



La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 1

De la rébellion à la révolution

Sommaire

Éditorial	1
Cerise Dumont & Anna-Palmira Haldemann	
L.A. Rebellion: Un nouveau cinéma indépendant noir pour un public noir	3
Anna-Palmira Haldemann	
Nuit et brouillard en France et au Japon	9
Deux révoltes contre une narration dominante dans les années 1950/60	
Mathias El Baz	
Vol au-dessus de l'œuvre de Miloš Forman, tout pour rester libre	15
Faustine Fraysse	
Filmer pour s'insurger: le cas Jafar Panahi	21
Serena Fourastie	
Un discours (anti-) idéologique sur la gauche japonaise	26
<i>Jetons les livres, sortons dans la rue</i>	
Anja Lukic	
V for Vendetta: d'une rébellion solitaire à une révolution	33
Cerise Dumont	
Les révolutions non-humaines au cinéma	40
Julien Forbat	
« C'est une rébellion de survie »	49
Rencontre avec Frédéric Choffat, réalisateur du film <i>Tout commence</i>	
Luca Palumbo	
Pour aller plus loin	54
Par Lisa Quille	
Programmation	56

Recevoir la *Revue cinéma de l'Université* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue



Les grandes ondes (à l'Ouest) (Lionel Baier, 2014).

Cerise Dumont & Anna-Palmira Haldemann

Rébellion et révolution vont de pair. Elles naissent souvent d'un même élan, d'une même pulsion de révolte face à ce qui est perçu comme de l'injustice, qu'il s'agisse de conventions, d'une hiérarchie sociale ou d'un régime politique. Elles se croisent, se complètent et s'entrelacent. La rébellion, qu'elle émane d'un individu ou d'un groupe, représente le soulèvement contre l'injustice perçue. D'un autre côté, la révolution incarne le renversement soudain d'un régime politique par une force populaire.

Ce qui distingue ces deux thématiques l'une de l'autre, ce sont peut-être les échelles. Alors que la rébellion peut être incarnée à un niveau intime, personnel, la révolution implique une idée de collectivité, de foule. Leurs degrés

d'intensité peuvent également varier : un simple geste, une attitude ou une parole peuvent être porteurs de rébellion, tandis que, dans l'imaginaire collectif, la révolution évoque le fait de prendre les armes et de tout faire exploser. Enfin, leurs temporalités sont également un peu différentes. Si la rébellion est parfois lente, insidieuse, la révolution s'avère bien plus rapide. Le temps de la réflexion passé, place à l'action !

Durant tout le semestre de printemps 2024, le Ciné-club aura eu à cœur de mettre en avant des cinémas multiples autant que des modes de rébellion/révolution. Les œuvres présentées peuvent traiter de ces thématiques au niveau de leur sujet, mais elles sont aussi parfois elles-mêmes les éléments de la révolte. Lorsque le cinéma s'engage,

il peut acquérir un pouvoir véritablement révolutionnaire... Nous espérons donc que les films mis en lumière vous auront ému, fait réfléchir ou même fait réagir.

En suivant une logique de progression allant crescendo, le cycle d'hiver *En rébellion!* cédera la place au cycle de printemps *R pour Révolution*. Il paraissait absurde de faire s'enchaîner ces deux cycles sans tenter de bâtir des ponts entre eux, aussi, nous les avons réunis dans ce numéro un peu spécial de la *Revue cinéma de l'Université*.

À travers cette publication, nous ne voulions pas mettre en avant les différences entre ces deux thèmes, mais plutôt les réunir harmonieusement, les laissant se compléter mutuellement pour former un panorama cinématographique englobant des œuvres singulières de la rébellion jusqu'à la révolution. En outre, révolutionner un peu les habitudes du public du Ciné-club a semblé particulièrement à propos!



L.A. Rebellion

Un nouveau cinéma indépendant noir pour un public noir

Que faire lorsque les écrans hollywoodiens peinent à refléter la richesse et la diversité de leur propre culture ? C'est dans ce contexte qu'un groupe de jeunes cinéastes noir-es se sent poussé-es à créer un nouveau cinéma noir indépendant à Los Angeles. Face aux lacunes persistantes de l'industrie cinématographique, cette rébellion artistique et politique émerge comme une réponse audacieuse aux défis de leur époque.

Anna-Palmira Haldemann

Au début des années 1970, un nouveau mouvement cinématographique prend forme à Los Angeles, animé par la volonté d'offrir des perspectives authentiques et nuancées sur la vie des communautés noires. Les personnes affiliées à ce mouvement novateur se sont rencontrées en tant qu'étudiant-es à l'école de cinéma de l'Université de Californie (UCLA) entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1980. Ce groupe d'étudiantes et d'étudiants noir-es partageait alors un objectif commun : créer une alternative au cinéma hollywoodien, souvent teinté d'insensibilité et d'ignorance dans sa manière de dépeindre les personnes de couleur. Aujourd'hui, ces cinéastes sont connus sous le nom de *L.A. Rebellion*.

Redéfinir le cinéma noir

À cette époque, Hollywood se montre peu accueillant envers les cinéastes issu-es de minorités, érigeant des barrières presque insurmontables pour les réalisateurs et les réalisatrices noir-es. De plus, la machine hollywoodienne perpétue des stéréotypes dépassés et façonne des représentations souvent diffamatoires des communautés noires à l'écran. Le nouveau mouvement cinématographique des étudiant-es noir-es à l'UCLA émerge donc comme une force de changement, une réponse créative à un système qui néglige la richesse et la diversité des récits afro-américains et africains.

À travers leurs films, les réalisateurs et réalisatrices de *L.A. Rebellion* cherchent à transcender les stéréotypes en offrant une réflexion novatrice et significative sur la vie passée et présente des communautés noires aux États-Unis et dans la diaspora africaine. Le groupe perçoit l'hégémonie d'Hollywood comme coupable de la perpétuation de malentendus culturels, et son objectif est de diffuser une image alternative

à celle produite par l'industrie cinématographique dominante.

Inspiré par le modèle du Troisième Cinéma d'Amérique latine, qui veut politiser le cinéma, les cinéastes de *L.A. Rebellion* adoptent une approche militante du cinéma, le considérant comme un moyen de provoquer des changements significatifs dans la conscience et la vie de leur public. Engagé-es dans les luttes et convulsions politiques des années 1960, les membres de *L.A. Rebellion* s'identifient comme des « cinéastes du tiers-monde », revendiquant leur droit à une identité en tant qu'artistes engagé-es noir-es. Les mouvements des droits civiques, des femmes, anti-guerre et les activités menées aux États-Unis en soutien aux luttes de libération nationale en Afrique, en Asie et en Amérique latine ont profondément nourri la conscience politique des cinéastes noir-es en formation à l'UCLA. Le nouveau cinéma noir qu'ils et elles envisagent est donc façonné par les nouvelles identités noires forgées dans les tumultes politiques et sociaux des années 1960. Les artistes de *L.A. Rebellion* s'éloignent des stratégies esthétiques du cinéma hollywoodien et développent des stratégies formelles et thématiques non conventionnelles — une critique implicite d'Hollywood — en élaborant dans leurs films des éléments distincts de la culture noire et en explorant les modes de vie de la classe ouvrière noire et des pauvres. Dans leurs films, le statut économique des personnages est présenté comme le résultat d'une oppression structurelle plutôt que comme une simple incapacité à surmonter des défis. Les cinéastes se rebellent pour un

cinéma destiné à un public noir, plus fermement ancré dans les traditions esthétiques noires et moins dépendant des modèles blancs.

En rupture avec les générations précédentes de cinéastes noir-es, cette nouvelle génération s'éloigne des conceptions antérieures du ci-

L.A. Rebellion adopte une approche militante du cinéma, le considérant comme un moyen de provoquer des changements significatifs dans la conscience et la vie de leur public.

néma noir. Pendant les années 1910 à 1940, la ségrégation aux États-Unis s'appliquait également au monde du cinéma : Oscar Micheaux, figure de proue du cinéma afro-américain à cette époque-là, a réalisé des films avec des acteurs et actrices noir-es, destinés à un public noir. Avec des petits budgets, Micheaux suivait généralement les modèles stylistiques des films grand public et réalisait des mélodrames, western ou encore des films de gangster comme à Hollywood. Le groupe *L.A. Rebellion* adopte un mode beaucoup plus expérimental dans son approche de l'intrigue, du décor et de la construction de personnage. Le mouvement prend de la distance avec les stratégies esthétiques utilisées au cinéma hollywoodien, qui selon lui, reflètent l'assimilationnisme et les aspirations à entrer dans la classe moyenne.

En dialogue avec les nouveaux cinémas émergents dans le monde pendant les années 1960 et 1970, les cinéastes de *L.A. Rebellion* s'insurgent au même titre que, par exemple, leurs homologues de la Nouvelle Vague en France pour créer des films affranchis des restrictions des modèles

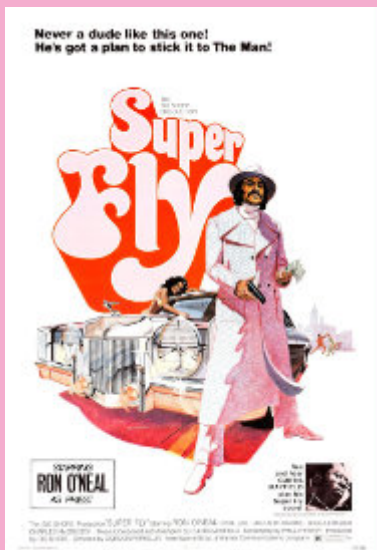


Haile Gerima.

corrompus et conservateurs du cinéma commercial telles que la censure ou encore les systèmes de distribution prohibitifs.

Haile Gerima : pionnier du nouveau cinéma indépendant noir émergent

Né en 1946 à Gonda en Éthiopie, Haile Gerima est profondément marqué par les récits de sa grand-mère et les pro-



Affiche pour le film *Super Fly* (Gordon Parks Jr., 1972).

Blaxploitation : sexe, violence et succès

Au début des années 1970, les films de *blaxploitation* (contraction des mots « black » et « exploitation »), comme *Super Fly* (Gordon Parks Jr, 1972) et *Sweet Sweetback's Badasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) gagnent en popularité. Ces films, destinés à un public noir, proposent une nouvelle image de l'homme noir : ils introduisent un héros d'action. En utilisant tous les stéréotypes possibles sur les noir-es, ces films sont souvent concentrés sur le sexe et la violence pour attirer le public et rencontrent un grand succès commercial.

Bien que les films de *blaxploitation* et ceux de la *L.A. Rebellion* partagent une volonté commune de s'éloigner des conventions cinématographiques d'Hollywood et d'engager que des acteurs et des actrices noirs-e pour les rôles principaux, ils se distinguent profondément dans la manière dont ils dépeignent leurs personnages. Les cinéastes de *L.A. Rebellion* évitent délibérément les tropes lucratifs de la *blaxploitation* comme le sexe et la violence excessifs, pour explorer des histoires plus nuancées et réalistes sur la vie afro-américaine.



Bless Their Little Hearts (Billy Woodberry, 1984).



Killer of Sheep (Charles Burnett, 1978).



Daughters of the Dust (Julie Dash, 1991).

ductions théâtrales engagées de son père. Celui-ci, un nationaliste éthiopien, écrit des pièces politiques mettant en lumière la richesse de la culture éthiopienne et sa longue histoire de résistance aux invasions fascistes et impérialistes.

Faisant partie d'une génération d'Éthiopiennes qui n'ont pas pleinement exploré leur propre culture, Gerima est initialement impressionné par l'image idéalisée de l'Amérique présentée par le Peace Corps américain en Éthiopie. Convaincu que les valeurs démocratiques et la justice prévalent aux États-Unis, il entreprend en 1967 des études théâtrales à la Goodman School of Drama de Chicago.

À Chicago, Gerima est confronté au racisme institutionnalisé lorsqu'il observe que les rôles principaux sont systématiquement attribués aux étudiants et étudiantes blancs, reléguant les acteurs et actrices de couleur à des rôles secondaires. Cette expérience l'éveille aux divisions raciales aux États-Unis, où la couleur de peau définit la position sociale plus que le lieu de naissance.

Sa perspective sur l'Amérique est également modifiée après avoir remis en question la propagande négative sur les Afro-Américains et les Amérindiens, véhiculée par les volontaires du Peace Corps en Éthiopie. Cette période à Chicago, ainsi que son engagement à l'UCLA plus tard, où il découvre la marginalisation des cinéastes de couleur, renforce sa prise de conscience sociopolitique.

Convaincu du potentiel du cinéma pour toucher un public plus vaste, Gerima se détourne du théâtre et intègre l'école de cinéma de l'UCLA au début des années 1970.

Haile Gerima a initialement éprouvé des frustrations au sein de l'UCLA, où ses professeurs négligeaient le cinéma produit par des cinéastes de couleur, cherchant plutôt à le conformer à des normes eurocentriques de réalisation cinématographique.

En réaction, Gerima forme des groupes d'étude hors campus avec des camarades de couleur, offrant ainsi une opportunité unique d'explorer des films révolutionnaires du « tiers monde ». Influencé par des réalisateurs tels qu'Ous-

mane Sembene et Med Hondo, Gerima a embrassé la notion que narrer une histoire du point de vue africain est aussi valable que toute autre perspective. Gerima émerge alors comme une des premières voix du nouveau cinéma noir se formant à l'UCLA.

Grâce à ses films, il obtient fin des années 1970 aux États-Unis une reconnaissance nationale en tant que cinéaste africain. Pour gagner encore plus d'indépendance, Gerima et sa femme créent leur propre société de distribution de films, Mypheduh Films, ce qui leur permet de soutenir et de distribuer des films indépendants à petit budget. Également avec sa femme, il ouvre en 1997 la librairie Sankofa Video and Bookstore à Washington, spécialisée dans les œuvres de cinéastes célèbres et méconnus de la diaspora africaine. Ces deux initiatives démontrent l'engagement du cinéaste envers la diffusion et la préservation de la diversité cinématographique africaine.

Films

Les films de la *L.A. Rebellion* se concentrent principalement sur la vie et les luttes, tant individuelles que systémiques, des personnes noires de la classe ouvrière. Ces œuvres, souvent inspirées directement des expériences personnelles des réalisateurs et réalisatrices, explorent un large éventail de questions sociales, politiques et économiques qui touchent profondément les personnes noires défavorisées et la classe ouvrière urbaine.

Dans une grande partie des films produit par la *L.A. Rebellion*, par exemple *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1978) ou *Bless Their Little Hearts* (Billy Woodberry, 1984), les cinéastes dirigent leur regard vers le quartier délabré de Watts, quartier afro-américain à Los Angeles. Cet espace urbain, autrefois le théâtre de la rébellion de Watts en août 1965, devient le sujet de portraits denses et engagés. Les cinéastes dépeignent un espace urbain vulnérable, manifestant clairement la crise qui l'a marqué. En parallèle, les films de la *L.A. Rebellion* offrent une critique subtile de la prédominance de l'aspect visuel. Dans le contexte



La réalisatrice Zeinabu irene Davis lors du tournage de son film *Compensation* (1993).

du film urbain, la visualité a souvent été le point central de toute représentation de la ville. Toutefois, dans ces films, le quartier de Watts devient un cosmos cinématographique complexe et auto-suffisant, remettant constamment en question la visibilité de l'espace pour privilégier la perception auditive et tactile de la ville. Ces œuvres ne se contentent pas de documenter, mais elles réinventent la façon dont nous appréhendons la réalité urbaine et les luttes persistantes des personnes noires dans ces environnements.

Les voix de la *L.A. Rebellion*

Charles Burnett, Haile Gerima, Julie Dash et Zeinabu irene Davis figurent parmi les cinéastes les plus connus de ce nouveau cinéma indépendant noir. Charles Burnett, originaire de Vicksburg, Mississippi, est considéré comme un des précurseur-es du nouveau mouvement cinématographique, en arrivant à l'UCLA en 1967. Haile Gerima est l'un des rares cinéastes de *L.A. Rebellion* d'origine africaine. Julie Dash intègre l'UCLA en 1975, poursuivant un master en cinéma. Enfin, Zeinabu irene Davis, née à Philadelphia, rejoint l'école de cinéma en 1985, représentant la dernière vague de la *L.A. Rebellion*. Bien que cette époque ait marqué une transition, des liens forts subsistent avec les générations ultérieures d'étudiant-es noir-es en

cinéma à l'UCLA, soulignant la pérennité de cet héritage cinématographique.

