

ESTHÉTIQUES DU CORPS DANS LE CINÉMA DE JEAN-GABRIEL PÉRIOT

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
2018/2019

SOUS LA DIRECTION DE DARIO
MARCHIORI

SANDRA THEVENET

MASTER 2 PRODUCTION
ET RÉALISATION -
DOCUMENTAIRE -
CULTUREL



TABLES DES MATIERES :

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	2
PREMIERE PARTIE -	6
Du Manque, absence des corps et esthétique de la carence	
A) <i>Under Twilight</i> , la dénégation des corps	7
B) <i>Dies Irae</i> , à la poursuite du corps / corps revenants	12
C) 200 000 fantômes, les corps en sursis	17
DEUXIEME PARTIE -	24
Des Ruptures, corps divisés et esthétique du fragment.	
A) <i>Eût-elle été criminelle</i> : des corps reformulés	25
B) <i>L'art délicat de la matraque</i> : les corps bégayants	32
C) <i>Les Barbares</i> : les corps du dissensus	37
TROISIEME PARTIE -	44
De la Reconstruction, corps rassemblés et esthétique du collectif	
A) <i>The Devil</i> , les corps réintroduits	46
B) <i>Nos jours, absolument, doivent être illuminés</i> : les corps assemblés	51
C) <i>De la joie dans ce combat</i> : corps cristallisés	57
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE	71

REMERCIEMENTS :

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de recherche, Dario Marchiori, pour son accompagnement et ses conseils avisés, qui ont guidé de manière décisive la conduite de ce mémoire. Ainsi qu'à Rémi Fontanel pour ses enseignements relatifs aux enjeux corporels, et à René Osi pour m'avoir fait découvrir Jean-Gabriel Périot.

Ma gratitude va aussi à mes parents, qui m'ont suivi dans l'entreprise de ces études qui semblaient périlleuses, et qui m'ont aidé pendant ces cinq années. Ainsi qu'aux amis et collègues avec lesquels les conversations et les échanges ont pu m'aider à construire ce travail.

Merci à Nicolas Tranchand pour sa relecture et sa générosité,

Enfin, merci à François, pour sa patience, sa présence et son indispensable confiance.

INTRODUCTION :

« Brunot Dumont parle de son cinéma comme d'un « cinéma de gestes ». C'est probablement une des définitions les plus belles de ce qu'est le cinéma : un lieu dans lequel un geste peut advenir »¹ ; cette citation nous vient de Jean-Gabriel Périot : cinéaste prolifique depuis les années 2000, monteur reconnu pour ses court-métrages, nommé aux Césars et à la Berlinale pour ses longs-métrages, et réalisateur primé dans de nombreux festivals. Son affection pour « le cinéma de gestes » est révélatrice des partis pris esthétiques du cinéaste que nous étudierons dans ce mémoire. Mais finalement, qu'est-ce qu'un « cinéma de gestes » ? Catégoriser ainsi un type de cinéma, n'est-ce pas en exclure d'autres qui ne seraient pas « de gestes » ? Le cinéma n'est-il pourtant pas toujours habité par des gestes, et par les corps qui les provoquent ? Cela induit peut-être simplement qu'il existerait différentes « intensités » de présence des gestes, de modalités d'apparition dont les variateurs sont aussi nombreux que les films qui les mettent en scène.

Déjà quelques temps après la naissance du cinéma, le geste était considéré comme un des fondements de sa singularité, et une des pistes à explorer pour l'amener au rang des arts. Un langage gestuel filmique, qui permettait enfin de s'émanciper de la parole, quand le théâtre se devait de lui rester fidèle, et qui a permis d'ouvrir au geste le champ de ses multiples inflexions temporelles, quand la peinture ne pouvait donner le corps que dans une forme de fixité. Déjà en 1924, Béla Balázs écrivait dans « L'Homme visible et l'esprit du cinéma » que le cinéma permettait de rendre à nouveau à l'homme sa visibilité, que « sur son visage et dans ses gestes, [apparaissent] une couche psychique que les mots ne pourront jamais faire accéder au jour. »². Le cinéma est donc « radicalement, une révélation nouvelle de l'homme. »³

Avant cela, d'après Béla Balázs, alors que le monde était depuis plusieurs siècles sous le joug « d'une civilisation conceptuelle qui a éclipsé la civilisation visuelle, qu'il situe avant l'apparition de l'imprimerie au XV^{ème} siècle, l'homme a retrouvé l'économie

¹ Jean-Gabriel PÉRIOT, *Ce que peut le cinéma : conversations*, La Découverte, Paris, 2018, p. 186

² Béla BALÁZS, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Circé, Belval, 2010, p. 18

³ Ibid. p.11

de ses images et, avec elles, un accès à ses gestes et à sa physionomie la plus intime. »⁴. Cette cassure phénoménologique entre deux formes de visibilité humaine, Jean-Gabriel Périot semble l'avoir bien conscientisé :

« La grande différence qu'il va y avoir entre un film et un livre qui raconterait la même histoire, c'est que grâce aux images on a accès à des corps, des visages, des regards, des respirations, des timbres de voix [...] Ce sont des êtres humains avant tout et l'image change radicalement notre rapport à ceux qui y apparaissent. »⁵

Le cinéma permet donc un rapport aux corps différent de celui que nous pourrions avoir par les autres arts, mais également par la réalité. En effet, il engage, grâce à ses « dispositions figuratives »⁶, le spectateur dans un rapport que Maurice Merleau-Ponty différencie de la perception ordinaire. Il ne s'agit plus de percevoir le monde et d'être perçu par lui, il ne s'agit plus de ce « chiasme entre le dedans et le dehors »⁷. Ce que le cinéma permet, puisque nous ne sommes que « purs percevant », ou autrement dit « des spectateurs », c'est de nous montrer : « la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps »⁸, il s'agit donc de penser *avec* les images, et *avec* les corps qu'elles engagent. Ce sera tout l'enjeu de ce mémoire, essayer de penser *avec* les corps que Périot met en scène, et donc de ne pas les voir comme de simples adjuvants à l'émulsion cinématographique, mais bien de comprendre ce qui se joue avec eux, puis, autour d'eux, puisque « Le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. »⁹

Si les hommes sont donc enfin confrontés à leur propre visibilité, et si le cinéma peut permettre à ceux-là d'en explorer les configurations, il s'agit maintenant de comprendre quels sont les logiques qui traversent ces corps dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître. Il ne s'agit pas ici de prétendre à une quelconque exhaustivité sur le sujet, mais simplement de réfléchir, au prisme des corps, à ce que Jean-Gabriel Périot met en scène dans ses films, et non pas d'effectuer une analyse de film, dans laquelle le corps serait une « preuve » supplémentaire. Nous allons donc « partir » des corps et des

⁴ Luc VANCHERI, *Le cinéma ou le dernier des arts*, PUR, Rennes, 2018, p.166

⁵ Jean-Gabriel Périot, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit. p. 227

⁶ Luc VANCHERI, Ibidem.

