Archive, <https://www.gettyimages.ae/search/photographer?family=editorial&photographer=Archivio+Cameraphoto+Epoche>
- 28 *Anna Magnani e Roberto Rossellini al cinema per la prima del film L'amore*, Fondo Dial / Proiezione del film *L'amore*.



Nocturama

Une œuvre qui distingue
« contemporain » et « d’actualité »

“I thought that all generations were lost by something and always had been and always would be”.

« Je pensais que toutes les générations étaient perdues par quelque chose, l’avaient toujours été et le seraient toujours. »

— Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, 1964

Anissa Naïm

Genèse du projet vs actualité

2010, Bertrand Bonello prépare son prochain film, *L’Apollonide : Souvenirs de la maison close* (2011), une fiction qui retrace le quotidien d’une maison close du début du XX^{ème} siècle. Le réalisateur ressent alors l’envie de traiter un sujet plus contemporain, de réaliser une œuvre qui ré-

sonnerait avec le sentiment diffus de tensions grandissantes qui règne en France à ce moment-là. Bonello perçoit le pays au bord de l’explosion et veut en faire le témoignage. En s’inspirant d’événements réels tels que les « Birmingham Riots » de 2005, mais aussi d’éléments fictionnels comme le roman *Glamorama* (Bret Easton Ellis, 1998) et le cinéma de genre américain de son adolescence, Bonel-



lo commence à écrire le script du film qui deviendra plus tard *Nocturama*. L'idée est de faire un film d'action avec un propos en toile de fond, de développer son sujet en privilégiant l'action aux discours. Mais l'opportunité de réaliser le biopic du célèbre couturier Yves Saint-Laurent se présente et Bonello met de côté son projet le temps de la production de *Saint Laurent* (2014). Il y revient quelques

années plus tard, et une fois l'écriture terminée, le tournage est prévu pour l'été 2015. La caméra suivra un groupe hétéroclite de jeunes gens qui, poussés par un besoin irrésistible de révolte, perpètrent plusieurs attentats dans la ville de Paris avec pour cibles des monuments symboliques tels que la statue de Jeanne d'Arc, une aile du ministère de l'Intérieur ou encore les locaux d'une banque.

Après quoi ils se réfugient dans l'enceinte d'un grand magasin pour y passer la nuit, en attendant de pouvoir ressortir au grand jour sans que les risques soient trop élevés. 13 novembre 2015, retour à la réalité : Paris connaît une nuit de terreur causée par les attaques terroristes revendiquées par l'Etat islamiste, qui marqueront douloureusement l'Hexagone pour les années à suivre. Pour Bonello, hors de question de modifier son scénario, le montage est terminé et le film est prêt. Par ailleurs, les événements tragiques de l'actualité ne prennent pas place au même endroit que ceux dépeints dans son œuvre : lui ne parle pas de Daech, et même au contraire, la cause qui motive ses personnages n'est volontairement jamais nommée pour éviter de pointer du doigt une organisation en particulier ou une jeunesse en colère stéréotypique. Cette imprécision permet également de retranscrire les ambiguïtés idéologiques que Bonello ressent dans les opinions politiques de la jeunesse d'aujourd'hui. Malgré cette distinction certaine entre les attaques qui font l'actualité et le sujet de son film, ces événements obligent Bonello à être présent médiatiquement lors de la sortie de *Nocturama*, afin d'explicitier ses intentions et

le processus de création en amont. Ainsi, le réalisateur explique qu'il envisage son film comme politique et non militant : il cherche à assembler des éléments ensemble pour poser une question et non pour avancer une réponse (« observation rather than analysis », livret du DVD). D'ailleurs, il ne s'agit en aucun cas de faire l'apologie de la violence aveugle, mais de montrer l'insurrection, la révolte, le refus qu'il perçoit parmi la jeunesse contemporaine. L'intention de Bonello est simplement de constater, témoigner et partager avec le public ce qu'il observe autour de lui.