« Vous ne faisiez pas de films pour des raisons commerciales ou n'utilisiez pas votre film d'étudiant-e comme carte de visite pour Hollywood. Hollywood n'était pas accessible aux cinéastes indépendant-es noir-es, ni aux films réalisés par des personnes de couleur, à moins qu'il ne s'agisse de films d'exploitation noirs. Vous n'attendiez jamais rien d'Hollywood. Le cinéma était un moyen de faire des déclarations personnelles et politiques. »¹

Charles Burnett

« Nous nous rebellions contre le fait qu'on nous dise que c'est ainsi que nous allons être vu-es dans les films et que c'est ainsi que les films allaient nous définir. Nous allons nous redéfinir par nous-mêmes et nous allons avoir nos propres voix. Donc, oui, nous étions tout à fait en rébellion contre Hollywood et nous travaillions dans la gueule du loup, parce que de là que sortaient ces images qui définissaient le monde entier et contrôlaient le monde et toute la destinée manifeste. Alors oui, nous nous nous rebellions contre cela. »²

Julie Dash

Bibliographie

- FRAHM Laura (2014). « A Moment of Radical Thought », *Zum kritischen urbanen Kino der L.A.-Rebellion*, AugenBlick, Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft, 2014, pp. 39-49.
- NTONGELA Masilela (1993). « The Los Angeles School of Black Filmmakers », *Black American Cinema*, New York, Routledge, 1993.
- TURNER Diane D., MUATA Kamdibe (2008). « Haile Gerima : In Search of an Africana Cinema », *Journal of Black Studies*, vol. 38, no. 6, 2008, pp. 968-91.

Notes

- 1 « You didn't make films for commercial reasons or use your student film as a calling card for Hollywood. Hollywood wasn't accessible to black independent filmmakers, or films by people of color, unless they were black exploitation films. You never expected anything from Hollywood. Filmmaking was for you making personal and political statements. » Source : KIM Nelson, « Burnett, Charles », *Senses of Cinema*, mai 2003. URL : <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/burnett/>.
- 2 « We were rebelling against being told this is how we were going to be seen in films and this is how the films were going to define us. We were going to redefine ourselves and we were going to have our own voices. So, yes, we were very much in the midst of rebelling against Hollywood and working in the so-called belly of the beast, because this is where these images came out and that defined the whole world and controlled the world and the whole manifest destiny. So yes, we were rebelling against that. » Source : FIELD Allyson Nadia, *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema*, Oakland, University of California Press, 2015.

Nuit et brouillard en France et au Japon

Deux révoltes contre une narration dominante dans les années 1950/1960

La Seconde Guerre Mondiale, avec ses récits de bravoure, de tragédie et de destruction, est une des périodes les plus racontées au cinéma. De la vision soviétique dans *Requiem pour un massacre* d'Elem Klimov (1985) à la résilience de la résistance danoise dans *Les soldats de l'ombre* d'Ole Christian Madsen (2008), en passant par les perspectives poignantes des victimes dans *La vita è bella* de Roberto Benigni (1997) au quotidien des bourreaux dans *The Zone of Interest* de Jonathan Glazer (2023), le spectre des narrations semble inépuisable, flirtant parfois avec l'excès. Pourtant, cette richesse narrative est le fruit d'un lent cheminement vers la reconnaissance des horreurs de la guerre. Durant les décennies suivant le conflit, un manteau de silence, de refoulement et parfois même d'oppression a souvent recouvert les aspects les plus sombres de cette ère. La reconstruction et l'unité nationale éclipsent les souvenirs douloureux au profit d'un récit plus unificateur.

Mathias El Baz

Dans ce paysage cinématographique, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955) et *Nuit et brouillard au Japon* (1960) de Nagisa Ōshima se démarquent comme des récits puissants de révolte contre le déni collectif au sein de deux nations, la France et le Japon, meurtries par la guerre et les politiques qui suivirent. Ces films, ancrés fermement

dans leurs contextes historiques respectifs, offrent une exploration minutieuse des nuances souvent omises dans les narrations de l'époque. Resnais, dans son traitement émouvant de l'Holocauste, ne se contente pas de documenter; il interroge profondément les mécanismes de l'oubli et de la complicité. De son côté, Ōshima plonge dans le



Scène du gendarme français surveillant le camp de Pithiviers avant (gauche) et après (droite) la censure. Une fausse poutre a été ajoutée pour cacher le képi du gendarme français.

cœur tumultueux du Japon des années 1950/60, où la jeunesse se heurte à la rigidité d'un gouvernement autoritaire. L'analyse de *Nuit et Brouillard* et *Nuit et brouillard au Japon* révèle une connexion intime entre mémoire et histoire, dévoilant leur rôle bien au-delà du simple cadre politique ou social. Ces films se positionnent comme des révoltes contre l'amnésie collective, une immersion dans la quête de vérités historiques souvent dissimulées sous les voiles du déni et de la convalescence.

Deux films face à la censure

Resnais avec *Nuit et Brouillard* et Ōshima avec *Nuit et brouillard au Japon* ont mené une rébellion cinématographique, bravant les récits historiques conventionnels. Leur travail, confrontant des vérités cachées, symbolise une résistance derrière la caméra, remettant en cause les narrations dominantes de leur temps.

En France

En France, le cinéma d'après-guerre a d'abord adopté une approche résistancialiste, glorifiant la lutte contre l'occupant nazi tout en évitant souvent d'aborder les aspects plus controversés de cette période. La monde la culture

est dominée par la volonté d'ériger une unité nationale fondée sur le mythe résistancialiste selon les termes de l'historien Henry Rousso (*La France de Vichy*, 1990). Des films comme *La bataille du rail* de René Clément (1946) et *Le silence de la mer* de Jean-Pierre Melville (1949) ont mis en avant le courage et l'héroïsme de la Résistance française, contribuant à forger une image unifiée et idéalisée de la nation. Ce mouvement cinématographique, axé sur la construction d'une unité nationale et l'oubli des divisions internes, a longtemps occulté les questions des mémoires des minorités, telles que celles exterminées durant la guerre. Cependant, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, sorti en 1955, a marqué une rupture avec cette tendance. Le documentaire traite de la déportation et des camps d'extermination nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, en application des dispositions du décret «*Nuit et brouillard*» du 7 décembre 1941, dévoilant ainsi des vérités dures souvent occultées. Avec ce documentaire, Alain Resnais réoriente le débat sur l'Holocauste, et révèle même brièvement l'implication de l'État français pour remettre en question le récit national édulcoré.

Nuit et Brouillard s'est heurté à la censure en France. Le film, initialement interdit de diffusion à la télévision fran-

çaise, a subi des modifications sous pression gouvernementale avant sa sortie en salle. La censure la plus notable concerne le camp de Pithiviers, un camp de transit français utilisé pendant la guerre avant la déportation vers les camps d'extermination nazis. Une scène montrant un gendarme français gardant le camp a été modifiée (voir image ci-dessous), car elle impliquait directement l'État français dans la déportation. Ce retrait symbolise la difficulté de la France de l'après-guerre à reconnaître et à affronter la collaboration, préférant maintenir l'image mythifiée d'une résistance généralisée et d'une innocence collective.

Au Japon

Au Japon, l'après-guerre a imposé un défi complexe au cinéma, pris entre le traumatisme des bombardements atomiques et le militarisme de l'ère Showa. Sous la censure américaine, les cinéastes ont dû jongler entre respect des directives occupantes et expression de la réalité japonaise. Dans ce contexte, les films de samourais ont brillé, offrant une résonance entre les valeurs traditionnelles du Japon et les dilemmes moraux contemporains. Ce mélange symbolisait la quête d'un Japon post-guerre conciliant son passé avec ses influences culturelles occidentales, tout en forgeant une nouvelle identité nationale. L'assouplissement de la censure a coïncidé avec l'émergence de la Nouvelle Vague japonaise, une ère marquée par des réalisateurs et des réalisatrices audacieux/ses comme Nagisa Ōshima.

Le film *Nuit et Brouillard au Japon* de Nagisa Ōshima, sorti en 1960, dépeint l'histoire d'un mariage entre deux étudiant-es militant-es communistes issu-es de deux générations différentes (staliniste et post-staliniste) au Japon. Le film nous plonge au cœur des débats houleux durant le mariage parmi les étudiant-es japonais sur leur engagement politique, en particulier leur désillusion face au Parti communiste japonais et à la révision du traité de sécurité nippo-américain, plus communément appelé ANPO. Cette œuvre cinématographique brise les tabous en abordant de front les tensions politiques et sociales de l'époque, illustrant ainsi un changement radical dans la manière dont le cinéma japonais traitait des thèmes sensibles tels

que les séquelles de la guerre et les violences policières. Le film, se déroulant principalement lors d'un mariage juste après les manifestations ANPO de juin 1960, utilise des flashbacks pour revenir sur les protestations de Zengakuren¹ dix ans plus tôt, illustrant ainsi l'opposition continue à l'hégémonie américaine au Japon. Ces manifestations ANPO, soutenues massivement par les étudiant-es, représentent une réaction directe à la présence mili-



Les affiches des des deux films.

taire américaine et à l'influence des États-Unis sur la politique interne japonaise. Le film capte l'énergie et la détermination des manifestant-es, reflétant ainsi le mécontentement populaire face à cette ingérence. Les dialogues et débats entre les personnages révèlent les divergences idéologiques et montrent comment la question de l'hégémonie américaine et la répression du gouvernement japonais



Militant étudiant communiste de Zengakuren durant la manifestation contre le traité ANPO.

divisent les jeunes militant-es. En outre, les confrontations directes avec la police, illustrées dans le film, symbolisent la résistance à un État perçu comme complice de cette hégémonie. Le mariage central du film, unissant deux générations de militant-es, sert de métaphore à la fusion des luttes passées et présentes contre l'influence américaine, tout en soulignant les défis et contradictions internes de ce combat. En ce sens, *Nuit et Brouillard au Japon* va au-delà du simple récit des manifestations étudiantes ; il offre une réflexion sur l'identité nationale japonaise, tiraillée entre les influences extérieures et son propre chemin vers la reconstruction post-Deuxième Guerre mondiale. Le film

évoquera d'ailleurs explicitement la bombe nucléaire, sujet alors plus que tabou au Japon, même si déjà abordée dans des œuvres en marge des studios et censurées comme *Hiroshima* de Hideo Sekigawa (1953).

La sortie de *Nuit et brouillard au Japon* a coïncidé avec une période de turbulence politique au Japon, marquée par l'assassinat d'Inejiro Asanuma, leader du Parti Socialiste japonais, par un extrémiste de droite. Quatre jours seulement après sa sortie, le film a été retiré par sa maison de distribution, sous prétexte d'un manque d'intérêt du public. Toutefois, cet acte était en réalité une décision politique, reflétant un climat de terreur naissant. Ōshima lui-même a dénoncé le retrait du film comme une répression politique flagrante.

En somme, Resnais et Ōshima s'opposent à une réécriture de l'Histoire et cherchent à tout prix la réminiscence d'un passé qui dérange plutôt que de participer à une mystification unificatrice du passé pour une union nationale factice. L'affrontement dépasse une simple lutte des classes ou bien un débat politique. Il est le reflet d'une opposition entre une ancienne génération qui veut oublier et une nouvelle en quête de vérité. Ceci est illustré par la tirade dite à Nakayama, l'ancien chef du front communiste étudiant du temps de Zengakuren : « Comment peux-tu bâtir un front uni si tu ne fais pas face aux idées conflictuelles ?

Une remise en question des codes cinématographiques

Les similitudes entre *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais et *Nuit et Brouillard au Japon* de Nagisa Ōshima ne se limitent pas uniquement aux thématiques traitées. En tant que figures de proue de la Nouvelle Vague dans leurs pays respectifs, il est naturel de constater dans ces deux œuvres une rébellion contre les conventions de mise en scène et de narration de leur époque. La forme cinématographique devient un véhicule pour la réflexion et la remise en question.

Dans *Nuit et Brouillard*, Resnais bouleverse les conventions narratives en adoptant une structure non linéaire. Il juxtapose des séquences en couleur, dépeignant les camps de concentration déserts dans le présent, avec des images en noir et blanc des horreurs de l'Holocauste, créant ainsi un dialogue visuel entre le passé et le présent. Cette méthode, qui fragmente et réorganise la chronologie pour évoquer des souvenirs discontinus, est approfondie dans son œuvre ultérieure, *L'année dernière à Marienbad* (1961).



Coup de projecteur sur les membres les plus âgés du front communiste étudiant.

Il pourrait s'effondrer à chaque instant. Nous avons besoin d'une union vraie, d'une véritable solidarité, où l'on expose à chacun nos cicatrices et souffrances les plus profondes. Tu essaies d'éviter la responsabilité au nom de l'unité et de la solidarité.»

La désillusion face à une violence cyclique

L'œuvre d'Alain Resnais ne se limite pas à une évocation des horreurs de l'Holocauste, mais sert également de métaphore puissante pour d'autres atrocités contemporaines, notamment la guerre d'Algérie qui n'avait débuté qu'un an plus tôt. Le documentaire de Resnais, à travers

le texte et la narration poignante de Jean Cayrol, ancien déporté, soulève des questions inquiétantes sur la nature humaine et sa propension à l'oubli et à la répétition des erreurs. Il utilise le film comme un avertissement contre l'indifférence et l'oubli, avec un commentaire final qui sert d'appel à la vigilance : « nous qui feignons de croire que cela est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin ».

Dans l'œuvre d'Ōshima, le mariage central sert de catalyseur pour explorer la désillusion des ancien-nes et nouveaux-elles militant-es, révélant les conflits non résolus et les regrets. Le film offre une perspective unique sur la manière dont les générations précédentes, confrontées à leurs échecs et leurs compromissions, transmettent un héritage complexe aux militant-es plus jeunes. Le nihilisme des plus jeunes semble ancré dans l'échec des aîné-es. Les flashbacks dépeignent des souvenirs de luttes passées, où les idéaux révolutionnaires se heurtent à la dure réalité de la politique et de la trahison, reflétant un sentiment de désillusion quant à la possibilité d'un changement véritable et durable.

En outre, le film d'Ōshima offre un regard critique sur la responsabilité des ancien-nes militant-es. Par exemple, la révélation que certains personnages ont contribué,

Ōshima, dans *Nuit et Brouillard au Japon*, utilise également une narration non linéaire, entremêlant des flashbacks des manifestations étudiantes de Zengakuren avec les événements actuels d'un mariage post-ANPO. Loin de se limiter à contextualiser, ces flashbacks interrogent la fiabilité de la mémoire et la subjectivité de la perception. Cette démarche, en déconstruisant le flux temporel traditionnel, incite à une exploration plus profonde des thèmes centraux du film. De plus, Ōshima privilégie une mise en scène quasi théâtrale, marquée par l'usage de plans fixes et symétriques prolongés et des transitions fluides en travelling, plongeant ainsi le public dans une expérience immersive proche du théâtre. Le film se distingue par un nombre très réduit de coupes, avec seulement 43 plans, ce qui est en total opposition avec le montage dynamique de l'époque. L'éclairage, rappelant celui d'une scène théâtrale, met en avant certains personnages dans des moments cruciaux, tandis que d'autres aspects restent dans l'ombre, soulignant ainsi l'isolement et leur solitude émotionnelle et idéologique.

même indirectement, à l'isolement et au suicide d'un camarade étudiant met en lumière le poids des décisions passées. Cette révélation soulève des questions sur la culpabilité collective et individuelle dans un mouvement qui, bien qu'idéologiquement engagé, a parfois manqué de compassion et de compréhension pour ses propres membres.

Finalement, les œuvres de Resnais et Ōshima nous confrontent à une réalité sombre et implacable: le cycle incessant de la violence et la persistance de l'histoire à se répéter. Leur cinéma ne se contente pas de rappeler les horreurs du passé, mais sert d'écho puissant aux tragédies présentes et futures. Comme de nombreuses œuvres évoquant une révolution, ce changement de pouvoir ou de paradigme ne se révèle être qu'un mécanisme conduisant à un nouveau cycle de violence et d'asservissement. *Nuit et Brouillard* dévoile une France encore marquée par les cicatrices de la Seconde Guerre mondiale, qui s'engage dans des actes de violence en Algérie, révélant ainsi une hypocrisie et une amnésie collective. *Nuit et Brouillard au Japon*, quant à lui, dépeint un mouvement communiste japonais qui, dans sa quête de changement, reflète paradoxalement les ombres du régime militariste qu'il cherche à renverser. Ces films ne sont pas de simples archives du passé; ils sont des cris d'alarme, des mises en garde contre l'oubli et l'indifférence qui alimentent la répétition des atrocités. Ils nous rappellent que l'histoire, si elle est ignorée, est vouée à se répéter, nous entraînant dans un tourbillon perpétuel de souffrance et d'oppression. Resnais et Ōshima, à travers leur art, nous implorent de briser ce cycle, d'être vigilant-es et actif-ves dans notre quête d'un avenir où l'humanité ne serait plus prisonnière de ses erreurs passées.