⁷ Jean-Marie BROHM, *Le corps Analyseur, essais de sociologie critique*, Anthropos, Paris, 2001, p.40

⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, « Cinéma et psychologie », publiée dans l'Écran français n° 17, 24 octobre 1945, pp. 3-4 cité par François ALBERA, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895, n°70, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/1895/4680>

⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie » (1945), dans Sens et Non-sens, Gallimard, 1996, URL : http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm

reconfigurations esthétiques qu'il subit pour essayer d'établir une typologie des corps présents dans le cinéma de Jean-Gabriel Périot. Il nous faudra donc comprendre ce qu'ils engagent, comment et en réaction à quoi.

Le caractère varié de ces corps nous offrira aussi la possibilité d'élaborer des analyses qui s'inscrivent dans une pluridisciplinarité, toujours en lien avec le traitement des enjeux corporels. Ce que les corps nous montrent, nous tenterons de le dire en opérant des croisements de savoirs qui nous aideront à focaliser notre attention *avec* les corps. En effet, il est aventureux de vouloir tenter une analyse « corporelle » sans en fixer le prisme puisque, comme se le demande Jean-Marie Brohm : « De quoi est-il donc question quand on parle de corps ? [...] quel corps ? Il semble bien que le corps soit essentiellement un point de vue, un découpage de la réalité, car à la limite tout est corps et rien ne l'est »¹⁰. L'équivocité du mot « corps » nous oblige donc à confirmer que nous nous attacherons essentiellement à analyser les corps humains qui, dans leur nouage avec le cinéma produisent des résonances et des échos bien particuliers.

Bien sûr, cette forme d'analyse n'est pas nouvelle, et les études sur le corps au cinéma sont devenues un foyer de développement théorique qui engage théoriciens, philosophes, artistes, depuis longtemps ; mais, un « boum théorique » est apparu récemment, en témoigne les nombreux ouvrages publiés sur la question depuis la fin des années 90, quand il s'agissait d'analyser « avec » le corps, voir « à partir » du corps et non plus « sur » le corps. C'est ce qui a motivé l'écriture de ce mémoire, outre la tendresse particulière que nous adressions déjà aux films de Périot, il nous fallait justement comprendre ce que ces corps avaient de si particulier, et pour cela, commencer par eux. Par exemple, contrairement aux utilisations courantes des images d'archives dans les documentaires dits « traditionnels », l'emploi d'archives par Périot revêt un tout autre caractère : les images sont malmenées par le montage, et les corps avec. Il ne propose jamais une archive sans la dialectiser, sans appuyer sa confrontation avec d'autres, ou même avec elle-même. Ce sont les images de routes qui n'en finissent pas dans *Dies Irae*, ce sont les photographies de groupes des *Barbares*, ce sont les émeutes des quatre coins du monde de *L'Art délicat de la matraque*, et ce sont aussi les images deux-fois visionnées de *Eût-elle été criminelle*. Le point commun de tous ces films, c'est bien le traitement et

¹⁰ Jean-Marie BROHM, « Le corps, un référent philosophique introuvable ? », dans *Corps*, n°12-13, mars 2000, p.141

la place accordée aux corps (ou même à leur « non-place »), ils sont les pivots du traitement des images et des choix du montage.

Pour étayer cette affirmation, nous commencerons donc par chapitrer ce mémoire en trois parties qui nous semblent en accord avec les orientations corporelles qui parcourent la filmographie de Périot : Le manque, la rupture, la recomposition. Ces trois substantifs nous serviront à engager les analyses qui recouvriront les neuf typologies de corps que nous avons pu trouver. Ces trois grands thèmes vont être marqués par les acceptions politiques que nous leur donnerons, en effet, Périot engage si souvent des thématiques politique que les films en redéplient systématiquement les nervures corporelles. Il s'agira donc pour nous de comprendre leurs structurations, leurs significations, et finalement, leurs façons de s'énoncer et d'énoncer par-là, le monde. Pour répondre à cette problématique, il nous sera nécessaire d'élaborer une lecture esthétique de la politique du corps chez Jean-Gabriel Périot, conjointe à une lecture politique de l'esthétique des corps. L'objectif étant d'essayer de trouver où se situent les zones de partage entre politique et esthétique des corps ; comment des corps politiquement, voir historiquement « chargés » influencent-ils l'esthétique d'un film, et à l'inverse comment sont-ils filmiquement dépositaires de politiques qui les traversent.

I : Du manque, absence des corps et esthétique de la carence

Cette première partie abordera le travail de Jean-Gabriel Périot au prisme d'une certaine « esthétique de la carence » en direction des corps, qui semble s'affirmer dans au moins trois de ses courts-métrages : *Under Twilight*, *Dies Irae*, et *200 000 fantômes*. Nous aborderons ici ce que sont les « motifs de l'absence » qui parcourent les films de Périot, via l'analyse de corps le plus souvent « hors-champ », et qui agissent sur l'image comme des fantômes. Lucie Roy rappelle en 1996, « le corps à l'image n'est pas « présent » mais, la différence est marquante « il fait présence » »¹¹. Nous essayerons de postuler que si le corps « fait présence » il n'a pas forcément besoin pour cela d'être visible à l'écran, il peut être convoqué de manières différentes, dans des configurations qui au premier abord ne paraissent pas l'engager directement, physiquement, « charnellement ». Quand bien même Périot semble affirmer que le corps tient une place prépondérante dans ses films : « Quel que soit la forme (archive, documentaire filmé ...) je m'arrête principalement sur les visages, ou sur les corps. Quand je dois tourner une fiction ou un documentaire, je suis presque incapable de faire un plan large. »¹², l'analyse des trois prochains films tendra à démontrer le contraire. Périot ne « s'arrête » pas toujours sur les corps, au contraire il lui arrive de les occulter complètement de l'image, parfois pour mieux faire appel à eux, mais sans qu'une figuration directe n'entre en jeu. Nous le verrons, il met en scène une forme de visibilité contrariée des individus : les films de cette première partie reposent sur des principes figuratifs oscillants entre dénégation, effacement et sursis du corps.