Une approche réaliste

Afin de retransmettre fidèlement son impression de tension générale, Bonello adopte une approche réaliste. Cette décision se traduit tout d'abord dans le choix du décor : au début du film, on assiste à plusieurs scènes qui se déroulent dans les rues de Paris et dans le réseau souterrain de son métro. Bonello tient à filmer les trajets réels et n'a privatisé aucun espace, ce qui signifie que les passants ne sont pas bloqués pendant le tournage. La seconde partie du film se déroule dans un grand magasin, dont le décor a entiè-



rement été reconstruit pour l'occasion. D'un point de vue technique, filmer ce genre d'endroits représente un défi conséquent en raison de la complexité de son architecture qui comporte escaliers, salles et recoins. Bonello fait preuve d'ingéniosité pour pallier ces difficultés et propose des scènes au sein de l'établissement dont l'esthétisme est remarquable. Le choix du grand magasin comme lieu de refuge n'est d'ailleurs pas anodin : manifestation concrète du consumérisme, c'est un monde « parfait » à l'intérieur d'un monde imparfait.

Les personnages se l'approprient et s'y perdent chacun à leur manière, mettant en lumière les contradictions dont ils sont chargés, entre désir de révolution et adhésion au consumérisme.

La volonté de réalisme du réalisateur dicte également le choix des acteurs et des actrices : Bonello a envie de voir de nouveaux visages, de nouveaux corps à l'écran et décide

Étant donné que la première partie du film mise sur l'économie des dialogues pour favoriser la puissance des actes, l'importance des enjeux doit transparaître à travers le non verbal.

de chercher ses recrues parmi des acteurs et actrices avec très peu d'expériences pour la moitié du casting, et de procéder à des recrutements sauvages dans les milieux politisés pour l'autre moitié. Pour Bonello, il est certain que des jeunes qui évoluent dans les milieux de manifestants radicaux ou qui étudient au lycée autogéré de

Paris¹, par exemple, seront sensibles à l'importance des enjeux politiques et des luttes sociales impliqués dans les actes des personnages de *Nocturama*. Étant donné que la première partie du film mise sur l'économie des dialogues pour favoriser la puissance des actes, l'importance des enjeux doit transparaître à travers le non verbal, par exemple dans la démarche des personnages, d'où l'importance de prendre des jeunes avec une certaine conscience politique. En prenant des acteurs et actrices inexpérimentés, Bonello embrasse également la maladresse ou l'imprécision qui peut parfois caractériser leur jeu et qui à ses yeux renforce l'aspect réaliste de son film. Par ailleurs, les personnages écrits par Bonello ont la ving-

Photos : *Nocturama* (Bertrand Bonello, 2016).



taine : pour le réalisateur, c'est un âge imprégné d'un certain romantisme et d'une certaine naïveté qui poussent à l'insurrection, comme le montre l'apparition de mouvements révolutionnaires menés par des jeunes de cet âge-là au cours de l'histoire (mouvement punk, kamikazes japonais). Le public notera également la diversité qui caractérise le groupe de protagonistes : différents milieux socio-économiques, différentes origines et différents parcours sont incarnés pour refléter la jeunesse contemporaine et éviter, encore une fois, la stigmatisation des terroristes.

Enfin, Bonello n'hésite pas à distiller le réalisme jusque dans les détails de son scénario : ainsi, l'intervention du GIGN qui prend place pendant le dernier acte a été écrite en concertation avec d'anciennes recrues de cette organisation. Au vu de la gravité des actes commis par les terroristes et des inconnues propres à la situation – telles que le nombre de personnes présentes dans l'enceinte du grand magasin, la présence d'otages ou non, les angles morts dus à l'architecture du bâtiment, etc. – les consultants confirment que le scénario colle au déroulé de la mission qui aurait eu lieu dans une situation similaire réelle.