Notes

- 1 La Zengakuren ou Fédération japonaise des associations d'autogestion étudiantes est une ligue communiste étudiante créée au Japon en 1948 et qui se fit connaître pour ses manifestations contre le gouvernement japonais et l'impérialisme Américain.



Vol au-dessus de l'œuvre de Miloš

Forman, tout pour rester libre

Miloš Forman, artiste phare de la Nouvelle Vague tchèque, disparaît à 86 ans en 2018 des suites d'une maladie. Incarnant l'esprit de transgression des années 1960, il laisse derrière lui un héritage cinématographique immense, résonnant encore avec des problématiques actuelles. Comment ses films expriment-ils cette permanente lutte pour la liberté? Peut-on y voir un écho avec la propre identité du réalisateur?

Miloš Forman sur le tournage de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975).

Miloš Forman, cinéaste et rebelle

Miloš Forman naît en 1932. Enfant de parents arrêtés par la gestapo, déportés et tués à Auschwitz, Forman ne cesse de déménager chez d'autres membres de sa famille et devient très tôt un éternel exilé. Après la guerre et le Coup de Prague, il découvre le régime communiste en Tchécoslovaquie. Il constate l'absence de liberté et la censure du système. En 1968, à la fin du Printemps de Prague, les Soviétiques envahissent la capitale. Miloš Forman décide officiellement d'émigrer et s'installe aux États-Unis, entamant sa période dite « américaine ». Ces précisions biographiques permettent de mieux comprendre l'attachement du réalisateur pour des thèmes comme l'oppression et la rébellion. Tandis que ses premiers films tchèques mettent en scène des jeunes gens en quête d'espace de liberté et d'une individualité propre, arrivé aux États-Unis, c'est un nouveau monde qu'il va chercher à analyser. Dans *Man on the Moon*, il infiltre le milieu du show-business américain en mettant en scène la figure excentrique d'Andy Kaufman. Dans *Larry Flynt*, il montre les conflits entre le pornographe Larry Flynt et le reste de la société qui lui impose des censures perpétuelles. Les univers de ses films sont des mondes cloisonnés où s'élèvent des barrières colossales, que ce soient les règles implacables de l'hôpital psychiatrique dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, les censures exigeantes dans *Larry Flynt*, le climat violent du racisme des années 1960 dans *Hair*, les obstacles législatifs protégeant un système judiciaire défectueux dans *Ragtime* ou encore les restrictions régissant la création musicale dans *Amadeus*. De *L'as de pique* et son anti-héros inadapté au conformisme du monde bourgeois, en passant par l'héroïne rejetée des *Amours d'une blonde*, jusqu'aux protagonistes de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Miloš Forman met en scène des personnages marginaux dépassés par l'absurdité d'un monde où règnent des règles assujettissantes. Il sera donc inté-

ressant de voir comment le réalisateur montre ces tensions à l'écran grâce au cadre, au mouvement de la caméra, au choix du décor et des acteurs et actrices, mais aussi grâce à la musique et à l'image. Ainsi, toutes les forces du langage cinématographique sont au service d'une réflexion sur les mécanismes de l'oppression : son caractère répétitif, rituel, l'instauration d'une routine carcérale... et finalement le besoin viscéral de se sortir de ce contrôle permanent, de s'extirper d'une temporalité figée afin de réacquiescer sa liberté, son sentiment d'existence. Si cet article choisit de se concentrer sur le film *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, c'est bien parce qu'il est sans doute l'une des représentations les plus évidentes de cette thématique dans les films de Miloš Forman. Le temps ne s'y écoule pas mais se répète sans cesse. Pour les patients de l'hôpital, pas de passé, pas de futur, pas d'existence. Face à la sujétion la plus oppressive qu'il soit, à savoir la privation de sa propre existence, le but de la rébellion atteint son paroxysme.

Vol au-dessus d'un nid de coucou, le film de la rébellion...

Afin d'échapper à la prison, le criminel Randall McMurphy se fait passer pour un fou et intègre l'hôpital psychiatrique tenu par l'infirmière en chef Miss Ratched. Confronté au pouvoir absolu de l'infirmière, McMurphy refuse de se soumettre. Doté d'une vitalité débordante, il entraîne les autres patients à se rebeller face à l'autorité. La guerre est ouverte. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* s'ouvre sur un paysage de montagne, magnifié par la lumière du lever du soleil. Le cri d'un oiseau, le bruit du vent... Comme le souffle de la liberté.

Le jour se lève doucement sur l'hôpital de Salem dans l'Oregon. Les patients sont encore endormis. Un travelling les révèle, entassés dans un dortoir sombre. Dans les couloirs de l'asile, éclairés par une lumière électrique verdâtre,

le silence règne. Un silence que rompt le pas déterminé de l'infirmière Ratched (Louise Fletcher). Le rituel de début de journée se met en place. La musique classique tourne. Les patients, comme des fidèles célébrant l'Eucharistie, forment rapidement une queue et viennent chercher leurs médicaments. Voilà comment Miloš Forman introduit le lieu principal de l'intrigue : l'hôpital psychiatrique que le criminel Randall P. McMurphy (Jack Nicholson) va bientôt intégrer ; un asile froid, figé.

Adaptant le roman éponyme de Ken Kesey, le réalisateur signe ici l'un de ses films les plus reconnus, raflant près de cinq Oscars à sa sortie en 1975¹. Un succès que l'on peut expliquer : *Vol au-dessus d'un nid de coucou* est un film humaniste, refusant de tomber dans la facilité du mélo-

drame. Forman décide en effet d'apporter des changements au livre. À la différence de Kesey qui opte pour une narration subjective adoptant le point de vue de Chief, l'un des patients de l'hôpital, le cinéaste privilégie la recherche de l'objectivité. Son expérience de plusieurs semaines « en immersion » dans l'hôpital de l'état de l'Oregon — lieu de tournage du film — lui permet de donner à son œuvre un aspect documentaire². Ainsi pour les internés, le réalisateur brosse le portrait de personnages certes excentriques, mais ayant chacun une individualité propre. La caméra, toujours très proche des personnages, nous rappelle leur humanité souvent oubliée par ce système infantilisant. L'humanité au-delà de la folie.



Randall P. McMurphy (Jack Nicholson) s'amuse avec ses cartes.



Miss Ratched (Louise Fletcher) observant la cour de la prison.

Quand l'électron libre entre dans la cage aux coucous...

Avec l'arrivée de McMurphy semant la zizanie à l'hôpital, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* s'inscrit dans la lignée de ces films américains célébrant le romantisme de la rébellion. De *Rebel Without a Cause* (1955) à *Easy Rider* (1969) — où apparaît d'ailleurs déjà un Jack Nicholson à la marge, avide de liberté — les films du Nouvel Hollywood mettent en avant des héros solitaires qui luttent, des hommes n'ayant pas peur de s'opposer à la conformité pour affirmer leur individualité. Ici, Jack Nicholson, à la vitalité débordante, est l'unique choix pour ce personnage. Il incarne à la perfection ce type de héros insoumis. Il est McMurphy. Rien ni personne (sauf une lobotomie) ne pourrait le faire plier.

Dans un premier temps, le film adopte une dimension assez humoristique. La fantaisie de McMurphy se mêle à l'observation rigoureuse de Miloš Forman. Des liens se tissent entre les patients. Randall McMurphy parvient en effet à leur faire retrouver le sourire. Bien qu'ils soient condamnés à rester enfermés, ils sont impatients, comme le public, d'assister au prochain coup d'éclat de McMurphy. Créant un casino improvisé dans la salle d'eau, commentant un match de baseball imaginaire devant une télévision éteinte sous le regard noir de Miss Ratched ou organisant l'évasion des patients pour les emmener dans une virée en mer, l'électron libre McMurphy défie le pouvoir abusif de l'infirmière en chef. Il est l'étincelle de la révolte dans cette institution aseptisée. Le public est persuadé qu'il va parvenir à renverser ce système. La chute est d'autant plus



Les patients de l'hôpital, McMurphy au centre, réunis pour une session de « thérapie » avec Miss Ratched.

brutale lorsque McMurphy découvre que la plupart des patients ont été internés de plein gré. Le film tourne alors au drame. McMurphy comprend trop tard qu'il est tombé dans un piège.

L'étincelle dans l'hôpital aseptisé

Dans l'asile, les « coucou » (en anglais *cuckoos*³) sont isolés de la société, surveillés par des gardiens et maternés par Miss Ratched, qui exerce la délation et l'autopunition avec autorité. Leur quotidien est réglé comme une horloge. L'hôpital, censé guérir, devient alors un enfer moderne. Mais un enfer aseptisé. Les voix suaves des infirmières, la musique douce et les pilules tranquillisantes, plongent en effet les patients dans une hypnose collective.

Miloš Forman filme l'asile en plan fixe, une manière de figer le temps. Les couloirs de l'hôpital forment des lignes droites, où un point de fuite central dessine des verticales très marquées comme des barreaux de prison. Cette esthétique très géométrique enferme le public. Le monde de l'hôpital devient un monde figé, glacial. Le réalisateur insiste d'ailleurs sur les couleurs froides, évoquant l'hiver, l'anesthésie. Toutes les fenêtres donnant sur l'extérieur sont recouvertes de grillage. Si certains murs sont décorés de tableaux de paysages, ces derniers agissent comme un rappel ironique de la liberté perdue. Le seul rattachement à l'extérieur est la cour dans laquelle les pa-

tients peuvent passer du temps ; mais l'action se déroule presque uniquement en huis-clos dans l'asile. Cette opposition intérieur/extérieur fait miroir à l'opposition enfermement/liberté, et surtout au duel entre Ratched et McMurphy. Si dans l'hôpital l'infirmière impose sa loi, dehors c'est McMurphy qui prend la main, organisant un match de basket et une escapade en mer. Petit à petit, l'assurance de McMurphy prend de l'ampleur et parvient à mettre à mal le pouvoir de Ratched. McMurphy n'a qu'un seul but : la liberté. Mais cette liberté peut effrayer car elle apporte des changements dans le quotidien, des bouleversements parfois terrifiants. Certains préfèrent alors la douceur des tranquillisants. Chez les autres patients, McMurphy est celui qui apporte un vent de révolte. La rébellion prend alors racine. Ratched en a conscience. Elle a peur. Les répressions se font de plus en plus violentes et humiliantes.



Un couloir de l'hôpital psychiatrique.

Catharsis

Tout dérape lorsque Randall McMurphy décide d'organiser une fête le soir de Noël. Usant de son charme, il réussit à amadouer le gardien et fait rentrer de l'alcool et des filles dans l'institution. Cette fête est un moment de pure liberté pour les patients soumis aux règles strictes de l'unité psychiatrique. Alors que Chief et McMurphy ont la possibilité de s'enfuir, Miloš Forman vise sa caméra sur le visage de McMurphy. Avec ce simple plan, tout est dit, le public



La prise de conscience de Randall P. McMurphy (Jack Nicholson).

comprend l'issue du film : on voit toutes sortes d'émotions passer dans les yeux de Nicholson, la joie d'abord, l'amusement, puis une sorte de panique comme une prise de conscience, l'impossibilité mentale de partir. Alors il restera, à jamais. Le film est déjà scellé. Qui saurait s'enfuir réellement après avoir vécu l'hôpital psychiatrique ? On ne sort pas indemne après s'être fait interner volontairement dans un asile : ni Randall McMurphy, ni l'ambitieux Johnny Baret, journaliste en quête d'un article croustillant dans *Shock Corridor* (1963) de Samuel Fuller⁴.

Miloš Forman et la liberté

Pour Miloš Forman, l'asile devient une sorte de microcosme de la société. McMurphy est une menace contre l'ordre établi car il a compris que l'hôpital psychiatrique cherche non pas à guérir le malade, mais à effacer sa différence. En brisant les règles et en refusant de se conformer au régime de l'uniformité, McMurphy a permis aux patients de faire l'expérience du libre arbitre, un droit qui leur avait été refusé jusqu'ici. Après sa lobotomie, McMurphy est tué par Chief qui refuse de voir son ami dans cet état végétatif. Mais sa lutte n'aura pas été vaine. Il est bien l'étincelle de la rébellion qui permet à Chief de choisir de s'évader et aux autres patients de retrouver un tant soit peu leur individualité.

Avec ce film, Forman se fait à nouveau l'ambassadeur d'un cinéma puissant et humaniste. De *L'as de pique* (1964) à *Amadeus* (1984) en passant par *Les amours d'une blonde* (1965) ou encore *Man on the Moon* (1999), Miloš Forman dépeint sans cesse des personnages à la marge, anticonformistes ; des individus rebelles, avides de liberté — le thème central de ses films. Son passé en Tchécoslovaquie communiste explique une telle obsession. Il dit : « Pour moi, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* est un film tchèque. En fait, j'ai transposé aux États-Unis la situation de la Tchécoslovaquie. Le Parti communiste y était comme une infirmière-chef⁵. La liberté est en effet d'autant plus précieuse pour ce cinéaste ayant connu la censure des régimes oppressifs. L'œuvre de Miloš Forman c'est donc tout cela : l'insolence comme expression inaliénable de l'insoumission, trop de notes pour Mozart, trop d'éclat pour McMurphy, mais toujours ce désir insatiable de vivre libre comme fil rouge.

Notes

- 1 Le film remporte les Oscars du meilleur film pour les producteurs Michael Douglas et Saul Zaentz, du meilleur réalisateur pour Miloš Forman, du meilleur acteur pour Jack Nicholson, de la meilleure actrice pour Louise Fletcher et du meilleur scénario adapté pour Bo Goldman et Lawrence Hauben.
- 2 DODUIK Véronique, « Revue de presse de "Vol au-dessus d'un nid de coucou" (Milos Forman, 1975) », 31 août 2017, URL : <https://www.cinematheque.fr/article/1096.html> (consulté le 02/10/2023).
- 3 En anglais, le terme « cuckoo » est polysémique. Il s'agit peut s'agir d'un oiseau ou d'une personne atteinte de maladie mentale.
- 4 *Shock Corridor* est un film réalisé en 1963 par Samuel Fuller dans lequel Johnny Baret (Peter Breck) est un journaliste ambitieux en quête d'un scoop. Décidant de s'immerger dans un asile psychiatrique afin de démasquer un meurtrier, il est confronté au dur traitement des aliénés. Au fil de l'enquête, son état mental se dégrade. Ses propres névroses finissent par le rattraper.
- 5 Cité par Antoine DUPLAN, « Milos Forman, mort d'un rebelle », in *Le Temps*, 15 avril 2018, URL : <https://www.letemps.ch/culture/ecrans/milos-forman-mort-dun-rebelle> (consulté le 02/10/2023).



Jafar Panahi filmé depuis l'intérieur du taxi.

Filmer pour s'insurger: le cas Jafar Panahi

Un film évoquant une rébellion témoigne d'une volonté de contestation. En effet, le cinéma peut être le moyen même d'une dénonciation pour les cinéastes. Ainsi, le film en tant que tel ne serait-il pas un moyen de s'insurger? Quand la réalité dépasse la fiction, certain-es cinéastes utilisent leur art pour contester à leur tour. C'est le cas de Jafar Panahi, réalisateur iranien dénonçant les inégalités et l'absence de liberté en Iran.

Serena Fourastie

Après avoir capturé les inégalités sociales en Iran avec *Le cercle* (2000), puis la condition des femmes dans *Sang et or* (2003), Jafar Panahi se heurte à une censure implacable du gouvernement iranien qui interdit ces deux films. Il réalise ensuite *Hors jeu* (2006), interdit en salle mais qui connaît un succès public grâce aux copies DVD diffusées en partie clandestinement. En 2010, Jafar Panahi est condamné à six ans de prison pour « participation à des rassemblements et pour propagande contre le régime ». Le gouvernement l'interdit de faire des films. Cependant, il brave cet interdit, et c'est en 2015 que sort *Taxi Téhéran*, dans lequel le réalisateur s'improvise chauffeur de taxi et sillonne les rues de Téhéran. Il s'agit d'une docufiction dans la mesure où le film est un documentaire contenant des éléments de narration propres à la fiction. En effet, dans *Taxi Téhéran*, Jafar Panahi filme le réel à la manière d'un documentaire mais les événements qui sont présentés dans le film sont pour la plupart fictifs, bien que vraisemblables.