Nous orienterons ce travail de façon à démontrer que les mécanismes politiques qui ont agi sur certains corps (historiquement réduits à l'impuissance, à l'oubli, ou à la destruction – à Auschwitz ou à Hiroshima) sont redéployés par Périot via des mécanismes esthétiques qui nous font d'autant plus prendre conscience du poids de ces disparus. C'est donc par une analyse de cet étrange paradoxe, qui s'agite entre la confiscation des corps, et leur réintroduction « fantomatique » dans l'image, que nous verrons se dessiner une des lignes directrices de la filmographie de Périot, alternant entre deux configurations : le continu et le discontinu.

¹¹ Lucie ROY, « L'image au cinéma ou le corps (d)écrit », *Cinémas*, vol.7, Paris, 1996, p. 12

¹² Interview de Jean-Gabriel PÉRIOT – bonus du DVD « Court-métrages de Jean-Gabriel Périot » – Potemkine Films, 2018

A) *Under Twilight*, la dénégation des corps

« *Le rythme naît de l'action de la proportion sur la cadence* »

Matila Ghyka, Essai sur le rythme, 1938

Dans ce court-métrage de 2006, Jean-Gabriel Périot met en place pendant cinq minutes un dispositif de présentation très particulier d'archives en lien avec les bombardiers américains de la Seconde Guerre mondiale. Nous suivons l'envol, le largage des bombes et les destructions qu'elles engendrent, à bord des B-17¹³ de l'armée américaine. Périot utilise les archives d'une manière assez singulière : chaque image issue des films d'archives est en réalité un arrêt sur image, mais le film donne la sensation d'une continuité « filmique » via un enchaînement très rapide de celles-ci. L'effet de clignotement qui est produit s'accroît significativement grâce à l'alternance, d'un point de vue spatial cette fois, entre une image fixe « à l'endroit », et la suivante « à l'envers ». Ainsi, l'enchaînement temporel est renforcé de façon virtuelle via l'inversement, spatial, horizontal des images. Nous avons alors affaire à une sorte de « méta-film » qui vient abstraire les films originaux dont il se fait l'écho en se servant de l'effet phi, et de la persistance rétinienne pour reproduire le principe d'enchaînement rapide d'images du cinématographe. Techniquement parlant, il en résulte un film qui est une décomposition de films d'archives en multiples arrêts sur image, sans quoi il serait d'ailleurs impossible de procéder à l'inversion spatiale d'un photogramme sur deux.

De ces procédés techniques découlent une conséquence esthétique : un axe de symétrie se profile au centre de l'image. Mais encore une fois, c'est un faux, il n'y a pas vraiment d'axe de symétrie, c'est là aussi une construction virtuelle que le spectateur établit, mais qui n'est pas effective dans l'image. C'est seulement l'enchaînement rapide des images, et leur persistance sur l'œil du spectateur via l'effet phi, qui entraîne cet effet. Certes, il y a une répétition mécanique, stable et inversé des éléments, créant ainsi l'illusion optique d'images s'organisant autour d'un axe de symétrie, qui pourrait ici être qualifiée « d'orthogonale par rapport à un plan » (conservation des distances et des angles, mais pas de l'orientation). Il est donc important d'insister sur le fait que ce n'est pas axe de symétrie qui provoque cet effet miroir, mais bien l'alternance envers/endroit qui provoque cette sorte de « symétrie imparfaite ». Cette illusion pourrait être mieux

¹³ Xavier GOURDET, « *Under Twilight* », Format court, mai 2012, www.formatcourt.com/2012/05/under-twilight-de-jean-gabriel-periot/

entendue si nous l'analysons au prisme des études de Vitruve sur la symétrie, cité ici par Matila Ghyka dans son « étude rythmique et mathématique » des proportions : « La symétrie consiste en l'accord de mesure entre les divers éléments de l'œuvre, comme entre ces éléments séparés et l'ensemble. Comme dans le corps humain, elle découle de la proportion, celle que les Grecs appellent « analogia », consonance entre chaque partie et le tout. [...] Lorsque chaque partie importante de l'édifice est en plus convenablement proportionnée du fait de l'accord entre la hauteur et la largeur, entre la largeur et la profondeur, et que toutes ces parties ont aussi leur place dans la symétrie totale de l'édifice, nous obtenons l'eurythmie. »¹⁴. Sans vouloir trop extrapoler cette citation, nous pourrions peut-être nous en servir de prisme pour l'analyse de la symétrie dans le film. Dans *Under Twilight*, l'effet de symétrie engendré par l'alternance des images se rapproche finalement d'une forme d'eurythmie, c'est-à-dire, d'une forme de beauté qui va au-delà de la « simple symétrie », puisqu'elle n'en n'est pas tout à fait une, mais qui réussit à accorder de manière harmonieuse toute les symétries « imparfaites » qui la compose. Par exemple, outre les photogrammes, le format d'image lui-même s'organise presque en symétrie (voir fig.1, 2 et 3) : nous commençons avec un format très large et plus réduit en hauteur que le Cinémascope et qui « nous renvoie au format d'un certain cinéma américain tout en largeur »¹⁵, pour progressivement atteindre au centre du film un format plus classique (type 16 :9) avant de revenir brutalement à un ratio image plus large. Bien qu'elles ne soient pas parfaitement synchronisées au centre du film, ces évolutions de format établissent une forme de symétrie imparfaite tout au long du film. Cette forme de beauté qui en découle nous rappelle ainsi le « sous-titre » que Périot fait accompagner du film : « Beauté et/ou Destruction »¹⁶. Le « et/ou » paraissant être un rappel à l'alternance des plans.

Pour récapituler, notre analyse nous a d'abord montrée que *Under Twilight* est basé sur un agencement d'arrêts sur images, donnant l'illusion d'un film en continuité. Chaque 1/25' de seconde étant un extrait de film que Périot a remanié, produisant ainsi une nouvelle continuité entre des images fixes : une sorte de « film décliné ». Ensuite, et découlant de la première affirmation, nous avons vu que l'axe de symétrie que nous percevons est un leurre, si une forme « d'eurythmie » se dégage bien de cette illusion,

¹⁴ Matila GHYKA, *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938, p.14

¹⁵ Xavier GOURDET, « Under Twilight », Op.cit.