Accueil et débats avortés

En plus du travail d'accompagnement que Bonello doit faire à la sortie de son film afin d'explicitier ses intentions, l'actualité a une autre conséquence sur *Nocturama* : l'accueil critique et public. Si le premier est enthousiaste et permet au film d'être présenté dans différents festivals internationaux (Toronto, FIDH, Viennale ...), le second en revanche l'est significativement moins : on comptabilise un total de seulement 64'513 entrées en France², ce qui représente un échec commercial pour le film³. Étant donné le contexte sociétal dans lequel le film sort, Bonello comprend que le public français s'attendait probablement à obtenir des réponses avec *Nocturama*, des explications

concernant ce qu'il se passe à ce moment-là en France, et pourquoi cela se passe. Or, comme discuté plus haut, ce n'est pas le but ni du film ni du cinéaste. On assiste sans doute à une confusion de la part du public entre l'actualité et le sujet du film, ce qui a pour conséquence d'annuler les débats qu'il aurait pu susciter concernant les tensions grandissantes dans le pays, la remise en question par la jeunesse du système politique en place, l'idée d'insurrection du peuple. Quand on sait l'ampleur que prendront ces mouvements dans les années suivantes, donnant notamment naissance aux fameux Gilets jaunes, force est de constater que depuis la sortie de *Nocturama*, le temps de la révolte est toujours d'actualité en France.

D'Hemingway à Nick Cave

Une dernière conséquence de l'actualité de 2015 sur la sortie du film de Bonello est le changement du titre. Initialement, le cinéaste avait choisi *Paris est une fête* en référence au roman autobiographique homonyme d'Ernest Hemingway. Bonello tenait en effet à ce que le titre contienne le nom de la capitale française suivant l'idée selon laquelle plus on parle de quelque chose de local, plus on a une portée universelle, donc « [...] plus je parle

de Paris, plus je parle du monde »⁴ d'après le réalisateur. Après les attentats du 13 novembre, les Parisien-nes se réapproprient l'œuvre d'Hemingway qui devient un symbole de la force de vie inébranlable de la Ville Lumière.

On assiste sans doute à une confusion de la part du public entre l'actualité et le sujet du film.

Pour Bonello, garder ce nom pour son film signifie prendre le risque de donner l'impression d'une forme d'opportunisme de sa part, d'une récupération, ou tout simplement qu'il existe un lien entre le film et les événements malheureux qui ont touché la capitale. Il faut donc changer ce titre et Bonello décide de se tourner vers sa discographie. Ses yeux tombent alors sur l'album *Nocturama* du chanteur australien Nick Cave et son groupe ; intrigué, Bonello découvre que le *Nocturama* est la partie d'un zoo dans la-



Nocturama (Bertrand Bonello, 2016).

quelle sont enfermés les animaux nocturnes. Ce terme lui évoque également une dimension fantasmagorique, voire cauchemardesque. Ces deux aspects convainquent Bonello d'adopter ce nouveau titre : c'est un parfait écho à la deuxième partie du film pendant laquelle les personnages sont enfermés de nuit dans un grand magasin.

Temporalité ébranlée

Le traitement du temps est d'ailleurs très intéressant dans *Nocturama* : comme évoqué précédemment, le film est découpé en deux parties mais qui correspondent en réalité à trois actes. Dans chacun de ces actes, le temps est traité différemment, s'adaptant à l'action dépeinte à l'écran.

Afin d'aider le public à suivre ces variations dans l'écoulement du temps tout au long du film, l'heure est régulièrement indiquée, soit par les personnages, soit en étant directement affichée à l'écran. Dans la première partie, qui coïncide avec le premier acte, l'action se déroule de jour, dans Paris. La caméra suit les différents personnages dans leurs trajets, et on assiste également à quelques occasionnels flashbacks. L'attention se porte alors sur la précision dans les détails et la simultanéité des événements. La deuxième partie, composée du deuxième et du troisième acte, marque une rupture forte avec cette organisation puisqu'elle se déroule dans le grand magasin, de nuit. Lors du deuxième acte, les per-

sonnages se retrouvent ensemble dans un espace fermé, le temps s'arrête et c'est l'attente qui est au centre de la narration. La difficulté d'une telle séquence est de parvenir à maintenir la tension dans ce moment de flottement, mais Bonello en profite pour offrir au public des scènes fortes de symbolisme, parfois surprenantes, toujours marquantes. Enfin arrive le troisième acte : l'assaut. Dans cette séquence, la linéarité du temps se rompt, on assiste plusieurs fois à la même scène en empruntant des points de vue différents qui correspondent aux différents personnages, on revient parfois en arrière, l'enchaînement des scènes se brouille. La caméra reste aux côtés des protagonistes, et le public assiste à leur perte du contrôle de la situation. Ainsi, chaque séquence reflète l'état d'esprit des protagonistes : précision et organisation, puis attente, et finalement, perte de contrôle.