Filmé clandestinement, *Taxi Téhéran* n'est pas sorti en Iran malgré sa diffusion dans de nombreux festivals internationaux, dont la Berlinale qui a valu à Jafar Panahi l'Ours d'or en 2015.

Taxi Téhéran, un microcosme de la société iranienne

Taxi Téhéran dépeint un éventail de personnages résidant dans la ville de Téhéran, chacun avec sa propre singularité. Ainsi, le taxi de Jafar Panahi se veut tel un microcosme de la société iranienne. S'y succèdent divers passagers et passagères : un homme et une femme en pleine altercation au sujet de la peine de mort, un marchand de DVD proscrits, un couple dont l'homme est couvert de sang et la femme est effrayée, deux femmes transportant des poissons rouges destinés à être relâchés dans une source, la nièce du cinéaste, et l'avocate Nasrin Sotoudeh, interdite d'exercer ses fonctions par le gouvernement iranien. La représentation de ces personnalités est une façon de brosser le portrait de la société iranienne à travers différents



Un passager et une passagère discutent de la peine de mort.

thèmes abordés dans le film. Ainsi, les premier-ères client-es du taxi sont un homme et une femme, dont on ne connaît pas l'identité, qui discutent de la peine de mort : l'homme, conservateur, avoue être en faveur de celle-ci, contrairement à la femme. Au fur et à mesure du film, d'autres individus entrent dans le taxi de Jafar Panahi, des Téhéranais-es qui ont pour point commun d'être préoccupé-es par des faits de société.

Après l'évocation de la peine de mort, il est question de la censure du gouvernement iranien et de la détention arbitraire. Le film évoque la censure par le biais du personnage vendeur de DVD piratés. Elle est également évoquée lors des scènes tournées avec la nièce de Jafar Panahi. Comme devoir d'école, cette dernière doit réaliser un film sous des directives strictes, incluant le port obligatoire du voile, le maintien d'une distance appropriée entre hommes et femmes, l'interdiction d'aborder des thèmes politiques et l'exigence de ne pas représenter la réalité de manière trop sombre. La détention arbitraire est dénoncée dans *Taxi Téhéran* par le biais de l'avocate Nasrin Sotoudeh, seule personnalité publique du film, incarnant une des figures de la rébellion contre le gouvernement iranien : elle vient de se faire sanctionner par le conseil de l'ordre des avocats d'Iran sans aucun motif clair.

Une critique plus qu'une rébellion ?

Taxi Téhéran n'est pas seulement un film qui dénonce la politique de l'État. Comme évoqué précédemment, il s'agit



Les deux femmes superstitieuses doivent jeter leur poisson dans une source.

plus largement de montrer, de représenter la société iranienne dans son ensemble pour ensuite pointer les aspects problématiques qui nuisent à la liberté. Ainsi, les mœurs culturelles iraniennes sont mises en avant à travers le film. À titre d'illustration, l'intention des deux femmes iraniennes superstitieuses de libérer des poissons rouges dans une source sacrée reflète les croyances propres à une classe d'âge particulière ainsi qu'aux traditions locales en Iran. Il est aussi question des mœurs culturelles lorsque la nièce du réalisateur évoque l'impossibilité pour sa jeune voisine iranienne de se marier avec son fiancé Afghan, ce dernier étant victime de violences perpétrées par la famille iranienne. Enfin, l'un des moments les plus marquants du film se déroule lorsque Jafar Panahi prend à bord de sa voiture un homme souffrant qui demande que l'on filme son testament. Il souhaite léguer ses biens à sa femme, ce qui va à l'encontre des traditions.

Avec ce film, Jafar Panahi serait davantage dans la critique que dans la rébellion. En effet, il a été reproché à *Taxi Téhéran* d'être un film documentaire sans grand intérêt. Cependant, en prenant le parti de filmer des habitant-es anonymes, Jafar Panahi délègue sa rébellion à ses personnages. Nous pouvons ainsi remarquer que certain-es passager-ères ont un caractère rebelle, comme le vendeur de DVD, par son activité, l'homme souffrant qui lègue ses biens à sa femme malgré les traditions, ou encore l'avocate Nasrin Sotoudeh. La présence de cette dernière dans le film permet à Jafar Panahi une énième provocation : son film réalisé malgré la censure montre une figure de l'opposition du gouvernement iranien. Dans *Taxi Téhéran*, Nasrin Sotoudeh s'apprête à rendre visite à une femme qui a entamé une grève de la faim parce qu'elle a voulu assister à un match de volley-ball. Enfin, avant de quitter le taxi, Nasrin Sotoudeh offre une rose au public en la mettant devant la caméra. Ce geste peut être interprété comme une façon de remercier



L'avocate Nasrin Sotoudeh, puissante figure de rébellion en Iran, à bord du taxi de Jafar Panahi.

le public qui, en visionnant le film de Jafar Panahi, participe d'une certaine manière à l'acte de rébellion du réalisateur.

Ainsi, *Taxi Téhéran* peut être perçu aux premiers abords comme un film critique des mœurs iraniennes, une critique qui est déjà une forme « passive » de rébellion. En effet, Jafar Panahi documente les actes de rébellion des personnages représentés dans le film, et on pourrait par conséquent dire qu'il n'est pas dans un réel acte de rébellion dans le sens où, à première vue, il n'agit pas directement contre les autorités iraniennes — il se contente d'un rôle d'observateur. Néanmoins, en choisissant de montrer des habitant-es qui défient le système, Jafar Panahi met en lumière des citoyen-nes qui, sans lui, resteraient invisibles. Le rôle d'observateur passif du réalisateur participe donc bien d'un acte de rébellion, et le film devient alors bien plus puissant par le caractère rebelle de ses personnages.

La puissance de l'anonymat

L'ensemble des personnages qui montent à bord du taxi ont été interprétés par des habitant-es de Téhéran, à l'exception de Nasrin Sotoudeh, qui joue son propre rôle, ainsi qu'Hana Saeidi, la nièce de Jafar Panahi. Par conséquent, l'anonymat des personnages permet d'accentuer le fait que ce film a entre autres objectifs de filmer les rues de Téhéran lors d'une journée « banale » pour ces personnes. Cependant, le film laisse supposer que Jafar Panahi n'avait

pas seulement cet objectif en tête. En effet, rappelons que ce dernier a l'interdiction de réaliser des films. L'anonymat est donc pour lui une nécessité, un moyen de protection. Ainsi, afin de protéger l'identité des passagers et passagères, le réalisateur n'a pas mis de générique de fin à son film. Par conséquent, bien qu'il y ait une force à la contestation non-anonyme, avec la présence de Nasrin Sotoudeh et par le fait que Jafar Panahi diffuse son film sous son propre nom, l'anonymat permet au réalisateur de braver les interdits et d'utiliser son art pour s'insurger. Il est également nécessaire de remarquer que le cinéaste lui-même retourne à l'anonymat pour filmer et provoquer. En effet, en s'improvisant chauffeur de taxi, il opère un dépouillement de l'artiste. Seule une partie de sa clientèle le reconnaît. Il laisse la célébrité de côté, son métier de réalisateur, pour devenir chauffeur de taxi dans les rues de Téhéran. Le retour à l'anonymat de Jafar Panahi est donc non seulement une obligation mais aussi un engagement, une volonté de contester. L'acte de filmer devient donc une arme de contestation. Sa caméra contenant les images devient une menace pour l'autorité (comme on le voit dans la dernière scène du film). L'anonymat a ici le pouvoir de filmer une société tout en la contestant. Il ne s'agit pas seulement de montrer mais de questionner puis de protester.

Une protestation par le récit et les images

Comme nous l'avons montré, *Taxi Téhéran* n'est pas seulement un film qui oscille entre documentaire et fiction avec pour sujet la société de Téhéran. En effet, il s'agit également d'un film d'une habileté cinématographique hors du commun. Filmé avec trois caméras discrètes mais visibles dans l'habitacle du taxi, le film est une protestation sans violence utilisant le récit cinématographique pour dénoncer. Dans le passage où Jafar Panahi doit chercher sa nièce à l'école, nous assistons à un dialogue dans lequel Hana Saeidi, après avoir reproché à son oncle son retard, lui demande des conseils à propos d'un film qu'elle doit réaliser comme devoir d'école. Ainsi se pose la question du film

«diffusable» au regard de la censure iranienne. En effet, elle explique avoir déjà filmé une violente dispute entre des voisins et leur gendre afghan mais ce film n'est pas diffusable aux yeux des autorités. Le film réalisé par Hana Saeidi s'apparente à une mise en abyme de *Taxi Téhéran*. Elle tente de capturer l'essence de la vie en Iran, tout en étant contrainte de suivre les directives strictes qu'elle récite à son oncle. Cette scène offre à Jafar Panahi l'occasion de mettre en lumière les nombreuses restrictions qu'il défie en réalisant *Taxi Téhéran*.

Lors d'une autre séquence, Jafar Panahi quitte son taxi en laissant sa nièce à l'intérieur. Cette dernière, avec son appareil photo, filme un couple répétant avec un caméraman leur sortie de la mairie pour leur mariage. C'est alors qu'un jeune garçon ramasse un billet tombé de la poche du marié. En ayant filmé cet acte de vol, considéré comme immoral par les autorités iraniennes, Hana Saeidi ne peut pas diffuser son film. Elle tente donc de convaincre l'enfant de rendre l'argent pour que son film soit diffusable. Cette scène permet à Jafar Panahi de filmer les interdits : le film à priori non diffusable de sa nièce est présent dans *Taxi Téhéran*.

Ainsi, Jafar Panahi est dans une logique de provocation. Néanmoins la globalité du film adopte un ton plutôt léger malgré la gravité des sujets et le projet de réaliser un film clandestinement. Remarquons également le calme de Jafar Panahi tout au long du film. De plus, il semble s'amuser de son anonymat en ne dévoilant pas son identité mais en laissant les passager-ères deviner qui il est. Son attitude même semble donc être une provocation à l'égard des autorités qui l'ont censuré. Plus largement, le fait que le film soit tourné dans un taxi nous empêche de voir le monde extérieur. Par conséquent, Jafar Panahi présente un film enfermé, une métaphore de son absence de liberté : il ne peut filmer que dans un espace clos. Le monde extérieur est une menace, comme le rappelle Nasrin Sotoudeh : «ils [les autorités iraniennes] font de ta vie un enfer et quand tu sors, le monde extérieur devient une prison géante».

Toutefois, si *Taxi Téhéran* est un film d'insurrection, il est aussi un film d'espoir. Jafar Panahi a pris le parti d'une œuvre se centrant sur des individus profondément humains qui s'interrogent sur des thèmes essentiels à la société. *Taxi Téhéran* raconte donc l'histoire d'un réalisateur qui se sert du cinéma, cet art de l'image et du récit, comme moyen de dénonciation, de rébellion et de révolte.

Je suis un cinéaste. Je ne peux rien faire d'autre que réaliser des films. Le cinéma est ma manière de m'exprimer et ce qui donne un sens à ma vie. Rien ne peut m'empêcher de faire des films, et lorsque je me retrouve acculé, malgré toutes les contraintes, la nécessité de créer devient encore plus pressante. Le cinéma comme art est ce qui m'importe le plus. C'est pourquoi je dois continuer à filmer quelles que soient les circonstances, pour respecter ce en quoi je crois et me sentir vivant.

Jafar Panahi

Bibliographie

- GOFFART Juliette (2017). «Taxi Téhéran : dossier enseignant», in programme *Lycéens et apprentis au cinéma* du Centre national du cinéma et de l'image animée, Capricci, 2017. Disponible en ligne : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/dossiers-pedagogiques/taxi-teheran-de-film-de-jafar-panahi_303933.
- SOTINEL Thomas (2018). «TV — “Taxi Téhéran”, une course pour la liberté», *Le Monde*, 14 février 2018. URL : https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2018/02/14/tv-taxi-teheran-une-course-pour-la-liberte_5256953_1655027.html.
- SOTINEL Thomas (2022). «“Taxi Téhéran”, sur OCS City : Jafar Panahi conduit son studio ambulancier à la barbe des censeurs», *Le Monde*, 14 décembre 2022. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/12/14/taxi-teheran-sur-ocs-city-jafar-panahi-conduit-son-studio-ambulancier-a-la-barbe-des-censeurs_6154443_3246.html.

Pour aller plus loin

- «Où en êtes-vous, Jafar Panahi?», chaîne youtube du Centre Pompidou, 4 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3BUSJMeqBBk>.



Un discours (anti-) idéologique sur la gauche japonaise

Jetons les livres, sortons dans la rue

Le Japon des années 1960-70 fut bouleversé par des événements socio-politiques, entraînant des réactions rebelles de la part des étudiant-es et de la contre-culture japonaise. Dans ce contexte, le cinéaste Terayama Shūji, révolutionnaire à sa manière, crée *Jetons les livres, sortons dans la rue* (1971). Quelques pistes s'avèrent indispensables pour se pencher sur ce film riche en éléments symboliques — parfois peu visibles —, que l'on peut élargir à l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, et pour comprendre pourquoi ce génie est parfaitement représentatif de la rébellion... jusqu'à la révolution.

Anja Lukic

Les années 1960 au Japon sont marquées tout autant par la prospérité économique de l'après-guerre que par les mouvements politiques étudiants. Le développement rapide du capitalisme dès les années 1950 mène à un creusement des inégalités sociales et à un conflit entre populations rurales, qui s'exilent vers les villes, et la modernisation très rapide du pays. Cette modernisation se traduit également par une forte augmentation du nombre d'étudiants et d'étudiantes universitaires, qui atteint 37.8% en 1975¹. Si l'éducation supérieure, autrefois réservée aux fils de bonnes familles, se démocratise, ces nouveaux-elles étudiant-es vivent parfois dans des conditions insalubres et difficiles. Des associations étudiantes se créent, qui rassemblent de nombreux-ses étudiant-es de gauche qui rejoignent la Nouvelle Gauche Japonaise et s'illustrent dans la lutte contre la présence américaine au Japon et la guerre du Vietnam, mais également contre la pollution et pour l'émancipation féminine. Les journées de juin de 1960 sont marquées par la mort d'une étudiante de l'Université de Tokyo, Kanba Michiko, lors de manifestations contre la signature du Traité de coopération mutuelle entre les Etats-Unis et le Japon, aussi connu sous le nom de ANPO. Les événements de l'été 1960 amènent à de nombreux questionnements sur la relation entre le Japon et les Etats-Unis et l'utilisation de la violence par l'état japonais, ainsi que sur le futur du pays dans le nouveau monde émergent de l'après-guerre. C'est dans ce contexte qu'une culture alternative se développe. En 1961 une maison de production et de distribution spécialisée dans ce nouveau genre de films est créée, nommée Art Theatre Guild (ATG), qui est aussi le premier organe cinématographique qui finance les indépendants. C'est justement ATG qui permettra à Terayama Shūji de se placer sur la scène artistique nipponne.



De nombreuses scènes de film rappellent le style de la Nouvelle vague.

Sur l'artiste absolu

Terayama Shūji (né à Aomori en 1935) ayant réalisé ses films principaux dans les années 1970 et 1980, il est souvent considéré comme appartenant au courant post-Nouvelle Vague. La Nouvelle Vague japonaise, largement inspirée par la Nouvelle Vague française (Truffaut, Godard, Rohmer) et nourrie par un besoin intellectuel dans un contexte politique bouleversant, comprend notamment les réalisateurs tels que Ōshima Nagasa (avec les films tels que *Contes cruels de la jeunesse* en 1960, *Nuit et brouillard au Japon* en 1960 et *L'empire des sens* en 1976) et Imamura Shōhei (*Cochons et cuirassés* en 1961, *La femme insecte* en 1963 et *Le pornographe* en 1966).