¹⁶ En guise de synopsis sur son site internet :

jgperiot.net/1%20COURTS/UnderTwilight/UnderTwilightfr.htm

c'est grâce à la persistance rétinienne et à l'inversement horizontal des images : une sorte de « symétrie décliné ». Ainsi, par rapport à notre étude, il nous serait peut-être possible d'étendre ces principes d'éléments « déclinés » en les adaptant à l'étude des corps. Nous pourrions aussi pousser la logique découverte jusqu'ici : si le film laissait à penser qu'il y'avait une continuité matérielle entre les plans, ce n'était pas physiquement le cas ; si le film laissait à penser qu'il y'avait une symétrie géométriquement tracée, ce n'était pas le cas, alors, peut-être que si le film nous laisse à penser qu'il n'y a pas de corps dans ces images, ce n'est peut-être pas le cas non plus.

Nous pourrions même aller plus loin que la « déclinaison » pour parler de ces corps absents. En effet, si le mot « déclinaison » implique qu'il y'a quelque chose de présent qui se déploie sous d'autres formes, ou le mot « disparition » qui laisserait entendre qu'il y a eu une présence qui s'en est allée : nous pourrions peut-être plutôt parler de « non-apparition » des corps. En effet, à aucun moment le film ne nous donne la possibilité de voir directement des corps, ni même leurs ombres. Périot installe une privation figurative complète de ceux-ci à l'image. Pourtant, il semblerait quand même que nous ne cessions de penser à eux. En effet, difficile de dissocier l'avion de son pilote, ou encore les maisons, les champs, les bâtiments, de ceux qui les investissent. Si, surpris par la forme du film, nous ne pensons pas tout de suite aux conséquences de cette privation, elle revient d'autant plus fortement au fil du temps, conjointe au propos du film sur le thème de la destruction. *Under Twilight* incarne peut-être une forme de paradoxe : malgré la multitude d'images qui affluent, bien qu'aucun corps ne semblent pouvoir s'en extraire, il y'a une forme de « reste » dans l'imaginaire du spectateur, un reste qui a tendance à projeter dans l'intervalle de cette accumulation d'images, une forme de présence humaine qui n'est que trop absente pour être juste. Jean-Pierre Mourey explique dans *Figurations de l'absence* à quel point la carence, que nous associons dans notre cas aux corps, peut-être ressenti quand le film ne cesse de les figurer comme un objectif, une ligne de mire (ici celle des bombes que « nous » larguons, puisque notre point de vue se confond avec celui d'un pilote), alors qu'ils ne sont jamais présents à l'image : « Ainsi si toute figuration se détache sur fond d'absence du réel figuré, elle relève inévitablement d'un mode alternatif douloureusement ambigu : la présence/absence. L'objet visé est là et n'est pas là. »¹⁷. Ainsi les corps qui sont visés par les bombes larguées sont un hors-

¹⁷ Jean-Pierre MOUREY, « Introduction » dans *Figurations de l'absence*, Université de Saint-Etienne, 1988, p.11

champ présent pour le spectateur, nous savons pertinemment ce que ces bombes produisent comme dégâts, mais nous ne pouvons même pas en prendre la mesure sans que le montage n'intervienne, de tel façon que notre regard oscille entre la beauté presque abstraite des images, et l'arrière-plan d'une mise à mort dont nous sommes privés. Cette privation renforce donc bien le paradoxe de corps « déclinés », voir « déniés », comme l'explique Bruno Duborgel : « L'absence s'emblématise comme telle au travers même des multiples mises en scène de sa dénégation »¹⁸. Le corps est donc tellement écarté dans l'hors-champ, qu'il revient de manière parabolique aux yeux du spectateur, accordant ainsi la forme du film à des enjeux politique et esthétique plus vastes : ceux de la représentation des destructions engendrés par la Seconde Guerre mondiale.

C'est cette affirmation qui nous permet de parler de « dénégation » du corps puisque, dans son acception psychanalytique, il s'agit d'une des étapes qui précède la levée d'un refoulement : on ne nie pas une réalité, on ne fait que l'exclure par la négative. La dénégation prend donc le sens d'un refoulement hors-conscience, « hors-cadre, hors-champ », c'est une manière d'affirmer sans avouer ce que nous connaissons déjà inconsciemment. Freud parle de ce concept ainsi : « un contenu de représentation ou de pensée refoulée peut parvenir à la conscience à condition qu'il puisse être nié. »¹⁹. La dénégation sert donc à prendre connaissance d'un refoulé par un moyen détourné. De la même manière, *Under Twilight* installe par la négative (point de vue du spectateur dans le regard d'un pilote, absence totale d'individus, instabilité des images, du format...) des corps qui sont refoulés en hors-champ, et qui à force d'être refoulés se retrouvent mis en avant de façon inconsciente. Si nous faisons « abstraction de cette négation », nous pouvons éventuellement découvrir la pensée qui l'accompagne : c'est possiblement une réflexion sur la place des corps exclus du champ des regards, à cause d'une nouvelle « génération » de guerre qui n'oppose plus des soldats mais qui agit grâce à la technique, en plaçant elle-même hors-champs les individus qui sont pourtant les cibles. Périot poursuivra ce travail, à la fois politique et esthétique, dans les deux prochains films que nous allons analyser.

¹⁸ Bruno DUBORGEL, « Moires intérieures. Sur quelques tapis photographiques de Maurice Müller », dans *Figurations de l'absence*, dir. Jean-Pierre MOUREY, Université de Saint-Etienne, 1987, p. 81

¹⁹ Sigmund FREUD, *Résultats, idées, problème*, PUF, Paris, 1925, consulté sur : <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/vernein.htm>