Une seconde vie détachée de la réalité ?

Cet article n'est évidemment pas exhaustif et de nombreux aspects du film n'ont pas pu y être abordés, comme l'importance de la musique par exemple. Pour les personnes intéressées, l'auteure encourage le visionnage des différentes interviews données par Bertrand Bonello, riches en informations concernant le film, et qui, d'une manière plus générale, éclairent la vision qu'a son réalisateur du cinéma.

Finalement, *Nocturama* est une œuvre importante dont la puissance d'impact a souffert de l'actualité au moment de sa sortie, ce qui aura pour conséquence d'enterrer les réflexions qu'elle tendait à soulever. Cependant, elle mérite que le public s'attarde sur elle, pour en apprécier la beauté, l'importance de son sujet, l'humilité de son réalisateur qui se positionne en observateur, et qu'enfin la distance croissante avec les attentats du 13 novembre 2015 soit mise à profit pour tirer de ce film ce qu'il cherche à questionner. Quand les tensions grandissent, le peuple s'insurge et riposte, la société explose. Et après ?

- 1 « Le lycée autogéré de Paris (LAP) est un lycée expérimental créé en 1982 sous le ministre de l'Éducation nationale Alain Savary. [...] Le LAP s'adresse à des adolescents et des jeunes adultes, âgés de 15 à 21 ans, dans une alternative au système éducatif traditionnel. » Wikipedia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lycée_autogéré_de_Paris
- 2 <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=16040>
- 3 À titre d'exemple, *Les visiteurs : La Révolution* sorti la même année comptabilise, le premier jour de son exploitation en salle, plus de 190 000 entrées. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/les-visiteurs-la-revolution-ont-attire-190-000-spectateurs-07-04-2016-5694533.php>
- 4 Q/A Bonello FIFDH 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=zFgy8J3lqcE>

Huis clos

Inferno

« Laissez toute espérance, vous qui entrez. »

– Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, 1472

**Leandra Patané, Almudena Jiménez Virosta
et Flaminia Albertini**

Lorsqu'on pense à l'enfer, on pense aux flammes. On pense à un huis clos, à une chambre sans portes ni fenêtres, un endroit d'où on ne pourrait jamais sortir. Une scène tout à fait digne d'un récit sanglant et terrifiant. Un moment où on est censé expier nos péchés. Un vide rempli par le feu, par l'air, par les restes de la terre qui s'évaporent devant nous comme l'eau transpirée par notre peau.

Selon la doctrine catholique, l'enfer correspond à la quatrième de ce qu'on appelle en espagnol les *postrimerías*, c'est-à-dire les dernières étapes de notre vie : la mort, le purgatoire, l'enfer et le paradis. Si cette chaîne de mots crie aux yeux du lecteur « DANTE! », ce n'est pas par hasard, car c'est ici que l'auteur florentin trouve l'inspiration. Selon la Bible, c'est au sein même des feux de l'enfer qu'on trouvera le diable dans son lac de soufre et « comme donc on cueille l'ivraie, et on la brûle au feu, il en sera de même à la fin de ce monde ». De cette manière, « le Fils de l'homme enverra ses Anges, qui cueilleront de son Royaume tous les scandales, et ceux qui commettent l'iniquité ; Et les jetteront dans la fournaise du feu ; là il y aura des pleurs et des grincements de dents » – nous dit la parabole –, « Alors les justes reluiront comme le soleil dans le Royaume de leur Père. Qui a des oreilles pour ouïr, qu'il entende ». Ainsi et contrairement à l'enfer, ce royaume est « encore semblable à un trésor caché dans un champ, lequel un

homme ayant trouvé, l'a caché ; puis de la joie qu'il en a, il s'en va, et vend tout ce qu'il a, et achète ce champ ». (Matthieu, 13). La prison à portes fermées de l'enfer versus l'ouverture totale des cieux, c'est cela qu'on nous propose. Et si Dante désigne bien son Enfer comme un endroit glacé, loin des flammes bibliques rapportées plus tard à la littérature par le *Paradise Lost* miltonien, c'est l'aspect labyrinthique, l'atmosphère qu'il crée qui va donner naissance à toute une esthétique cinématographique.