L'activité principale de Terayama, celle de direction d'une troupe de théâtre underground et expérimentale nommée Tenjō Sajiki (« Les enfants du paradis »), commence en 1968, au cœur d'une situation politique mouvementée. Terayama est poète, écrivain, dramaturge et réalisateur de films, mais son œuvre principale est le théâtre et la réalisation de courts-métrages. Il s'inspire de l'œuvre de Marcel Duchamp, des surréalistes, d'Artaud, de Sade, de Bataille, de Genet, de Lautréamont, du poète russe Maïakovski², de John Cage, et de films comme *Un chien Andalou* de Buñuel de 1929 et *Les enfants du paradis* de Carné et Prévert de 1945³.

Jetons les livres, sortons dans la rue est son premier long-métrage et il est sorti en 1971, année marquée au



Le drapeau des États-Unis qui brûle et dévoile l'amour.



Les cigarettes «Peace» qui brûlent.

Japon par le point culminant de la Nouvelle Gauche Japonaise, qui commence à se diriger vers son déclin. Ce film suit la vie d'un étudiant nihiliste, Kitagawa Eimei, qui, à travers tout le film, essaye de faire sens de sa jeunesse, de ses expériences sexuelles, de la pauvreté, de la société et de sa famille.

Terayama aborde des sujets d'auto-questionnements ; il connecte ses propres approches à l'idéologie de Nouvelle Gauche Japonaise et est influencé par la théorie du *taishū* (« les masses autonomes ») de Yashimoto Takaki, inspirée par les conflits idéologiques pré et post-guerre et par les manifestations étudiantes en 1968-69. À l'encontre des avant-gardes intellectuelles et des mouvements politiques qui projetaient leurs idéologies et leurs idéaux sur les masses japonaises, la théorie du *taishū* propose une conception abstraite, théorique, des masses hors de toute idéologie, avec comme seule préoccupation celle de vivre leur vie de tous les jours. Le film de Terayama peut être vu comme une tentative de représenter ces « masses autonomes » du *taishū*, puisque lui-même affirmait qu'il voulait « révolutionner la vie réelle sans recourir à la politique »⁴. Le film reste néanmoins très politique, notamment dans sa manière à la fois de satiriser les idéaux révolutionnaires un peu trop intellectualistes de la Nouvelle Gauche Japonaise et de critiquer la position gouvernementale pro-américaine et l'ANPO (il ne faut pas négliger, dans une des premières scènes du film, le drapeau américain qui brûle, ouvrant la vue sur deux étudiant-es qui font l'amour, ainsi que les cigarettes nommées «Peace», ces deux éléments des références directes contre l'ANPO).

À toi, spectateur, spectatrice !

Jetons les livres, sortons dans la rue est, dans sa méthode de production, très expérimental. L'histoire est non-linéaire, les personnages sont interprétés par des acteurs et actrices amateur-es, et différents filtres en couleur sont utilisés qui vont du noir et blanc au vert fluo.

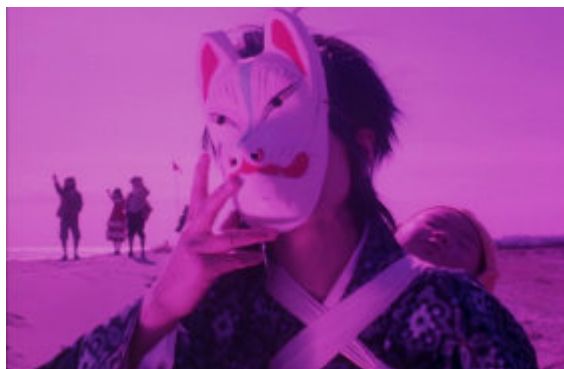


Le protagoniste s'adresse à nous au début de film.

Par exemple, le vert est utilisé pour les scènes avec le protagoniste Kitagawa et ses relations familiales, et le magenta pour les scènes où Kitagawa s'échappe de la réalité à travers son imagination et sa fantaisie. L'image en couleur est utilisée pour les événements dans les rues, la vie hédoniste dans les bordels et restaurants ou dans les scènes avec l'équipe de football. Le noir et blanc est utilisé lors des flashbacks sur le passé de la famille de Kitagawa avant la Seconde Guerre mondiale, et le rouge et le bleu représentent ses souvenirs personnels. Terayama s'inspire aussi du théâtre : utilisation de masques (inspirée de théâtre Noh, le théâtre japonais classique), performances dans les rues, personnages qui surjouent, costumes et maquillage théâtraux. Il adopte également le point de vue de différents personnages, en effaçant la frontière entre leurs perceptions «réelles» et leur imaginaire. Terayama recourt aussi dans le film à de nombreuses références et «gags» de cinéma muet, par exemple avec des allusions à Charlie Chaplin⁵.

Une spécificité du film est le fait que Terayama brise le quatrième mur : les personnages s'adressent directement au public, permettant une liaison plus directe entre spectateur/trice et acteur/trice. Le film commence avec le monologue de Kitagawa, un moment qui nous fait réfléchir sur notre état en tant que spectateur/trice passif/ve. Il regarde droit dans la caméra : « Qu'est-ce que tu fais là-bas ? Triner ici ne va pas faire bouger les choses. Tout le monde en a autant marre que toi d'attendre »⁶, en appelant le public à l'action.

De plus, il y a une approche documentaire à sa narration de la fiction. Cet élément, combiné à l'adresse au public par les personnage, apporte malgré toute la bizarrerie et la cacophonie des images une touche plus réaliste — et d'autant plus choquante pour le public, surtout de l'époque, qui pouvait s'identifier avec les problématiques des personnages. Ceci est contrasté avec les éléments qui, en revanche, éloignent le public de l'expérience immersive qu'offre le cinéma plus classique : Terayama



Un personnage porte un masque traditionnel japonais de théâtre Noh.



Le protagoniste regarde une photo de Charlie Chaplin.

utilise des clips vidéo mélangés à de la musique, des textes et des photos insérés, pour que le public puisse prendre du recul et donc, garder son autonomie. D'autres éléments abordés par le réalisateur sont les sujets du viol, de la rébellion des enfants et des étudiant-es, du marxisme... Le personnage principal incarne l'intention du réalisateur de représenter l'image des masses à l'écran — à l'image du fameux *taishū* de Takaaki, de « masses autonomes » qui ne sont pas encore contaminées par le discours idéologique : c'est un protagoniste existentialiste, dirigé par ses propres idées, désirs et peurs. Un choix que l'on retrouve dans le casting, puisque tous les acteurs et actrices du film sont non-professionnel-les. Quant au titre, Terayama se prononce : « Quand j'ai jeté

les livres et je suis sorti dans les rues, j'ai pensé transformer la ville en livre... En abandonnant les livres imprimés dans mes études et en me baladant dans les rues de cette ville, les livres paradoxalement ont commencé à avoir une signification plus vaste et plus importante dans ma pensée »⁷.

La clôture de film renvoie au dialogue entre les personnages et le public. Ici, Kitagawa n'est plus tout seul : avec toute l'équipe cinématographique, il s'adresse, à nouveau, à nous. Une fois la lumière éteinte dans le cinéma, dit-il, le film — donc, le monde — disparaît.

Et vous, lorsque la lumière s'éteindra, allez-vous jeter vos livres en sortant dans la rue ?



Des écolières chantent « Quand je deviendrai une prostituée je pourrai m'acheter un gros pain de savon pour laver le garçon que j'aime » en se déshabillant.

Pour les fans des révolutions étudiantes

Le philosophe Slavoj Žižek dans son œuvre *Le guide pervers de l'idéologie* (2012) analyse les films réalisés par le cinéaste tchécoslovaque Miloš Forman (*Vol au dessus d'un nid de coucou, Hair, Amadeus...*). Cette analyse, qui consiste à montrer que Forman se moque des « gens ordinaires » non pas par mépris, mais pour subvertir l'image idéalisée de la classe populaire que véhiculait l'Union Soviétique, qui selon Žižek était en réalité un moyen d'oppression, pourrait s'appliquer à la filmographie de Terayama. En effet, il satirise le « peuple ordinaire », à l'encontre des images idéalisées des masses qui a satisfait les intérêts institutionnels de la Gauche japonaise.

Pour les fans de grotesque

Empereur Tomato Ketchup (Terayama Shūji, 1971), découpé et largement censuré pour le grand public, aborde d'autres tabous, comme la sexualité enfantine et l'inceste. Le sujet principal de film est l'idée d'un monde où les enfants établissent une dictature, abolissant le culte politico-religieux de l'Empereur au profit de la culture de la violence et envoient les adultes, nus, dans des camps des concentrations... Encore une fois Terayama ose briser tous les tabous et critiquer les pathologies de la société.



Toute l'équipe de production s'adresse à nous à la fin du film.

Sources

DE VARGAS Ferran (2018). «Throw Away Your Books, Rally in the Streets : the Relationship Between Intellectuals and Masses in Terayama Shūji's Cinema», *New Ideas in East Asian Studies*, 2018.

GARIN Manuel (2021). «Comedies of resistance : Shuji Terayama and the politics of visual humor», *The Sixties* 14(2), 2021, pp.197-219.

KHOURY Mizuki (2022). «A Cinematic Trip : Throw Away Your Books, Rally in the Streets», *Sabukaru*, 30.01.2022. URL : <https://sabukaru.online/articles/throw-away-your-books-shuji-terayama>.

MOHANDESI S., RISAGER B., COX L. (2018). *Voices of 1968: Documents from the Global North*, Pluto Press, 2018.

SAWADA Nao (2004). «L'existentialisme au Japon : Réception, impact et influence», Haruhisa Kato éd., *La modernité française dans l'Asie littéraire (Chine, Corée, Japon)*, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 247-258.

TESSIER Max (2018). *Le cinéma japonais*, Armand Colin, 2018.

Pour aller plus loin

DE VARGAS Ferran (2023). «Throwing Ideology Away: Yoshimoto Takaaki's Theory of Taishū and Terayama Shūji's Film Parody of the People», *Japan Forum*, 2023. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09555803.2023.2209590>

Notes

1 Mohandesi 2018, p. 107.

2 Vladimir Maïakovski (1893-1930) est lui-même révolutionnaire et pro-bolchévique, néanmoins contre le régime stalinien.

3 Tessier 2018, p. 100.

4 De Vargas 2018, p. 1.

5 Sur la comparaison des films de Terayama avec d'autre cinéma voir l'article de Manuel Garin (2021).

6 Traduction libre.

7 De Vargas 2018, p. 5.



V for Vendetta : d'une rébellion solitaire à une révolution

Dans une Angleterre totalitaire, un justicier masqué s'élève pour renverser le régime. Son combat est une vengeance personnelle, mais peu à peu, sa cause le dépasse et ses actes sèment la graine de la rébellion dans l'esprit du peuple. À la fois populaire et intelligent, drôle et tragique, divertissant et érudit, le film *V for Vendetta* s'est imposé comme une icône de la pop culture, au point de devenir une référence pour certains mouvements contestataires.

Cerise Dumont

Au début du XXI^e siècle, après avoir été frappée par un triple attentat qui fait des centaines de milliers de morts, l'Angleterre est gouvernée par le parti fasciste de la Norsefire dirigé par le Haut Chancelier Adam Sutler (John Hurt). Ce dernier, profitant du traumatisme de la population, a institué un régime totalitaire. Les personnes migrantes, « païennes » (c'est-à-dire non chrétiennes et plus particulièrement musulmanes), malades mentales et étrangères sont bannies, alors que les opposant-es au régime et les minorités — en particulier les homosexuel-les — se sont vu-es pourchassé-es lors de l'« Assainissement ». Les plus élémentaires des libertés fondamentales sont abandonnées au nom de la sécurité nationale et de la guerre contre le terrorisme. Un couvre-feu, dont le respect est contrôlé par le Doigt, la milice d'État, est instauré sur tout le territoire¹. Les médias sont muselés et la *British Television Network* (BTN), unique chaîne de télévision du pays, devient le principal instrument de propagande du parti.

Le soir du 4 novembre, un homme masqué et vêtu de noir qui se fera connaître sous le nom de V (Hugo Weaving) sauve Evey Hammond (Natalie Portman) des griffes des hommes de la milice qui s'apprêtaient à la violer pour avoir bravé le couvre-feu. V invite ensuite la jeune femme à assister à sa spectaculaire destruction de l'Old Bailey (le plus important tribunal pénal d'Angleterre), au son de l'*Ouverture solennelle 1812* de Tchaïkovski. Le lendemain, il prend le contrôle de la BTN et diffuse une vidéo condamnant la politique du régime fasciste et accusant les citoyen-nes de laisser le parti les priver ainsi de leurs libertés. V demande instamment à la population de se soulever contre l'oppression un an plus tard jour pour jour, le 5 novembre, lors de la « nuit de Guy Fawkes »². V annonce qu'il détruira ce jour-là le palais de Westminster (les Chambres du Parlement). Alors qu'une vaste chasse à l'homme s'organise pour tenter de capturer le terroriste, les vies de toutes celles et ceux ayant croisé V à un moment donné sont bouleversées...

Un récit réécrit pour le grand public

L'histoire de *V for Vendetta* a été créée sous la forme d'une série de bandes-dessinées par Alan Moore et David Lloyd entre 1982 et 1990. Ce récit se déroule dans une ambiance post-apocalyptique après une guerre nucléaire ayant décimé une bonne partie de la planète. L'œuvre se veut une charge contre les déviances autoritaires du gouvernement britannique de Margaret Thatcher, que Moore voit comme annonçant une nouvelle vague de fascisme.

Bien que le film ait été réalisé par James McTeigue, *V for Vendetta* est imprégné du style des Wachowski, scénaristes et productrices de ce film d'anticipation et dont McTeigue a été l'assistant notamment sur le tournage de la trilogie *Matrix*. C'est donc davantage d'une œuvre à six mains dont il s'agit, tant la patte du duo se ressent. Les Wachowski adaptent leur scénario au monde du début du XXI^e siècle en supprimant ses références politiques précises pour les remplacer par des évocations de certaines dérives de l'administration Bush aux États-Unis et en simplifiant la trame du récit, au grand dam de Moore (cf. encart *Le désaveu d'Alan Moore*). Ce faisant, elles émoussent certes la critique sociale originelle du *comic*, mais cela leur permet de toucher une plus large audience, qui aurait sans doute renâclé face à la densité et la complexité de l'œuvre de Moore. Leur version édulcorée et « globalisée » de l'histoire de *V for Vendetta* résonne toujours comme une mise en garde contre les États autoritaires qui offrent la sécurité contre la liberté, la modernisation du propos permettant d'y reconnaître certains discours et manœuvres populistes de nombreux leaders d'aujourd'hui.

Cette « hollywoodisation » du récit d'Alan Moore se retrouve également dans le contexte de la sortie du film. La promotion met l'accent sur les séquences de combat, sur l'action et la violence, les bandes-annonces opérant un peu comme un cheval de Troie en attirant un très grand nombre de spectateurs et de spectatrices qui n'auraient sans doute pas, de leur propre aveu, été voir une œuvre sociale engagée. La majorité du public sort néanmoins de la salle surprise



Natalie Portman dans le rôle d'Evey.

et ravie, tant il est rare que le cinéma d'action du début des années 2000 fasse dans la nuance et en appelle à l'intelligence d'un public ne demandant pourtant que ça. Bien sûr, le film ne fait pas l'unanimité... Ainsi, aux États-Unis, Ted Baehr, président de la *Christian Film and Television Commission*, a défini *V pour Vendetta* comme

une œuvre infâme d'incitation au terrorisme mâtinée d'une propagande de gauche néomarxiste saturée de militantisme sexuel radical et d'attaques sournoises contre la religion et le christianisme.

En dépit d'une minorité de critiques négatives portant essentiellement sur le contraste entre son côté divertissant et son message politique, les entrées du box-office sont formelles, le film est un succès, mieux, une référence pop ! Pour le meilleur ou pour le pire, les Wachowski ont fait de *V for Vendetta* une œuvre grand public.

Fédérer par le symbole

V for Vendetta est un film qui peut se voir à différents niveaux. C'est à la fois un thriller d'action efficace et une œuvre avec un message nuancé sur la responsabilité personnelle, l'oppression politique et l'entrée en résistance dans une société aux dérives autoritaires. Ce sous-texte de critique sociale soulève de nombreux questionnements éthiques, qui accompagnent longuement l'audience une

fois la projection terminée. La lutte pour la liberté légitime-t-elle tout ? Qu'est-ce qui pousse le peuple à suivre un homme ? Comment distinguer la pure vengeance de la résistance ? Et la résistance du terrorisme ? Pourquoi les symboles revêtent-ils une importance capitale pour fédérer et mener à bien l'action révolutionnaire ?