Figure 1



Figure 2

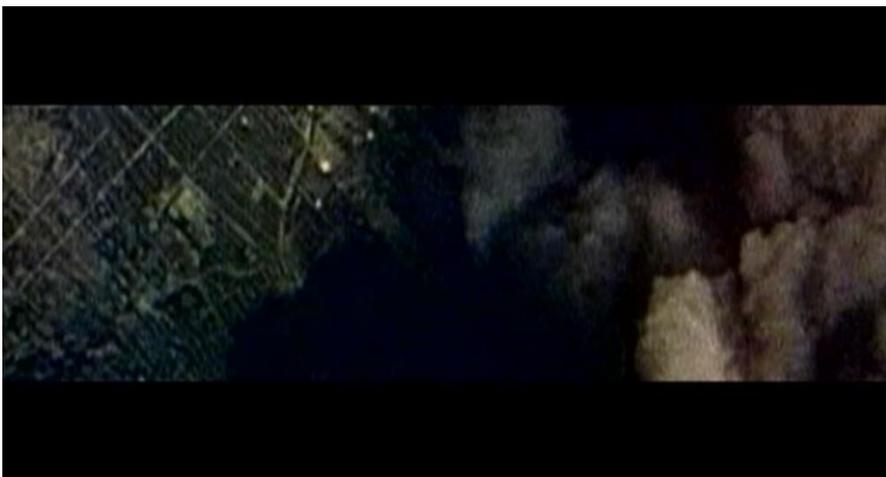


Figure 3

B) *Dies Irae*, à la poursuite du corps

<i>Dies iræ, dies illa,</i>	<i>Jour de colère, que ce jour-là</i>
<i>Solvēt sæclum in favilla</i>	<i>Où le monde sera réduit en cendres,</i>
<i>Teste David cum Sibylla</i>	<i>Selon les oracles de David et de la Sibylle.</i>
<i>Quantus tremor est futurus</i>	<i>Quelle terreur nous saisira,</i>
<i>quando iudex est venturus</i>	<i>Quand le juge viendra</i>
<i>cuncta stricte discussurus !</i>	<i>Pour tout examiner avec rigueur !</i>
	[...]

Le titre *Dies Irae*, tire son origine d'une séquence grégorienne composée au XIII^{ème} siècle, intégrée ensuite par l'église catholique pour sa Messe du Requiem, ainsi devenue une forme de prière pour l'âme des défunts. Pour commencer, il faut rappeler que ce film, comme bien d'autres de Périot, se confronte aux limites de la description : l'accumulation gigantesque d'images, se superposant les unes les autres, nous permet de penser que le film reste réfractaire à l'idée d'une sorte « d'inventaire » d'éléments présents, mais qu'au contraire, il nous faudra les étudier dans un ensemble plus synthétique. De plus, si nous tentions de faire le descriptif de chacune des images utilisées, il serait vain de croire que nous rendrions une meilleure analyse du film tant son sens paraît résider dans l'écoulement de son temps. Comme le dit Jessie Martin, nous n'aurions aucun bénéfice dans ce cas-là à arrêter le temps : « Il (le descripteur) sera tenté d'en ralentir le défilement pour s'assurer que sa description est suffisamment précise, mais il court ainsi le risque que ce qu'il décrit avec le ralenti ne corresponde pas avec ce qu'il est à même de percevoir dans les conditions normales de projection et de défilement »²⁰. Nous prendrons donc le soin de ne décrire que les agencements thématiques et esthétiques auxquelles le film fait appel. Nous préférons donc une analyse synchronique, qui prend ensemble les instants de la durée du film, plutôt qu'en isolant vainement des images successives. Nous commencerons toutefois par une description d'ensemble, une forme d'analyse diachronique qui sera une traversée thématique, en prélude à l'analyse synchronique.

Jean-Gabriel Périot ouvre son film avec un des passages de la séquence chantée du *Dies Irae*, en retirant toutefois le début du vers « Mon doux Jésus » pour commencer

²⁰ Jessie MARTIN, *Décrire le film de cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p.130

directement, sur un carton noir, par : «, de ton amour Ressouviens-toi, pour qu'en ce jour, Je ne sois perdu sans retour ». L'exclusion du nom de Jésus, rendue encore plus patente par une virgule qui demeure au début, témoigne déjà de l'exclusion d'un corps, première absence structurante du reste du film. Notons également que Périot a choisi une traduction française en décalage avec le texte latin, ou avec la traduction anglaise. Par exemple, le thème du voyage (*via* en latin) est remplacé par l'amour. Il est étonnant que Périot n'ait pas privilégié le thème du voyage étant donné la facture du film.

Périot enchaîne par l'arrivée de bribes d'images, de nuit, entrecoupées par des cartons noirs, produisant l'effet de « flash » d'images, comme si le voyage commençait avec des souvenirs, ou de lents clignements d'yeux laissant apparaître le début de la traversée. Le film nous conduit ensuite sur des routes en plein paysage « désertique », puis à travers les forêts, les chemins... Toujours sans qu'aucun corps n'apparaisse, le principe étant celui d'une voie au centre de l'image que nous suivons, nous parcourront ainsi des cours d'immeubles, des pas de portes, avant d'entrer dans les habitations par leurs couloirs, qui s'élargissent de plus en plus jusqu'à ce que les portes qui étaient alors des repères à l'avant-plan finissent par se déporter dans le « fond » de l'image. Les couloirs deviennent alors ceux d'usines, de chantiers, qui permettent à Périot de nous emmener dans des bâtiments abandonnés, avant d'entrer dans un souterrain qui nous conduit sur les lignes d'un métro. Au bout du tunnel, le jour, et ainsi nous repassons sur des routes en extérieur, au centre desquelles un véhicule va venir occuper notre regard. Nous nous rapprochons fortement du coffre de la voiture que nous suivons, puis, comme par peur d'un choc, l'image paraît freiner pour nous, et nous nous éloignons à nouveau avant de nous élever au-dessus de la route. Nous rejoignons doucement une vue en totale contre-plongée, comme à bord d'un avion. Le principe de centralité se perd petit à petit, la route en devient une parmi d'autres. Nous redescendons enfin sur des routes placées dans des paysages très différents, et subtilement, des personnages font leur apparition : des motards, des passants sur les trottoirs... Ils annoncent notre passage dans des zones piétonnes, des galeries marchandes, et enfin nous voyons apparaître de la vie humaine. Le passage dans un souterrain ne se fait maintenant plus sur la ligne du métro mais sur son quai, qui devient ensuite un quai de gare. De ce quai, la sensation d'embarquer littéralement dans un train en marche se fait sentir, nous voilà reparti à travers les campagnes, les villes, été comme hiver, avant que se dessine au loin une arche : celle d'Auschwitz. Nous entrons dans le camp, traversons les couloirs de barbelés, l'intérieur

des baraquements, avant d'arriver, très rapidement et sans que l'image ne prépare vraiment notre regard, au fond d'une geôle, puis, carton noir, et l'inscription « Dies Irae, Dies Illa » ou littéralement : « *Jour de colère, que ce jour-là* ».