Illustration de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, 1480-1490.
Collection de la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ainsi, sept cents ans après sa mort, les mots, les symboles et les images créés par Dante Alighieri continuent de façonner le mystère humain et divin. Dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321, est mort l'un des poètes, écrivains et hommes politiques italiens qui a laissé sa marque sur la culture, littéraire mais pas que, et ce, pour toutes les générations à venir ; celui qui est considéré comme le père de la langue italienne : l'immense Dante Alighieri. Sa fin intervient lors d'une énième mission politique de son existence mouvementée. Dante, invité du seigneur de Ravenne Guido Novello, revenait de Venise. Il avait été envoyé dans la ville lagunaire en mission diplomatique, car à la suite de quelque bataille navale, Venise et Forlì menaçaient de faire la guerre à Ravenne. La mission fut un succès, mais Dante rencontra un adversaire redoutable : le paludisme. Infecté par un moustique dans la région des Vallées de Comacchio, il mourut entre le 13 et le 14 septembre 1321, à l'âge de 56 ans. Le poète avait participé activement à la vie politique et militaire de sa ville natale, Florence, se retrouvant également au combat en tant que chevalier. Il appartenait à la faction politique des Guelfes, partisans du pape qui s'opposaient aux Gibelins, en faveur de l'empereur. Les Guelfes, à cause d'un violent affrontement interne se séparèrent entre les Guelfes blancs, plus ouverts au peuple et à l'autonomie de Florence, et les Guelfes noirs, liés à l'aristocratie et au pouvoir papal. Lorsque les noirs l'emportèrent, tuant ou condamnant les exposants blancs à l'exil, Dante, qui appartenait à ces derniers, fut contraint de quitter la ville pour éviter le bûcher. En 1301, il fut ainsi obligé de quitter Florence après que Boniface VIII l'ait intentionnellement retenu à Rome pendant que les noirs prenaient le pouvoir à Florence. Le Pape a toujours été l'un de ses adversaires les plus féroces, gagnant une place de choix dans les cercles de l'Enfer de la *Divine Comédie*. La vie de Dante après l'exil devint alors celle d'un poète et d'un homme politique errant, accueilli par les Seigneurs qui sollicitèrent son intervention en cette période de conflits et d'instabilité. Il ne réussit jamais à retourner dans sa

Florence natale ; la *Divine Comédie* est ainsi née en exil, dans les lieux entre la Lunigiana et la Romagne. Ce chef-d'œuvre sous forme de poème est divisé en trois parties, appelées cantiche (Inferno, Purgatorio et Paradiso), dont chacune se compose de trente-trois chants, par lesquels le poète raconte un voyage à travers les trois royaumes d'un autre monde qui le conduira à la vision de la Trinité.



Illustration de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, 1480-1490. Collection de la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Aujourd'hui, ce prodige littéraire et poétique où se rencontrent spiritualité, critique des vices humains et recherche linguistique, est rappelé, avec son auteur, à travers des remaniements et des représentations qui visent à reconstituer sa splendeur même au moyen de grands écrans. La filmographie autour de Dante a déjà connu une très forte production depuis les années du cinéma muet. Le premier film consacré au poète date de 1907, tandis que des productions plus récentes continuent de s'approprier le sujet, dans un style dit « colossal », à l'image de *l'Inferno* de Ron Howard (2016), basé sur le livre homonyme de Dan Brown (2013), ou le film d'animation *Coco* (Molina &

Unkrich, 2017). Dante reste un homme de culture trans-
versale qui inspire encore de grands projets, mais surtout
qui reste toujours d'actualité : le *contrappasso* (châtiment
à l'image du péché) dans les films thriller comme *Seven*
(Fincher, 1995), ou encore *L'associé du diable* (Hackford,
1998), avec un Lucifer joué par Al Pacino.