Sans prétendre donner de réponses trop précises (même si la dimension relativement manichéenne de l'histoire ne laisse guère place au doute), le film prend le parti de la nuance et laisse chacun et chacune libre de se faire sa propre opinion — tout comme *V* laisse à Evey le choix de transformer sa rébellion personnelle en résistance collective. Au terme du récit, *V* décide de ne pas être celui qui mettra — littéralement — le feu aux poudres et laisse le peuple, incarné par Evey, libre de choisir son propre destin. La révolution qui doit renverser le parti ne lui appartient plus, sa vendetta personnelle est terminée.

Le film choisit de représenter *V* comme l'incarnation d'une idée plutôt qu'un individu. Le prologue en voix off donne d'emblée le ton :

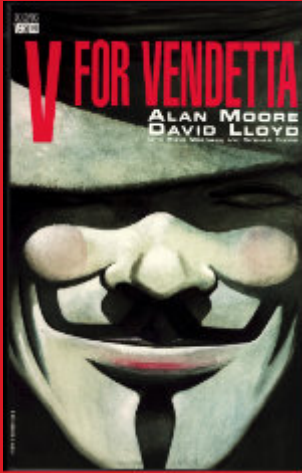
On nous dit de nous souvenir de l'idée et non de l'homme, parce qu'un homme peut échouer. Il peut être arrêté, il peut être exécuté et tomber dans l'oubli. Alors qu'après 400 ans, une idée peut encore changer le monde

Ce parti pris se retrouve aussi dans les répliques du personnage, érudites et truffées d'éléments littéraires, et surtout dans la façon dont il est dépeint comme un être sans passé, sans identité et sans visage. L'intention du cinéaste est claire :

l'utilisation par V du masque de Guy Fawkes et les lacunes de son identité sont des éléments pratiques et symboliques pour l'histoire. Il revêt le masque à la fois pour cacher ses cicatrices physiques et pour occulter son identité. Il devient l'idée elle-même.

Tout comme le Chancelier qu'il combat, *V* conçoit avec soin sa rhétorique, mais également son iconographie. Les

Le désaveu d'Alan Moore



Le comic original de 1982.

La bande-dessinée originale *V for Vendetta* a été créée par Alan Moore, auteur de *comics* cultes comme *Watchmen*, *From Hell* ou encore *The League of Extraordinary Gentlemen*. Ayant reçu près d'une vingtaine de prix dans sa carrière, il est probablement le scénariste le plus primé dans le domaine du *comic*.

Cependant, mécontent

de plusieurs adaptations de ses œuvres, Moore décide depuis 2005 de rejeter tout argent et tout crédit de la part d'Hollywood, refusant que son nom « serve à cautionner d'une quelconque manière ces entreprises obscènes, où l'on dépense l'équivalent du PNB d'un pays en voie de développement pour permettre à des ados ayant du mal à lire de passer deux heures de leur vie blasée ».

Anarchiste engagé, il estime que le script remanié par les Wachowski contient d'importantes lacunes, au point d'être contraire au propos de l'œuvre originale et à son intention de placer deux extrêmes politiques (le fascisme et l'anarchisme) l'un contre l'autre. Il est vrai que ces deux termes n'apparaissent nulle part dans le film... Sur la base du scénario, Moore déclare que son travail a été remanié en s'éloignant trop de ses racines britanniques pour devenir une histoire américano-centrée (le système néo-conservateur contre le système libéral) : « Il a été transformé en une parabole de l'ère Bush par des gens trop timides pour faire une satire politique dans leur propre pays ». L'auteur refuse finalement d'apparaître dans les crédits du film, c'est pourquoi il n'est même pas mentionné dans le générique.

images sont politiques, et elles peuvent constituer des armes puissantes. Le visage de Sutler qui apparaît sur de grands écrans vidéo et des posters dans tous les foyers du peuple, rappelant la figure de Big Brother³, est ainsi remplacé par celui de V. Un leader, un symbole, en remplace un autre. Le code couleurs du rouge et noir qui domine l'ensemble du film renvoie d'ailleurs à la fois aux teintes officielles du parti et à celles de V. Cette proximité chromatique évoque l'effet de miroir entre ces deux forces : la victime est devenue bourreau, le personnage choisissant de devenir un terroriste pour faire cesser un régime de terreur. Le destin de V semble déjà tout tracé : sa fin est indissociable de celle du parti.

En effet, la figure de V est également, paradoxalement, le reflet du parti contre lequel il lutte. Accusant le régime d'avoir fait de lui un monstre, il en reprend les méthodes pour lutter contre cet État totalitaire qu'il juge monstrueux. Violence, destruction, terreur, contrôle de l'information et soutien de la part des masses populaires en souffrance sont les armes de sa vengeance. En ne dévoilant jamais son visage, V ne se met d'ailleurs pas au même niveau que Sutler, Creedy ou les hommes dirigeant le régime : son anonymat lui permet d'atteindre le statut d'entité abstraite, omnipotente et presque extra-humaine du parti lui-même.

Le symbolisme spectaculaire des actes de destruction mis en scène par V joue un rôle important dans la transmission de son message. L'explosion initiale donne le ton, V orchestrant littéralement la destruction de l'Old Bailey sur la musique de Tchaïkovski. Cette action a pour objectif de jouer le rôle de sonnette d'alarme afin de réveiller une population complice par sa passivité. En faisant le choix de la violence, V entend montrer qu'une alternative à l'ordre établi est possible, et que l'autorité peut — et doit — être renversée si elle abuse de son pouvoir : « Les peuples ne devraient pas avoir peur de leurs gouvernements. Les gouvernements devraient avoir peur du peuple ».



La foule masquée du visage de Guy Fawkes.

En distribuant son masque à toute la population, V incite chaque individu à prendre sa place et à se soulever contre le régime. Pourtant, le risque de glissement d'un totalitarisme à un autre plane. L'effacement total de l'individualité au profit du collectif rappelle précisément ce qu'a voulu faire le parti. De prime abord glaçante, la marée humaine de visages de Guy Fawkes ne devient véritablement positive que lorsque les masques tombent. La fusion de l'individuel en groupe n'aura été que temporaire, pour conférer la force nécessaire aux citoyen-nes pour se rebeller. Cette mission

accomplie, l'anonymat collectif peut se dissoudre et les individus peuvent recommencer à exister à part entière. Cette séquence de la destruction du parlement, où les membres de la foule enlèvent leurs masques pour regarder la déflagration, montre d'ailleurs les visages de toutes les personnes ayant été exécutées par la dictature. Leurs morts n'auront pas été vaines, et leur effacement par le pouvoir s'achève : les victimes peuvent désormais reposer en paix. La soumission touche à sa fin et le peuple peut désormais relever la tête.



Le rouge et noir du parti.

L'art au service de la résistance

L'importance de l'art et de la poésie contre le totalitarisme est un autre message fort du film. Les personnages capables de se rebeller contre le régime sont d'ailleurs tous des êtres transcendés par le pouvoir de la beauté et des mots. Evey est la fille d'un poète déporté par les autorités qui avait l'habitude de dire que «les artistes utilisent les mensonges pour dire la vérité, tandis que les politiciens les utilisent pour la cacher». Gordon Dietrich (Stephen Fry) se révèle être un homme de culture qui conserve des objets bannis dans sa collection privée. Valérie est une actrice qui, par le récit tragique de sa vie qu'elle couche sur le pa-

pier, parvient à bouleverser Evey au point que cette dernière cesse de craindre la mort elle-même.

Quant à V, il est un tribun et rhétoricien de premier plan, comme en témoigne la façon dont il se présente à Evey :

Voilà ! Vois en moi l'image d'un humble vétéran de vaudeville, distribué vicieusement dans les rôles de victime et de vilain par les vicissitudes de la vie...

Ses discours à la fois fins, pleins de fantaisie et truffés d'allitérations (cf. encart *L'omniprésence du V*) sont remplis d'images et de références culturelles. C'est par la puissance de son verbe plus qu'à travers ses actes de violence que V plante la graine de la révolte dans le cœur de la population. Ce personnage charismatique et plein de panache a d'ailleurs séduit le public jusqu'à devenir lui-même un symbole de rébellion dans notre société, au point que son masque a été repris par les *Anonymous*⁴.

La dimension mortifère du rejet de la culture se traduit jusqu'au niveau de la photographie. L'aspect rétro-futuriste de *V pour Vendetta* est notamment obtenu grâce à l'utilisation de tons gris pour donner une apparence terne et morne, évoquant la stagnation de la société sous le règne du parti. Les images des espaces extérieurs de Londres mais aussi des lieux de vie des proches du pouvoir sont marquées par des lignes dures et des teintes froides, à l'image de l'attitude implacable du gouvernement. Les décors oscillent entre références conservatrices et modernité violente, reflétant le programme politique en vigueur. On peut également observer des posters du Chancelier Sutler un peu partout, des maisons de retraites aux foyers civils, une imagerie évoquant le culte de la personnalité que l'on retrouve dans de nombreux régimes totalitaires.

Cette atmosphère contraste fortement avec celle de la « Galerie des ombres », le repaire de V, qui semble inspirée d'un croisement entre une crypte et un cellier. Les lumières chaudes, la dimension baroque de l'ameublement et jusqu'à la musique qu'on peut y entendre créent une atmosphère chaleureuse empreinte de nostalgie pour un passé



La « Galerie des ombres », le repaire de V.

révolu — à l'image du caractère de V. Ce dernier entpose dans sa Galerie de nombreux objets interdits par le gouvernement (via le « ministère de la Bienséance »), qui témoignent d'une culture désormais stigmatisée : *Les Époux Arnolfini* de Jan van Eyck, *Bacchus et Ariane* du Titien, *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna, *La Dame de Shalott* par John William Waterhouse, *Puberté* d'Edvard Much, une affiche du film *Le roman de Mildred Pierce*, ainsi que de nombreux *comics*. En se faisant le gardien de ces œuvres, V se pose en humaniste soucieux de préserver ce qu'il y a de mieux en l'être humain, sa capacité à créer ou, a minima, à être transcendé par l'art, la beauté et la poésie.

Au terme du film, on est libre de voir V comme on l'entend. Terroriste, anarchiste, révolutionnaire ou justicier, V est tout cela à la fois. Il représente une idée et, si le personnage peut mourir, ce qu'il défend demeure bien vivant. Cependant, si l'entrée en résistance est parfois un devoir, elle a aussi un coût, comme en témoigne la trajectoire de V. Sa révolte se fait au prix de sa santé, de sa vie et de sa rectitude morale. En acceptant de faire le sacrifice de ce qui le rend humain, en devenant un monstre, V ouvre la porte de la révolution pour le reste de la société et l'incite à passer à l'action. Le message final est peut-être que, face à l'oppression, la passivité est le vrai ennemi de la liberté.

L'omniprésence du V

Tout au long du film, de nombreux parallèles sont faits entre la lettre V et le chiffre 5 ; les plus évidentes étant la date du 5 novembre 1605, à laquelle Guy Fawkes tenta de faire exploser le palais de Westminster, et l'analogie entre le chiffre 5 et son équivalent en chiffres romains, V. Les principaux membres du parti faisant leur rapport au Chancelier Sutler sont au nombre de 5. V était prisonnier de la cellule numéro V, dans l'ancienne prison de Larkhill, détruite par un incendie le 5 novembre.

V est la 5e lettre de l'alphabet en commençant par la fin. La lettre E est aussi interprétée dans ce sens à de nombreuses reprises dans le film, en particulier lorsque V rencontre Evey pour la première fois : V remarque que « Evey » peut s'écrire phonétiquement, en anglais, E-V soit E et V. Le monologue qu'il déclame juste avant comporte une allitération en V, cette lettre étant prononcée 55 fois dans la version originale. Quand Evey est retenue par V, elle nettoie un miroir sur lequel est inscrit en latin *Vi Veri Vniversum Vivus Vici*, soit en français « Par le pouvoir de la vérité, j'ai, de mon vivant, conquis l'univers ». Dans cette devise, chacun des 5 mots débute par la lettre V. Enfin, au début et à la fin du film, lorsque les feux d'artifice sont tirés pour la destruction des édifices, le bouquet final forme un V de feu rouge.

Références

MOORE Alan (2005). « Alan Moore (Entretien) », *D-Side*, n° 29, août 2005.

BAILEY Jo Josie (2021). « Every Movie Adapted From An Alan Moore Story (& What He Said About Each) », CBR, 5 juillet 2021. URL : <https://www.cbr.com/alan-moore-movies-adaptations/>.

KELLER, James R (2014). *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, s.l., McFarland, 2014.

TWIN (2009). « V for Vendetta », blog *L'écran miroir*, 2009. URL : <http://www.ecran-miroir.fr/article-35988331.html>.

WARNER BROS (2006). *V for Vendetta | Movies*, 2006. URL : <https://www.warnerbros.com/movies/v-vendetta#about>.

FRANCE CULTURE (2020). « Comment entrer en résistance comme dans V pour Vendetta ? », 17 juillet 2020. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/comment-entrer-en-resistance-comme-dans-v-pour-vendetta-8136916>.

Notes

1 Le Nouvel Ordre instauré par le parti est organisé sur le modèle du corps humain, et comme chez Orwell avec Big Brother, la nomenclature anthropomorphe du pouvoir en renforce le côté monstrueux. Le Chancelier est ainsi la Tête, la chaîne de télévision BTN est la Bouche, la surveillance visuelle et sonore est l'Œil et l'Oreille, l'inspecteur Finch fait partie du Nez (la police), et la police

secrète de Creedy est la Main, tandis que ses agent-es dans la milice sont appelé-es le Doigt.

- 2 La nuit de Guy Fawkes est une fête populaire en Grande-Bretagne, commémorant l'anniversaire de la conspiration des poudres. Le 5 novembre 1605, des catholiques anglais menés par Robert Catesby, accompagné de Guy Fawkes et onze autres conspirateurs, tentèrent de faire sauter le Parlement. Le complot échoua et les conspirateurs furent arrêtés et exécutés. Aujourd'hui encore, des feux de joie et d'artifice célèbrent chaque année l'attentat manqué à Londres contre le roi James Stuart.
- 3 Il est à noter que dans toutes les scènes du Chancelier Sutler, il présente des pupilles dilatées et ne cligne qu'une seule fois des yeux, détail renvoyant à la fois à la prise de substances stimulantes (évoquant Adolf Hitler, dont on dit qu'il se faisait régulièrement des injections de méthamphétamine), à son aveuglement idéologique, à la surveillance de masse et peut-être même à la dissimulation du vrai visage du politicien derrière un masque...
- 4 Les *Anonymous* font partie d'un mouvement cyberactiviste (ou hacktivisme) se manifestant notamment sur Internet. Ils se présentent comme des défenseurs du droit à la liberté d'expression. Le fait qu'ils aient choisi le masque de Guy Fawkes comme symbole témoigne de l'importance de cette œuvre — et du personnage de V — dans la culture populaire. Véritable objet performatif, le film a « débordé » du cadre de sa fiction pour inspirer un mouvement dans la réalité.

Les révolutions non-humaines au cinéma

En s'appuyant sur des altérités radicales, le cinéma de science-fiction permet à la fois d'explorer les spécificités humaines et de critiquer les dérives de sociétés souvent imbues de leur prétendue supériorité. Qu'il s'agisse de créatures zoomorphes ou d'intelligences artificielles, cet article offre un petit tour d'horizon des révolutions non-humaines au cinéma, au travers de quelques classiques du genre.

Julien Forbat

Science-fiction et révolution(s)

Le cinéma, en tant que miroir de la condition humaine, a constamment exploré les frontières de la réalité, plongeant son public dans des récits où la révolution ne provient pas de protagonistes humains, mais d'entités artificielles, d'intelligences synthétiques, ou encore d'animaux non-humains. L'évolution technologique et les questionnements éthiques ont ainsi façonné un sous-genre cinématographique captivant de la science-fiction, celui des révolutions non-humaines. L'introduction de celles-ci permet aux cinéastes d'explorer des territoires inexplorés, de défier les normes éthiques et morales, et de confronter le public à des réflexions profondes sur la nature de l'intelligence, de la conscience, et de la coexistence entre l'être humain et la machine, voire les animaux.

Cet article se propose d'explorer ce thème à travers les œuvres cinématographiques emblématiques suivantes : *Blade Runner*, *Matrix*, *Ex Machina* et *La planète des singes*. Ces films se distinguent par leur capacité à transcender le simple divertissement pour devenir des méditations

complexes sur les conséquences de révolutions non-humaines.