La force de ce court-métrage réside entre autres dans cette fin brutale, alors que notre œil a été habitué pendant plusieurs minutes à un enchaînement d'images se superposant rapidement, avec une certaine légèreté grâce à de rapides fondus enchaînés, et laissant à penser que nous faisons une sorte de « voyage autour du monde », l'arrivée à Auschwitz est d'autant plus violente. On pourrait se souvenir alors du commentaire écrit par Jean Cayrol pour *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais : « Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent les voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration. Le Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbrück, Dachau, Mathausen, furent des noms comme les autres sur les cartes et les guides »²¹

En effet, le trajet créé par Périot ne parait nous rappeler que cela : des scènes se répètent, les routes se ressemblent, les couloirs mènent à d'autres couloirs, mais au bout du compte, tous peuvent arriver à Auschwitz. Le travail sur l'histoire se constitue alors autour d'un travail sur les images qu'elle nous laisse, comme un « travail de lisibilité par un travail dans la visibilité elle-même [...] Ce que nous voyons, nous le revoyons une seconde fois, avec un peu plus de précision et la sensation que nos yeux se dessillent alors. »²². C'est donc, entre autres, en mettant en perspective le tracé d'une route avec celui d'une ligne de train, de laquelle les mêmes tracés des rails nous mènent aux camps d'extermination que Périot parvient à insuffler une atmosphère « fantomatique » au film. Par exemple, il dit lui-même que « Dans *Dies Irae*, parmi ces milliers de photos que j'ai utilisées, j'ai inclus celles des mémoriaux, des prisons, des lieux de torture, des cimetières, etc., que j'avais trouvé pendant mes premières recherches. Elles sont là, tapis parmi les autres. [...] Ce ne sont ni plus ni moins que des images subliminales, un effet qui, lorsqu'il est bien utilisé, fonctionne réellement. »²³. Il y'a donc bien, parmi les routes de forêt que nous traversons, les images des routes qui menaient aux camps. Ce mélange

²¹ Commentaire de Jean CAYROL pour le film « *Nuit et Brouillard* » d'Alain Resnais, Argos Films, 1956

²² Georges DIDI-HUBERMAN, « Remonter, refendre, restituer » dans Jean-Pierre CRIQUI (dir.) *L'image-document, entre réalité et fiction*, Images en manœuvres, Marseille, 2010, p.73

²³ Jean-Gabriel PERIOT et Alain BROSSAT, *Ce que peut le cinéma : conversations*, Op.cit, p.108

permet quelque part une forme de comparaison des mêmes tracés plastiques, nous « revoyons une seconde fois » des images qui sont parfois chargées d'un lourd passé historique, sans que nous ne le sachions. Cette mise en perspective, permet aux images de ne pas « être laissé isolé de notre devenir historique », de comprendre ce que « Auschwitz dénote et consigne, cet incomparable moment de l'histoire qui demande justement à être comparé. ²⁴. » La comparaison s'effectue ici grâce à un montage organisé selon deux principes récurrents chez Périot : le continu et le discontinu. Nous avons à la fois la possibilité de voir une forme de linéarité entre les images grâce à leurs proximités formelles, et pourtant ce ne sont qu'une suite d'images différentes, intervenants de façon spasmodique dans une continuité bien contrôlée. Et ces mêmes images, qui prennent l'apparence, sinon d'une suite, en tout cas d'une cohérence chronologique, sont également entrecoupées par des photographies qui jurent avec une continuité temporelle (les archives tirées de l'après-guerre), comme venues d'outre-tombe.

Une autre forme de rupture agit quand le spectateur se rend compte, avec l'arrivée des premières silhouettes, qu'aucun corps n'était apparu pendant les deux tiers du film. Périot en convient : « On sent de l'absence, de la nostalgie probablement, à regarder ces séquences composées d'images qui, normalement, et sans que l'on s'en rende compte, auraient montré des humains. »²⁵. Cet effacement des corps est d'abord une démarche technique enclenché par le réalisateur, qui a pris soin de supprimer des images les éléments qui pouvaient trop fortement attirer l'œil du spectateur, comme les panneaux publicitaires, mais aussi, les humains. Cet effacement pur et simple des corps pose la question, en regard de la thématique du film, du traitement qui était infligé par les nazis, aux corps de ceux qui était enfermés dans les camps. Habilement, Périot a su traiter en filigrane cette question : il n'interroge pas directement les tortures qui leurs ont été infligés, aucune image des camps ne présente frontalement des corps meurtris, ni ne soulève directement la question de cet effacement du souvenir même des juifs. Pourtant, en repoussant hors du cadre les nazis et leurs victimes, il déplace notre regard sur la question des « corps niés », de ces corps qu'on ne voulait plus voir, à tel point qu'une politique avait achevé d'en établir les rouages d'effacement. Ainsi, en supprimant la question des « juifs dans les camps nazis », Périot fait varier l'intensité de la question initiale : comment interroger cet évènement sous l'angle des problèmes figuratifs qu'il

²⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, "Remonter, refendre, restituer", Op.Cit, p.81

²⁵ Jean-Gabriel PERIOT et Alain BROSSAT, Op.Cit, p.106

pose, et par quelles modalités s'appropriier ces questionnements de manière cinématographique. *Dies Irae* est une réponse possible : elle s'articule entre l'effacement délibéré des corps, qui conduit le film à engager une sorte « d'ethnographie de la disparition »²⁶. En effet, les procédés de parution utilisés font travailler les corps de manière très fragmentaire, encore une fois, la mémoire s'organise autour d'une dialectique présence/absence et continu/discontinu : « excès » d'images mais carence de figures humaines, continuité formelle mais discontinuités temporelles, organisées autour de ce que Didier Coureau appellerait un « un flux-monde : au sein duquel les interrelations géographiques, spatiales, viennent fusionner avec les flux temporels, dans une reconsidération poétique et philosophique de la géographie. »²⁷

²⁶ Luc VANCHERI, « Jean-Gabriel Périot, *Une jeunesse allemande*, Images et fantômes d'Allemagne », conférence au Festival Interférences, Lyon, 2015

²⁷ Didier COUREAU, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, L'Harmattan, 2010, p.194

C) *200 000 fantômes, les corps en sursis.*

Réalisé en 2007, ce court-métrage composé uniquement d'images d'archives propose de revenir sur la destruction, puis la reconstruction de la ville d'Hiroshima, avant et après son bombardement atomique effectué par l'armée américaine le 6 août 1945. Le réalisateur s'intéresse plus particulièrement au dôme de Genbaku, un des rares bâtiments à être resté debout après l'explosion. Il a été gardé en l'état « de ruine » par l'administration de la ville, pour devenir petit à petit le Mémorial de la Paix d'Hiroshima. Comme pour la route de *Dies Irae*, le dôme joue aussi le rôle de point central, autour duquel nous allons opérer une sorte de traversée, à la fois chronologique et spatiale.