C'est en 1911 qu'on peut trouver un tout premier long-mé-
trage situé intégralement en Enfer. Dirigé par Francesco
Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe de Liguoro, le film
a marqué l'histoire du cinéma et de l'art grâce à des scènes
composées des tableaux inspirés d'illustrations du grand
artiste français Gustave Doré – aussi pour avoir été le pre-
mier film à avoir été considéré comme œuvre protégée.
Aux portes de l'enfer, Virgil se retrouve avec le personnage
nommé Dante dans un champ complètement ouvert. Un
espace au ciel diaphane qui néanmoins, grâce à la dispo-
sition des blocs rocheux du sol et la direction verticale des
vapeurs que ce dernier émet, commence à présager un
sentiment d'angoisse. Un autre plan serré représente un
lac, aussi ouvert que l'endroit précédent, un nouveau huis
clos. Nous ne voyons pas le ciel, mais les rochers qui
inondent notre écran. On s'attendait presque pour un ins-
tant à voir Homère, Horace, Ovide, Lucain, Virgil et Dante
emportés par le vent. Il souffle si fort que le mouvement
des vêtements de Dante évoque des
mouettes à contre-courant. Il semble
être un espace aussi ouvert que la
haute mer, mais nous y sommes as-
pirés, dans cet espace impossible et
enfermé. Vers la fin de son voyage,
au moment où Dante rencontre les trois Géants – à sou-
ligner la bataille d'Ephialtès avec son propre corps et le
rocher auquel il est enchaîné pour s'être rebellé contre
Jove, toujours en champ ouvert –, on se retrouve dans le
lac gelé où les traîtres sont attrapés, leurs têtes hors de
l'eau, regardant un ciel qui s'éloigne. Des stalactites et
des stalagmites ont remplacé les vapeurs et les rochers
du début ; un fond noir, dans l'arrière-plan, nous indique

**C'est en 1911 qu'on peut
trouver un tout premier
long-métrage situé inté-
gralement en Enfer.**

qu'on est arrivé, en effet, au centre de l'enfer, de cette grotte
glacée et créée par le poète.



L'Inferno (Bertolini, Liguoro et Padovan, 1911).

En 1924, l'Enfer de Dante traverse l'océan pour arriver aux
écrans américains de la main du réalisateur Henry Otto.
Produit par la Fox Film Corporation, *Dante's Inferno* joue
pour l'une des premières fois avec le livre de Dante comme
artifice, on pourrait même dire comme personnage, au
cinéma. Dans ce film, Eugene Craig, homme d'affaires ruiné
économiquement, décide de se suicider poussé par Mor-

timer Judd, son marchand de som-
meil. Avant le terrible dénouement,
Judd reçoit une copie de l'œuvre de
Dante, qu'il lit attentivement : une ver-
sion de l'Enfer où des démons et des
pêcheurs ont été transformés en

arbres dans une forêt appelée *Hell*. Les rochers enva-
hissent encore une fois l'espace, mais le ciel qu'on voulait
deviner dans l'Enfer de 1911 n'est plus possible ici. La cou-
leur rouge colore les photogrammes, au contraire des to-
nalités bleutées du film antérieur.

L'Enfer dantien commence à se représenter déjà en 1924,
et chaque fois plus comme le huis clos qu'on connaît et
qui sera souvent repris après, comme dans le *Dante's In-*

ferno animé de Mike Disa, Yasoumi Umetsu, Shûkô Murase et Victor Cook (2010). Son écho métaphysique est également à retrouver dans des films très divers comme le *Dante's Inferno* de Ken Russell (1967), le *Black Hole* de Gary Nelson pour The Walt Disney Company en 1979 – qui reprend aussi la dimension physique de l'enfer et le met en parallèle avec le trou noir –, le *Jacob's Ladder* de Adrian Lyne (1990) ou même le *Notre musique* de Jean-Luc Godard (2004).