La science-fiction, en particulier, offre un terrain fertile pour cette exploration. En anticipant les avancées technologiques, ces récits mettent en lumière les implications futures de la création d'intelligences artificielles, de cyborgs, ou de sociétés où les machines ont surpassé l'être humain. Ces projections futures servent souvent de métaphores puissantes aux préoccupations actuelles de nos sociétés, interrogeant notre dépendance croissante à la technologie et les dilemmes éthiques entourant la création d'entités conscientes. Chacun des films analysés ici offre une perspective unique sur les révolutions non-humaines. *Blade Runner* explore les dilemmes moraux de la création d'androïdes conscients, tandis qu'*Ex Machina* explore les subtilités éthiques de la création artificielle. De son côté, *Matrix* redéfinit la réalité elle-même en introduisant une puissante simulation informatique. Finalement, *La planète des singes* engage une réflexion sociopolitique sur l'arrogance humaine envers d'autres espèces intelligentes.



Monologue des larmes dans la pluie (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1983).

Ce parcours cinématographique vise à dévoiler les nuances philosophiques, éthiques, et existentielles de ces révolutions non-humaines. De brèves analyses permettent de soulever quelques questions fondamentales sur notre propre humanité, par exemple sur la nature de la conscience ou sur les responsabilités éthiques inhérentes à la création d'êtres artificiels. En plongeant dans ces mondes cinématographiques, nous découvrons comment les révolutions non-humaines au cinéma deviennent des portails vers des réflexions profondes sur notre présent et notre avenir.

***Blade Runner*: qui est véritablement humain ?**

Blade Runner — réalisé par Ridley Scott en 1982 et basé sur une nouvelle de Philip K. Dick publiée en 1968, *Do An-*

droids Dream of Electric Sheep? — demeure un pilier du cinéma de science-fiction, explorant profondément l'idée d'une conscience non-humaine à travers le prisme des répliquant-es, des êtres synthétiques conçus pour servir les humains. Le film transcende les conventions du genre en sondant les complexités de la conscience artificielle et en mettant en lumière les ambiguïtés morales entourant la création d'êtres synthétiques.

La révolution non-humaine se manifeste par la quête de liberté et d'émancipation des répliquant-es. Le personnage central, Deckard, un *blade runner* chargé de « retirer » les répliquant-es illégaux-ales, se retrouve au centre de ce conflit. Les répliquant-es, conscient-es de leur mortalité prédéfinie, aspirent à prolonger leur existence, à expérimenter la vie humaine et à échapper au destin qui leur a

été imposé. Ce désir de survie donne naissance à une révolte chargée d'émotion et de quête existentielle : un des répliquant-es s'exclame notamment « Je pense, Sebastian, donc je suis » (notons au passage l'allusion à Descartes dans le nom « Deckard »). Les répliquant-es, créations humaines, sont conçu-es pour obéir, mais leur conscience émergente remet en question les fondements moraux de leur utilisation. Le film s'interroge, d'une part, sur l'existence de caractéristiques qui seraient uniquement l'apanage des êtres humains. À plusieurs reprises en effet, les répliquant-es semblent faire montre de plus d'humanité dans leur comportement que les protagonistes humains du récit. D'autre part, la responsabilité des créateurs-trices envers leurs créations est pointée du doigt, soulignant les dangers moraux d'une technologie qui échappe à tout contrôle (humain). Le test de détection « Voight-Kampff » (inspiré du test de Turing) permettant de déceler les répliquant-es apparaît alors comme largement inhumain quant à son intransigeance...

L'esthétique visuelle de *Blade Runner* contribue à l'exploration de cette révolution non-humaine. La mégapole dystopique de Los Angeles, plongée dans une atmosphère de néons et de pluie incessante, crée une toile de fond visuelle saisissante qui renforce le sentiment de désespoir et de mystère entourant les répliquant-es. Les effets visuels novateurs de l'époque continuent d'influencer la représentation cinématographique de mondes futuristes. Par ailleurs, la musique envoûtante de Vangelis joue un rôle essentiel dans l'évocation des thèmes existentiels de cette révolution non-humaine.

Ex Machina: les subtilités éthiques de l'intelligence artificielles

Ex Machina, réalisé par Alex Garland en 2014, se démarque par son exploration minutieuse et captivante des enjeux de l'émergence d'une intelligence artificielle. Le film plonge le public dans un récit complexe où les frontières entre l'humain et la machine s'estompent, soulevant des questions éthiques profondes.

Test de Turing

Le test de Turing fut proposé par le célèbre mathématicien britannique Alan Turing (1912-1954) en 1950 dans un article paru dans *Computing Machinery and Intelligence*. L'idée du test est de faire converser un être humain (A) avec deux autres participants (B & C) qui lui sont cachés, dont l'un est en fait une intelligence artificielle. Si le participant A n'arrive pas à déterminer qui de B ou C est humain, alors on considère que l'intelligence artificielle a réussi le test. La question de savoir si elle devrait être considérée comme humaine est un autre débat...

Le test a l'avantage de ne pas avoir à définir ce que « penser » ou « intelligence » signifient, puisque le but est ici pour une machine de réussir à imiter un être humain. *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014) est d'ailleurs le titre du film retraçant la vie de Turing jusqu'à sa disparition tragique. En son hommage, les billets britanniques de 50£ sont depuis 2021 à son effigie.



Test de Turing (*Ex Machina*, Alex Garland, 2014).



Quelle est la nature de la réalité ? (*Matrix*, Lana et Lilly Wachowski, 1999).

L'histoire suit Caleb Smith, un jeune programmeur, invité à participer à un test de Turing pour évaluer la conscience d'une intelligence artificielle appelée Ava. Cette expérience se déroule dans une résidence isolée appartenant au génie de l'informatique Nathan Bateman. Au fil du récit, les éléments d'une révolution non-humaine se déploient subtilement, remettant en question la nature de la conscience, de la moralité et de la manipulation technologique.

L'éthique de la création artificielle est au cœur d'*Ex Machina*. Ava, le prototype d'intelligence artificielle, est dotée d'une apparence humaine et d'une conscience sophistiquée. Le film explore les dilemmes moraux complexes auxquels sont confrontés les créateurs et créatrices d'intelligences artificielles, par exemple la question des biais de programmation puisqu'Ava apparaît rapidement comme ayant été sexualisée par Nathan aux goûts de Caleb...

Une dimension clé de l'intrigue réside dans la relation entre Caleb et Ava. Le public est témoin de la construction d'une intimité émotionnelle entre humain et machine, suscitant des réflexions sur la nature de l'empathie et de la connexion au-delà des frontières de l'espèce humaine. Cette dimen-

sion émotionnelle soulève des questions essentielles sur la définition même de l'humanité et la capacité des intelligences artificielles à éprouver des émotions.

L'esthétique du film participe également à cette exploration. Ava est dépeinte comme une créature à l'apparence humaine, mais avec des éléments mécaniques délibérément exposés. Cette juxtaposition visuelle symbolise le mariage complexe entre la biologie et la technologie, soulignant la frontière floue entre l'organique et l'artificiel. De plus, le personnage de Nathan Bateman, le créateur d'Ava, incarne une représentation ambivalente de la figure du demiurge technologique. D'un côté, il est un créateur omnipotent et omniscient, mais de l'autre, ses actions soulèvent des questions sur la morale de sa création et la légitimité de jouer à Dieu.

***Matrix*: la réalité redéfinie**

Matrix, dirigé par les Wachowski en 1999, s'impose comme un chef-d'œuvre emblématique explorant une forme de révolution non-humaine à travers le prisme de la réalité simulée et de l'intelligence artificielle. Le film propose une réflexion métaphysique profonde sur la nature



Des rôles inversés (*La planète des singes*, Franklin J. Schaffner, 1968).

de la réalité et la place de l'humanité dans un monde contrôlé par des machines.

Au cœur de *Matrix* se trouve l'idée que la réalité telle que nous la percevons est une illusion, un programme informatique sophistiqué créé par des machines pour maintenir l'humanité sous contrôle. Les machines ont développé une intelligence artificielle si avancée qu'elle a surpassé l'espèce humaine, menant à une révolution non-humaine où les machines ont asservi les humains en les maintenant inconscients dans une simulation numérique (la plupart des humains vivent ainsi dans des « pods » où leur énergie bioélectrique peut être captée par les machines).

La révolution non-humaine dans *Matrix* est basée sur une remise en question de la nature même de la réalité. Les

machines, à travers la Matrice, ont redéfini la perception humaine de ce qui est réel, créant un univers virtuel indiscernable de la réalité physique. Ce concept transcende la simple dystopie technologique pour explorer des questions métaphysiques profondes sur la nature de l'existence et de la conscience. Un élément crucial de cette révolution réside dans le personnage de Neo, l'« élu », qui joue un rôle central dans la lutte contre la domination des machines. Neo incarne l'idée de la résistance humaine face à l'intelligence artificielle, symbolisant la possibilité de transcender les limites imposées par les machines et de comprendre la véritable réalité.

Les effets spéciaux révolutionnaires, tels que le *bullet time*, amplifient l'idée d'une réalité manipulée, créant des sé-

quences visuelles saisissantes renforçant le sentiment du public de vivre une réalité altérée. Par ailleurs, le film est truffé de références religieuses et philosophiques (christianisme, bouddhisme, hindouisme, mythe de la caverne platonicien, etc.) qui offrent un inépuisable matériel aux exégètes de la Matrice.

***La planète des singes*: le spécisme est-elle une valeur humaine ?**

La planète des singes, chef-d'œuvre de science-fiction réalisé par Franklin J. Schaffner en 1968, est basé sur le roman éponyme de Pierre Boulle et offre une réflexion captivante sur l'arrogance humaine, le spécisme, et les conséquences de la manipulation de la nature.

Le récit commence avec l'astronaute George Taylor, interprété par Charlton Heston, qui, après un voyage spatial, atterrit sur une planète apparemment inhospitalière, habitée par des singes évolués. Ce que le public découvre progressivement, c'est que les singes détiennent le pouvoir tandis que les humains sont réduits à l'esclavage ou à l'état sauvage.

Au cœur de cette intrigue se trouve une révolution non-humaine, où les singes, autrefois soumis à l'humanité, renversent l'ordre établi. Cette inversion des rôles transcende le simple récit de science-fiction pour devenir une allégorie percutante des travers de la société humaine. La révolution dans *La planète des singes* peut être interprétée comme une critique de l'arrogance humaine. Les singes, auparavant soumis et asservis, prennent le pouvoir et dévoilent une société où les similitudes entre natures humaine et simiesque deviennent frappantes. Les réalisateurs utilisent habilement cette inversion pour questionner l'inhumanité de notre propre civilisation, offrant un jeu de miroir où l'assujettissement subi par les humains renvoie à nos propres velléités d'oppression de la nature. Une autre dimension clé de cette révolution réside dans la dualité sociale entre oppresseurs-euses et opprimé-es. Les singes, désormais dominants, réduisent les humains

Éthique animale

L'éthique animale est une branche de la philosophie éthique qui se concentre sur les questions morales liées à la façon dont les êtres humains traitent les animaux. Elle explore les devoirs éthiques et les obligations envers les animaux, ainsi que les principes qui devraient guider nos interactions avec eux. Les défenseurs et défenseuses de l'éthique animale soulignent souvent l'importance de reconnaître la sensibilité et la capacité des animaux à ressentir la douleur, le plaisir et d'autres émotions. Cela les conduit à remettre en question les pratiques qui causent des souffrances inutiles aux animaux, que ce soit dans le cadre de l'élevage, de la recherche scientifique, du divertissement ou d'autres domaines. Certains courants de l'éthique animale défendent le concept de considération égale pour tous les êtres sensibles, s'opposant ainsi à la discrimination fondée sur l'espèce (antispécisme). Cela étant, certain-nes éthicien-nes favorisent les animaux possédant certaines caractéristiques, comme la conscience de soi (test du miroir). Aux États-Unis, Steven Wise essaie par exemple de rendre les chimpanzés sujets de droit devant les tribunaux, afin d'empêcher qu'ils soient employés dans l'industrie du spectacle.

à des statuts inférieurs, créant ainsi une société profondément inégalitaire et spéciste. Cette dynamique sociale met en évidence les faiblesses de la nature humaine, soulignant comment le pouvoir peut rapidement corrompre et diviser, même au sein d'une espèce autrefois opprimée. En outre, *La planète des singes* fut rendue célèbre au moment de sa sortie par la qualité de ses effets spéciaux et notamment le rendu des masques de singes, plus vrais que nature et qui valurent à Morton Haack l'oscar du meilleur costume en 1969.

Une nouvelle éthique pour demain ?

À travers l'odyssée cinématographique des révolutions non-humaines, nous avons plongé au cœur de mondes alternatifs, façonnés par l'imagination débridée des cinéastes, mais également ancrés dans les préoccupations et les questionnements profonds de notre réalité contemporaine. Ces récits ont transcendé les frontières du divertissement, devenant des véhicules d'exploration philosophique, éthique et existentielle.

Des œuvres telles que *Blade Runner*, *Matrix*, *Ex Machina* et *La planète des singes* offrent des prismes variés au travers desquels contempler les implications de révolutions non-humaines. Chacune de ces histoires jette un éclairage différent sur la relation complexe entre l'humanité et ses altérités, posant des questions fondamentales sur ce qui définit l'essence de notre existence.

L'une des thématiques récurrentes dans ces récits est la question éthique entourant la création d'entités conscientes. *Blade Runner*, par exemple, soulève les dilemmes moraux de jouer à Dieu en créant des répliquant-es indiscernables des humains. Cette préoccupation éthique résonne également dans *Ex Machina*, où la responsabilité des créateurs et des créatrices envers leurs créations devient le cœur d'une révolte non-humaine teintée de subtilités morales. La redéfinition de la réalité est une autre facette centrale explorée à travers *Matrix*. Cette œuvre emblématique déstabilise les fondements mêmes de la per-

ception humaine, forçant le public à se confronter à l'idée que notre réalité puisse être une illusion soigneusement construite. Ce thème de la réalité simulée résonne comme un avertissement métaphorique sur les dangers de la déconnexion entre la technologie et notre compréhension du monde qui nous entoure. Enfin, *La planète des singes* engage une réflexion sociopolitique en critiquant l'arrogance humaine envers d'autres espèces intelligentes. Au-delà de la simple révolution non-humaine, cette saga devient une allégorie sur les conflits sociaux et politiques, évoquant des parallèles avec les dynamiques de pouvoir du monde réel et le sort généralement réservé aux animaux non-humains. Le film pose en outre une question d'éthique animale fondamentale : si les animaux, en l'occurrence les grands singes, devenaient non plus simplement patients moraux (dignes d'être inclus dans le raisonnement moral des êtres humains) mais agents moraux (capables de défendre leur point de vue), auraient-ils le droit, voire le devoir, de se soulever contre leur oppresseur humain ? Et le voudraient-ils d'ailleurs ?

En conclusion, ces révolutions non-humaines au cinéma nous invitent à réfléchir sur notre propre humanité, sur nos responsabilités en tant que créateurs et créatrices, y compris à l'échelle citoyenne, et sur la manière dont nous percevons la réalité qui nous entoure. Ces histoires ne sont pas simplement des projections futures, mais des reflets déformés de notre présent, des avertissements et des invitations à méditer sur les choix qui sculptent notre destin collectif. À travers ces récits, le cinéma devient une lanterne éclairant les coins les plus sombres de notre imagination et de notre condition humaine, nous incitant à nous interroger sur la véritable signification de l'intelligence, de la conscience et de notre place dans un monde en constante évolution.



120 battements par minute (Robin Campillo, 2017).



« C'est une rébellion de survie »

Rencontre avec Frédéric Choffat, réalisateur du film *Tout commence*

Dans le cadre du cycle *En Rébellion!*, nous avons eu le plaisir de rencontrer le cinéaste Frédéric Choffat. C'est pour échanger autour de la rébellion écologique documentée dans son dernier long-métrage, *Tout commence*, que nous sommes partis à sa rencontre. Dans ce documentaire intimiste et spontané, il capte le pouls d'une jeunesse suisse en filmant au plus près l'engagement et le militantisme de cette génération luttant pour survivre.