Nous commencerons notre description en précisant un peu plus l'importance de la musique de ce film, pour nous permettre de commencer à étayer une proposition d'analyse orientée vers cette dialectique de la « présence/absence » des corps. Interprété par Current 93, « Larkpur and Lazarus » s'organise autour d'une boucle de piano, répétitive et très sobre, qui nous conduit d'autant plus fortement à rejoindre la circularité spatiale du film, « une chanson qui tourne, avec un film qui tourne »²⁸ dira Périot. La référence à Lazare de Béthanie, ce personnage du récit de l'Évangile selon Saint Jean est connu pour être ressorti vivant de son sépulcre grâce à Jésus. Il incarne une forme de « métamorphose », de passage d'un état à un à un autre, de renaissance. La mise en relation par Périot de cette musique avec le film n'est pas anodine : « Je déferais mon passé / Et je me relèverais tel Lazare / Et je me tiendrais en pleine lumière / Et je bannirais toute obscurité. »²⁹. Le choix de cette musique dit quelque chose d'une forme de résurrection : dans l'Évangile, d'une « âme » dans un corps putréfié, aujourd'hui chez Périot, d'une ville autour d'un dôme toujours en ruine.

Ce ne sont donc pas les corps des habitants mais les bâtiments que nous voyons principalement évoluer, ce sont eux qui guident le regard, et qui marquent le temps. Les corps ne semblent, encore une fois, ne jouer aucun rôle fondamental dans la construction du film, ils restent à l'écart, au second plan.

²⁸ Jean-Gabriel Périot, interview lors de la rencontre du Pôle Image de Bourgogne Franche-Comté, 2015
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LbZ9mtwng9U>

²⁹ Current 93, « Larkspur and Lazarus », Soft Black Stars, DURTRO, 1998

Pourtant, ce sont eux qui ouvrent le court-métrage. Une photographie est fragmentée en plusieurs morceaux, et donne à voir les ouvriers ayant construit l'édifice. Il y'a alors, sans qu'on ne le sache encore, un premier détournement du principe qui sera mis en place dans la suite du film. Les photographies ne se superposent pas, elles s'enchaînent les unes après les autres, et ce sans que le dôme ne joue le rôle du point central. De plus, le montage joue avec l'éloignement progressif des corps, d'abord très zoomés, nous distinguons bien les silhouettes des hommes qui posent pour la photographie, puis nous rejoignons progressivement l'image dans son entièreté : laquelle nous présente le bâtiment encore en construction.



Figure 4

Cette courte introduction nous permet de nous interroger sur le choix d'un montage qui ne se rapproche pas des corps, mais qui s'en éloigne. Tout part de l'homme au-dessus du dôme, et la séquence se termine avec le bâtiment. Cette ouverture et son principe d'organisation esthétique va venir irriguer le reste du film, le principe de fragmentation va s'installer à un autre degré et la présence des corps se créera aussi par bribes.

200 000 fantômes enchaîne des photographies montées de façon chronologique, de 1914 à 2006, une continuité temporelle est donc installée, et une unité de lieu finit d'enrober la narration du film. Très vite, après la première minute du film, le montage son commence à intégrer dans la musique des passages d'avions, et brusquement, l'accumulation des images et la boucle musicale se coupe, une explosion nous surprend et l'écran devient blanc, rappelant ainsi l'éclair de lumière blanche qui survient au

moment de l'explosion de la bombe nucléaire et dont les survivants d'Hiroshima, les « hibakusha », ont témoigné. Un fondu au noir accompagne alors le crépitement du feu dans les décombres. Si la boucle musicale a été cassée quelques instants, elle va reprendre avec des images qui forment un premier écho à l'ouverture du film : montées exactement de la même manière, au même rythme, ce sont aussi sept images qui « réouvrent » le film. Elles s'enchainent sans se superposer, et ne font pas apparaître le dôme au centre l'image. Encore une fois, Périot installe une sorte de continuité défailante grâce à une même logique de montage : un enchaînement d'exactly sept images qui apparaissent au même rythme, à ceci près qu'elles ne montrent rien d'autre que des ruines. C'est donc grâce à l'ouverture du film, qui s'intéresse de façon marquée aux hommes qui ont construit l'édifice, que cette deuxième séquence prend tout son sens, tant l'absence des corps résonne. L'écho formel entre nos deux séquences permet donc d'établir un contraste et de dire, non seulement par l'image, mais surtout par le montage, l'étendu de la catastrophe humaine.

L'idée d'une résurrection prend alors forme : après l'absence d'image, une nouvelle boucle se met en place, les corps en moins, un paysage dévasté en plus. Périot reprend donc l'accumulation des photographies, et quelques hommes vont commencer à faire leur apparition, de façon très parsemée. On note par exemple la présence des soldats américains, posant devant le « center of impact », et frôlant via le film les locaux qui commencent à déblayer les gravats. C'est ainsi que des corps se côtoient, sans jamais se rencontrer (pas de fondu par exemple), et qu'ils s'inscrivent dans une image globale composée de multiples temporalités et spatialités différentes. A peine inscrit au premier plan, l'image se trouve recouverte par la suivante : la densité des êtres est remise en cause à chaque instant, leurs apparences sont en sursis constant. Cette dissolution des corps dans un « amas » de photographies paraît faire peser une sorte de « menace » constante sur les individus, ou plutôt sur leur image.