Ces multiples œuvres cinématographiques témoignent une fois de plus du caractère intemporel de la *Comédie* qui demeure un patrimoine littéraire, historique, linguistique et humain non négligeable. À plusieurs niveaux, cette œuvre reste une pièce incontournable de la culture italienne, et plus largement, de la civilisation occidentale. Si d'un point de vue linguistique Dante a fait preuve d'un génie multilingue innovant et varié, d'un point de vue philologique son œuvre esquisse les traits d'un tableau historique, politique et social précis et intime. Axé sur une vision fortement médiévale, il donne lieu à une épopée initiatique vouée à l'épuration des péchés et à la quête du salut ultime. Le poète florentin n'a pas été le premier à aborder le thème de l'au-delà, et ne sera pas le dernier. Si l'existence humaine n'est qu'une ligne temporelle partagée en deux, le moment zéro serait la mort, un passage obligé qui n'efface pas ce qui a été avant mais qui réécrit l'histoire de chacun à partir des choix pris au cours de la vie.

Le monde des morts, ou plus simplement l'Enfer est décliné par l'imaginaire de Dante, homme chrétien du douzième siècle, comme un huis clos dans lequel chaque pécheur se voit infligé un châtement directement proportionnel aux actions et aux choix qu'il a pris pendant sa vie et

desquels il sera victime à tout jamais. Bien que la mort soit inévitable et hors du contrôle des hommes, leur vie est soumise uniquement au libre arbitre de chacun qui permet, malgré les événements et les obstacles de la vie, de bâtir son propre chemin. L'existence dans la vie après la mort est donc étroitement liée à ce qui l'a précédé. La vision de Dante prévoit ainsi une récompense ou une rétribution octroyée par Dieu à tous ceux qui atteignent la mort.

Quelques siècles plus tard, le philosophe et dramaturge français Jean-Paul Sartre propose ce même sujet en le revisitant en clef existentialiste. Un huis clos infernal qui s'ajoute aux possibilités infinies et variées d'exprimer l'existence de quelque chose après la mort. Loin de la description

Ces multiples œuvres cinématographiques témoignent une fois de plus du caractère intemporel de la *Comédie* qui demeure un patrimoine littéraire, historique, linguistique et humain non négligeable.

infernale de Dante, Sartre dépeint un salon empire, dépourvu, contre toute attente, d'instruments de torture. « Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol, que cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui frôle, qui caresse et qui ne fait jamais assez mal. » (Sartre). Face à une Europe qui vient de devenir la scène de l'enfer sur terre, les camps de concentration sont la

preuve que si Dieu existe, il n'est qu'à déplorer. En tant qu'existentialiste athée, Sartre décrit son enfer, notre enfer, et simplifie la traditionnelle vision chrétienne de l'au-delà, aboutissant à une version beaucoup plus subtile et impitoyable que celle de Dante.



Jean-Paul Sartre, photographié en Lituanie par Antanas Sutkus.

« Au-delà du plaisir scénique, au-delà du drame, au-delà de l'émotion, J.P. Sartre avec Huis-Clos vient de nous rappeler que l'objet essentiel du théâtre est de nature morale. » (Pierre Cauchois, 1944)

Il n'est ici nullement question de bourreau ou d'instrument de torture physique, car l'enfer c'est le regard que portent les autres sur nous, du fait de l'image que nous leur renvoyons...C'est cela le raffinement de l'enfer de Sartre, l'inferral et éternel huis clos où le regard du partenaire sert de miroir exprimant la force du vitriol. Trois personnages, Garcin, Inès et Estelle, venant de milieux sociaux fort différents et ayant des histoires de vie qui ne se ressemblent pas, se rencontrent pour la première fois en enfer. Trois pêcheurs, chacun le bourreau des deux autres, car ils ne se voient que dans le regard de l'autre, ce qui justifie la célèbre phrase : « l'enfer, ce sont les autres ». La coexistence éternelle avec ce regard, qui reflète le manque de courage dans la vie, est élevée à la peine maximale dans cet enfer existentialiste. L'enfer de Sartre entre à juste titre dans cet au-delà existentiel propre à Kafka et aux surréalistes. Un huis clos où le caractère d'immanence, dévoile la vraie nature des hommes, et leur capacité

unique à créer cet univers de haine qui est précisément l'enfer.