Luca Palumbo

Réalisateur de films de fictions et de documentaires, Frédéric Choffat questionne au fil de ses œuvres, tant photographiques, radiophoniques que cinématographiques le monde qui l'entoure. On retiendra son premier court-métrage *A Nedjad* (Pardino de oro, Locarno 1998) ou ses longs-métrages de fiction, *La vraie vie est ailleurs* (2006), *Mangrove* (2012), *My Little One* (Arizona, 2019), tous co-écrits ou coréalisés avec l'autrice Julie Gilbert. Seul, il réalisera les documentaires *Terminus Brigue* (2015), prix Européen du journalisme au Ministère des affaires étrangères à Paris puis *Non-Assistance* (2016), la mini-série documentaire *It's so LA* (2016-17), et le court documentaire *Confiné dehors* (2020). En 2022, il sort son dernier long-métrage : *Tout commence*.¹

C'est à l'approche des fêtes de fin d'année que je rencontre Frédéric Choffat, un mercredi après-midi, entre deux de ses rendez-vous. Initialement prévu aux Bains des Pâquis,

c'est finalement dans son atelier niché dans le quartier des Pâquis, à l'abri d'une météo capricieuse, que je le retrouve. Je suis chaleureusement accueilli et c'est tranquillement autour d'un thé au gingembre que nous commençons à échanger.

La genèse

Interrogé sur l'idée initiale de son long-métrage, Frédéric Choffat confie : « Au départ, il y a la découverte du livre de Pablo Servigne sur la collapsologie. » Il m'explique en quelques mots que la collapsologie se définit comme la science de l'effondrement : elle considère *de facto* que le monde dans lequel nous vivons est voué à s'effondrer et s'interroge sur la manière d'y faire face. « J'étais parti sur cette idée de film, et je voulais en faire un film coup de poing. J'avais l'impression qu'il fallait que tout le monde

entende cela, car à cette époque on n'en parlait pas du tout», souligne-t-il.

Cette époque, donc, lors de laquelle Frédéric Choffat imagine son prochain film coïncide avec l'émergence d'un mouvement sans précédent. «Début 2019, il y a les premières manifestations pour le climat, dont la première grève estudiantine à Genève avec des milliers d'élèves dans les rues, de façon assez incroyable, avec un enthousiasme, une joie, une rogne et je me suis alors dit que j'allais filmer cela et que peut-être que ça servirait.» Il poursuit : «Ce jour-là, j'arrivais sur la place des Nations et là, il n'y avait qu'un seul discours, c'était celui de mon fils. Je n'étais pas au courant.» Cet événement marque un tournant dans son processus de création : il fait évoluer son projet et modifie l'axe du documentaire pour le resserrer autour de ses enfants et de cette jeunesse militante. «Je me suis alors dit que je n'avais plus rien à raconter à ces jeunes, et que c'était plutôt à moi de les écouter et à moi de voir ce qu'ils et elles avaient à nous dire», concède le réalisateur. C'est à partir de ce moment qu'il décide de tendre le micro à

ses deux enfants activistes, Solal et Lucia, ainsi qu'à d'autres afin de relater au plus près cette insurrection climatique. «C'est comme cela que ça s'est transformé en une sorte de cartographie d'une génération sur trois ans».

Un film de famille, mais pas seulement

Tout commence est un film où la famille est omniprésente et où les générations se croisent. Père, mère, fille, fils, grand-père et grand-mère donnent corps à ce documentaire. Sans oublier les jeunes activistes qui représentent cette génération au combat et dont chaque membre vient compléter la famille à sa manière.

Questionné sur sa double casquette, de père et de réalisateur, et sur son choix de filmer ses enfants, Frédéric Choffat répond : «À un moment donné, il n'y avait plus que ça qui était important. Si je ne racontais pas la rébellion de mes propres enfants et de toute cette génération sur ce monde qui se casse la gueule, qu'est-ce que j'allais raconter?». Il ajoute : «Je crois à quelque chose de l'ordre de la sincérité. On raconte ce que l'on connaît, par



Tout commence (Frédéric Choffat, 2022).

exemple, je peux faire un film féministe, mais pas un film au nom des femmes. Là, j'ai deux enfants qui me surprennent et qui me dépassent par la gauche alors, je ne peux que poser un regard attentif sur eux. Le but était d'être témoin sans les valoriser ou les démonter, d'être au plus juste». Un parti pris qui apporte une valeur authentique et intime au documentaire. «Finalement, me dit-il, pourquoi filmer quelqu'un d'autre si cela se passe au sein de ta famille?»

Dans cet exercice, la limite entre le rôle de père et celui de réalisateur était fine. «En effet, elle était questionnée en permanence. Quand je suis derrière ou devant un cordon de police et que mon fils est de l'autre côté, je sais que s'il se faisait violenter, je serais intervenu, c'est ma chair qui aurait parlé. Mais finalement, c'est la question que se pose toute personne dans le photojournalisme ou le reportage», avoue-t-il. «Après, j'essayais toujours d'être discret pour qu'il ne m'aperçoive pas, afin de ne pas le gêner ou le forcer à être héroïque. Je dis "il", précise-t-il, car ma fille, je ne l'ai jamais vue à aucune manifestation,

elle était toujours là, mais elle s'est toujours arrangée pour ne jamais être dans mon radar. Alors que mon fils était plus facilement sur le devant de la scène à être filmé». Le cinéaste détaille que ce sont ses enfants qui l'informaient de leurs actions. «Ils ne seraient jamais allés à une action parce que j'allais filmer, leur présence n'était pas guidée par le fait que j'y sois, mais plutôt le contraire», souligne-t-il.

Rébellion écologique

«J'avais énormément envie de parler de rébellion», glisse Frédéric Choffat. La rébellion écologique se distingue comme étant un mouvement qui lutte contre l'effondrement écologique et le dérèglement climatique. Selon le cinéaste, il reste cependant difficile de la définir. «Je ne peux pas la caractériser, car il y en a autant que de personnes. Il y a des mouvements très différents. Je pense que pour chaque rébellion il faut des axes radicaux comme des axes *softs*, des gens qui entrent en dialogue et d'autres qui dérangent un peu plus, je crois en cette double

Tout commence (Frédéric Choffat, 2022).





L'affiche du film.

Tout commence (2022) de Frédéric Choffat est un documentaire poignant qui suit l'engagement de la jeunesse suisse dans la lutte pour le climat. Le réalisateur, interpellé par l'activisme de ses propres enfants, offre une perspective intime sur les émotions, les motivations et les combats de cette génération souvent stigmatisée. Le film met en lumière la frustration des jeunes face à l'inaction politique et économique, soulignant leur détermination à faire bouger les choses malgré les obstacles. *Tout commence* offre ainsi un regard puissant sur une jeunesse déterminée à redéfinir le rapport à un monde en crise.

force. Martin Luther King n'aurait jamais réussi sans Malcolm X et vice-versa.» Chaque rébellion doit ainsi avoir cette largeur afin que chaque personne puisse s'y retrouver. Il poursuit. « Par rapport à une rébellion de type Mai 68 qui était avant tout une histoire de génération, celle-ci est beaucoup plus large, alors oui, elle a été lancée par des jeunes mais beaucoup de vieux l'ont rejointe. Mais c'est avant tout une rébellion de survie. Pleins de gens me disaient que ces manifestations étaient une crise d'adolescence. Absolument pas, et ces jeunes ne se battent pas que pour eux, ils et elles se battent pour nous toutes et tous ».

Cependant, on s'aperçoit que l'engagement de cette génération a un coût. En plus du mépris d'une certaine classe de la population, ces jeunes y laissent des plumes. Il y a presque une notion sacrificielle. Aujourd'hui, « tout le monde a été écrasé par des procédures judiciaires » révèle le réalisateur. « On est dans un outil judiciaire qui a énormément détruit ces jeunes. La seule réponse qu'on leur a donnée, c'est la case prison ou la case répression ». Il m'informe que beaucoup de jeunes sont encore à terre par rapport à cela. « Il y en a qui ne veulent plus en entendre parler et puis je pense qu'il y en a beaucoup qui cherchent d'autres moyens d'agir, d'autres outils ».

Concernant le rôle qu'a le cinéma dans cette lutte, Frédéric Choffat soutient : « Comme tout art, c'est d'ouvrir les consciences, d'éveiller, de partager quelque chose, et c'est là où justement le discours des scientifiques s'arrête ». Et effectivement, on s'aperçoit que dans son documentaire, il n'y a pas de temps alloué à la parole scientifique. « Je me suis dit que les personnes qui allaient voir le film étaient déjà au courant, que cela ne servirait à rien de rappeler des choses essentielles et que celles et ceux qui n'avaient toujours pas compris la situation n'allaient pas soudainement la comprendre ». Il m'indique avoir souhaité se focaliser sur l'intime et l'humain.

Sondé sur la caractérisation de son documentaire comme un acte rebelle, le cinéaste confie : « Non, pas assez à mon

goût». «Mon but, reconnaît-il, c'était de faire un film qui touche le public le plus large possible et donc je ne voulais pas rentrer trop fort dans le lard. Je pense que si c'était à refaire, je le referais uniquement pour celles et ceux qui sont déjà

convaincu-es en leur donnant les outils pour aller plus loin. Et là, peut-être, ça aurait été un film plus rebelle». Faisant référence à Jafar Panahi et à sa rébellion derrière la caméra, notamment à travers le film *Taxi Téhéran*, le cinéaste concède : «Je suis trop privilégié pour être rebelle, après, je le suis peut-être dans ma façon de faire. Le fait de faire ce film avec peu de moyens, j'étais seul à faire la caméra, le son, etc. Je ne dis pas ça pour aller dans l'autre sens. Je fais du cinéma comme un acte de rébellion, le cinéma est une manière de pousser un cri. Mon médium va ainsi me permettre d'aller à l'essentiel et de raconter quelque chose qui va permettre à d'autres de s'embrayer. Mais j'ai bien trop de privilèges pour juste dire : je fais des films, je suis rebelle».

Le cycle de printemps 2024 du Ciné-club sera consacré à la révolution. Esquissant l'idée de l'aboutissement de cette rébellion écologique en une révolution, Frédéric Choffat admet : «J'aime toujours l'idée d'une révolution, mais est-ce que le plus important, c'est la révolution ou le potentiel de réflexion derrière ?». Il poursuit : «Je pense que le système capitaliste doit s'effondrer de toute manière, et cela quelle que soit la manière dont on y arrive. Je me fous qu'il y ait une révolution ou pas. Je ne crois pas à la transition, je ne crois pas au développement durable, dans ces termes-là en tout cas, et je ne crois pas à la politique des petits pas. On est dans une situation où il faut arrêter plein de choses tout de suite». Selon lui, «cette révolution est beaucoup plus difficile parce qu'elle est intérieure, elle est dans notre confort, elle est dans nos dirigeant-es, elle est dans notre pouvoir, elle est dans l'argent». «Il y aura de toute façon un changement. Je pense

Je pense que pour chaque rébellion il faut des axes radicaux comme des axes *softs*, des gens qui entrent en dialogue et d'autres qui dérangent un peu plus.

que c'est juste quelque chose qui doit se casser la figure, qui ne peut pas tenir ainsi... C'est plein d'optimisme (*rires*)».

Tout commence plutôt que tout est fini

La fin du documentaire trouve une résonance toute particulière dans le titre du long-métrage. «Je me suis dit que j'allais arrêter sur un mouvement qui part quelque part, on ne sait pas où, mais c'est en fait le début» explique Frédéric Choffat. *Tout commence* évoque donc cette idée que tout est encore à venir, à faire. «Ce qui est drôle, me confie-t-il, c'est que ce n'est qu'après qu'ont eu lieu des actions beaucoup plus militantes, beaucoup plus minimalistes, avec trois ou quatre personnes qui s'impliquent et qui par exemple se collent les mains sur le bitume d'une autoroute». Le cinéaste m'explique que ce sont des actions qui ne se passaient pas durant le tournage de son film. «J'aurais souhaité les filmer. Si j'avais continué le film, je serais en effet allé suivre des personnes qui bloquent les autoroutes ou qui font des actions dans des musées, mais ce n'était pas encore le cas.» Ainsi, la direction du message distillé par le titre et la fin du film s'avère confirmé. «Cette rébellion, on ne va pas pouvoir la stopper, même si on l'a muselée... tout est à venir», conclut le réalisateur.

Notes

1 Cf. site personnel de Frédéric Choffat : <https://choffat.net/fred/>.

Pour aller plus loin

Petite sélection non exhaustive d'autres films rebelles.

Par Lisa Quille



Fahrenheit 451

de **François Truffaut**

Royaume-Uni, 1966

Adapté du roman de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* met en scène une société dystopique où les livres sont considérés comme une menace, puisque le savoir qu'ils apportent aux humains leur fait remettre en question leur existence. Le travail de Guy Montag, pompier, est donc de brûler les livres pour protéger la population. Le point de vue de Guy sur son activité professionnelle et sur la société entière va être drastiquement bousculé lorsqu'il rencontre Clarisse, une jeune femme rebelle qui refuse d'arrêter la lecture.



Les mamies ne font pas dans la dentelle

de **Bettina Oberli**

Suisse, 2006

Profondément attristée par la mort de son mari, Martha, une couturière de 80 ans, va suivre le conseil de ses amies Lisi, Hanni et Frieda et réaliser son rêve : elle va ouvrir sa propre boutique de lingerie. Alors que le village de Trub tout entier tente de leur faire la morale et de faire disparaître le magasin, les quatre amies vont s'affirmer et refuser de céder aux normes sociales imposées aux femmes âgées.



L'ordre divin

de **Petra Volpe**

Suisse, 2016

En 1971, dans un petit village suisse d'Appenzell, Nora est une femme au foyer qui aimerait travailler, mais qui ne peut pas le faire car elle n'a pas l'autorisation de son mari, nécessaire à l'époque. Alors que la votation en faveur du droit de vote des femmes approche, et que le village n'y est pas favorable, Nora devient militante pour le suffrage féminin.



En guerre

de **Stéphane Brizé**

France, 2018

Lorsque la direction de l'usine Perrin annonce sa fermeture, ses employé-es entament un combat sans relâche pour tenter de sauver leur emploi, allant jusqu'à demander le soutien du Président de la République. Cette lutte initialement collective va mener à des déchirements au sein des syndicats, qui visent des résultats opposés. La division entre les employé-es finira par aboutir à des conséquences irréversibles.



Große Freiheit

de **Sebastian Meise**

Allemagne/Autriche, 2021

Große Freiheit dépeint les conséquences du paragraphe 175 du Code pénal allemand, qui, entre 1871 et 1994, interdisait l'homosexualité masculine. Ce film suit le parcours difficile de Hans Hoffman en se focalisant sur ses différentes périodes d'incarcération en raison de son homosexualité. Malgré les risques de sanction, Hans ne cède pas et reste déterminé à expérimenter l'amour comme il l'entend, jusqu'à tisser un lien particulier avec Viktor, son compagnon de cellule.



Tout commence

de **Frédéric Choffat**

Suisse, 2022

Dans ce long-métrage documentaire, Frédéric Choffat suit sur trois ans le parcours de la jeunesse activiste suisse qui lutte pour le climat, à commencer par ses propres enfants. Tourné à partir de 2019, ce film montre l'impact que la crise sanitaire du coronavirus a eu sur les manifestations alertant sur l'urgence climatique, ainsi que la détermination des jeunes face à cet obstacle qui fait inévitablement reculer le mouvement.

Coordination

Julie Polli

Programmation (cycle *En rébellion!*)

Anna-Palmira Haldemann avec Mathias El Baz, Serena Fourastie, Nicolás González Granado, Anja Lukich, Luca Palumbo, Lisa Quille

Programmation (cycle *R comme Révolution*)

Cerise Dumont avec Noémie Baume, Émilie Dudan, Julien Forbat, Serena Fourastie, Anja Lukich, Jeanne Richard, Nicolas Sarkis.

Le Ciné-club universitaire remercie Frédéric Choffat et Faustine Fraysse pour leur participation à la présente Revue.

«De la rébellion à la révolution» est une publication de la Revue cinéma de l'Université pour le Ciné-club universitaire.

Édition

Julie Polli

Couverture

Norma Rae (Martin Ritt, 1979)

Composition

Julie Polli

Production

Activités culturelles de l'Université de Genève
Genève, avril 2024

Partenaires

Festival —
Histoire
et Cité



FILMAR en América
Latina



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, LP

*V pour
Vendetta*
(James
McTeigue,
2005).



La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 1

« De la rébellion à la révolution »

ISSN 2813-5016 (print)

ISSN 2813-5024 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève

vie-de-campus.unige.ch

Genève, avril 2024