« Il est impossible d'être compris, il est impossible de comprendre et il est impossible de vivre seul, voilà l'enfer. »

(Gérard Vincent : L'enfer des chevaux de bois, Nouvelle jeunesse, 1944)



Jacqueline Audry dans Huis-Clos, 1954.

Pour aller plus loin

Films

- *Dogville* (2003) de Lars Von Trier
- *Reservoir Dogs* (1993) de Quentin Tarantino
- *Les chiens de paille* (1971) de Sam Peckinpah
- *Get out* (2017) de Jordan Peele
- *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (1962) de Robert Aldrich
- *La vie des autres* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck
- *The Thing* (1982) de John Carpenter
- *Alien* (1979) de Ridley Scott
- *The Evil Dead* (1981) de Sam Raimi
- *Oxygen* (2021) d'Alexandre Aja
- *L'Amore difficile* (1962) d'Alberto Bonucci, Luciano Lucignani, Nino Manfredi et Sergio Sollima
- *The Truman show* (1998) de Peter Weir
- *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese
- *The Raid: Redemption* (2011) de Gareth Evans
- *Snowpiercer* (2013) de Bong Joon Ho
- *Feedback* (2019) de Pedro C. Alonso
- *Das Experiment* (2001) d'Olivier Hirschgebel
- *Cube* (1997) de Vincenzo Natali
- *Tunnel* (2016) de Kim Seong-Hun
- *Le scaphandre et le papillon* (2007) de Julian Schnabel, adapté du livre homonyme de Jean-Dominique Bauby
- *Au poste !* (2018) de Quentin Dupieux
- *The Guilty* (2018) d'Antoine Fuqua

Séries

- *Criminal: UK* (en cours de diffusion depuis 2019) de Jim Field Smith
- *SOLOS* (en cours de diffusion depuis 2021) de David Weil
- *Snowpiercer* (en cours de diffusion depuis 2020) de Graeme Manson et Josh Friedman
- *Prison Break* (2005-2017) de Paul T. Scheuring
- *Lost* (2004-2010) de J.J. Abrams, Jeffrey Lieber et Damon Lindelof

Livres/bandes dessinées/pièces de théâtre

- *Anéantis* (1995) de Sarah Kane
- *L'avventura di un soldato* (1949) d'Italo Calvino
- *Huis-clos* (1944) de Jean-Paul Sartre
- *Le Transperceneige* (1984) de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette
- *Le scaphandre et le papillon* (1997) de Jean-Dominique Bauby



12 *Angry Men* (Sidney Lumet, 1957).



Mustang (Deniz Gamze Ergüven, 2015).



La tortue rouge (Michael Dudok de Wit, 2016).

Programmation **Huis clos** hiver 2022

- 3 janv.** *12 Angry Men*
Douze hommes en colère
Sidney Lumet, 1957
- 10 janv.** *La voce umana*
Roberto Rossellini, 1948
- 10 janv.** *À mon âge je me cache encore pour fumer*
Rayhana Obermeyer, 2016
- 17 janv.** *La tortue rouge*
Michael Dudok de Wit, 2016
- 24 janv.** *Bug*
William Friedkin, 2006
- 31 janv.** *Huit femmes*
François Ozon, 2002
- 7 fév.** *Mustang*
Deniz Gamze Ergüven, 2015
- 14 fév.** *La forteresse*
Fernand Melgar, 2008
- 21 fév.** *The Guilty*
Gustav Möller, 2018
- 28 fév.** *Nocturama*
Bertrand Bonello, 2016
- 7 mars** *Cutterhead*
Exit
Rasmus Kloster Bro, 2018
- 14 mars** *Climax*
Gaspar Noé, 2018
- 21 mars** *Temporada de Patos*
Duck Season, Fernando Eimbcke, 2004

Auditorium Ardit
Place du Cirque
Genève
Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs :
6.- (1 séance)
50.- (abonnement)

Ciné-club universitaire Activités culturelles
Division de la formation et des étudiant-es (DIFE)
Université de Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 1 « Huis clos »

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, janvier 2022