En revanche, même si des corps sont bien présents dans presque chacune des images, c'est toujours le bâtiment central qui fait office de catalyseur du regard : les corps ne font que passer, dans les marges... et comme l'écrivait Deleuze à propos du héros dans le cinéma moderne : « ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié »³⁰. D'une certaine manière, ces personnages que Périot entremêlent n'ont aucun

³⁰ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 31.

pouvoir d'agir, ils ne peuvent être que dans une logique du voir. Tout comme le spectateur qui n'agit en direction des individus que s'il accepte de ne pas se fixer sur le bâtiment, de détourner un peu son regard. Mais leur regard a tout de même un certain poids puisqu'il continue de faire exister la ruine du dôme de Genbaku à travers les âges, ainsi comme le constate Marc Augé « entre les multiples passés des ruines et leurs fonctionnalités perdues, ce qui s'en laisse percevoir est une sorte de temps hors du temps, auquel l'individu qui le contemple est sensible comme s'il l'aidait à comprendre la durée qui est en lui »³¹. Ainsi, Périot réussit à opérer une traversée à travers un paysage et des corps sans cesse en sursis avant la prochaine image, mais qui pourtant réussissent à garder une forme de « prégnance » dans le film ; ni tout à fait présents ni tout à fait absents, les corps sont alternativement visibles, ils sont dans les interstices que veulent bien nous laisser, pour quelques secondes encore, les cadres des photographies, dirigées et orientées par le dôme.

Il faut également préciser que l'accumulation des photographies, semble agir comme des cycles de renouvellement d'images, et ceci est peut-être liée à la conception japonaise du temps : contrairement à l'Occident, qui imagine le temps de façon « linéaire et continu », les Japonais perçoivent le temps plutôt de manière cyclique. Ainsi, la circularité musicale et spatiale rejoint une forme de circularité temporelle dans laquelle les temps se superposent les uns-aux autres. On traverse ainsi différents événements : la venue de l'empereur Hirohito, différentes manifestations, la construction du mémorial de la paix ou diverses scènes de rue quotidienne, qui s'enchaînent tout en s'accumulant. Par exemple, durant « une vingtaine » d'images, nous avons affaire à une mosaïque de photographies, qui seront ensuite complètement cachées par une seule image qui agira en plein écran, et donnera l'impression d'une remise à zéro du temps, nous avons la sensation d'un nouveau cycle qui commence puisque plus rien de ce qui nous a été montré n'est visible. Evidemment cette sensation est induite par les contraintes techniques qui s'imposent au réalisateur pour régler la taille du dôme dans l'image, mais l'effet d'un renouvellement est bien présent. Nous recommençons ensuite avec de plus petites images qui s'empilent les unes sur les autres, comme des cycles de séquences d'images qui subissent de petites révolutions qui ne s'achèvent jamais.

³¹ Marc AUGÉ, *Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003, p.43

Si dans cette première partie du film les corps sont relativement présents, ils seront complètement effacés du paysage dans la seconde moitié. Pour aborder ce point nous pouvons noter que Périot mentionne dans les remerciements du générique Günther Anders, philosophe et essayiste allemand, ayant beaucoup écrit sur Hiroshima. Anders a traité cet évènement comme celui d'une nouvelle pierre angulaire au « cannibalisme post-civilisé »³² qui envisage la guerre comme un pur procédé technique éliminant à l'avance toute tentative de résistance, et formule après Hiroshima la maxime : « un monde sans hommes » (en opposition « aux hommes sans monde » qu'il décrivait jusqu'alors dans ses essais) pour décrire les effets probables de l'invention de la bombe. Nul doute que Périot se soit nourri des écrits d'Anders pour préparer *200 000 fantômes*, on pourrait même dire qu'Anders a probablement inspiré la deuxième partie du film. En effet, nous pouvions nous attendre à un crescendo de corps apparaissant dans l'image : après la bombe, les hommes réinvestissent un paysage qu'ils reconstruisent. Pourtant, on s'aperçoit petit à petit que le film emprunte le chemin inverse : le monde « matériel » est redevenu, mais les hommes ont disparu. Périot a volontairement supprimé les êtres humains du cadre : « Quand j'efface dans certaines séquences toute trace humaine, un trouble indéfinissable surgit. Aucun spectateur ne se rend clairement compte que l'espace est anormalement vide, qu'il est illogique et faux. Pourtant cette anomalie est perçue, et c'est cela précisément qui crée l'émotion. »³³.

L'espace est donc encore une fois (comme dans *Dies Irae*) « anormalement vide ». Alors que les corps avaient pris une place importante, ils sont retirés de l'image. Ils sont comme les flux-absence que décrit Didier Coureau : « traversés par les courants des lignes de fuites tracées à travers l'histoire, et dont l'invisibilité même s'affirme comme une présence filmiquement intense, dans les vents et les vides de l'image. »³⁴. Plus les bâtiments prennent de la place, plus le dôme se retrouve inscrit dans un paysage moderne, plus les hommes se font rares, voire complètement absents. « Les corps en sursis » se trouvent désormais complètement emprisonnés entre ces murs, et seule la réminiscence de leur présence passée nous rappelle à eux. C'est ce que Pierre Nora décrit en parlant d'une « histoire au second degré, où ce n'est plus le passé comme tel qui est au centre de

³² Günther ANDERS, *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, C.H. Beek, Munehen, 1981, p.25, cité dans Enzo TRAVERSO, « Lignes », *Auschwitz et Hiroshima. Pour un portrait intellectuel de Günther Anders*, Editions Hazan, n° 26, 1995, p.21

³³ Jean-Gabriel PERIOT, *Ce que peut le cinéma*, Op.Cit, p.107

³⁴ Didier COUREAU, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, Op.Cit, p.194

l'intérêt, mais le présent du passé, la forme culturelle de sa survie. »³⁵. Ici Périot assume l'effacement des personnages, l'histoire ne se fait plus sentir avec des hommes, mais avec les « réalisations humaine » qui les engagent.

Enfin, il y'a bien une image qui mérite que nous nous attardions un peu plus dessus tant sa place dans le film paraît étrange. En effet, la dernière image du film (voir fig.5) nous présente une famille de Japonais, attablés devant ce qui était encore le palais d'exposition industrielle de la préfecture d'Hiroshima. Le temps de pose de la photographie devant être assez long, quelques flous de bougé apparaissent sur les visages et sur les corps. Cet effet de disparition est lié au médium et non pas à un effet spécial appliqué en post-production. Si Périot choisi de mettre en avant cette photographie c'est certainement qu'elle doit rejoindre ce qu'il pense à propos de la construction du film : « Je voulais faire non pas un film sur Hiroshima mais un film sur la mémoire, ou l'oubli plutôt, d'Hiroshima. La confrontation de cette ruine avec une ville qui se reconstruit autour me paraissaient une métaphore juste de ce double mouvement d'effacement et de résistance à cet effacement. »³⁶. Il apparaît en effet dans cette photographie deux mouvements « contraires » qui semblent laisser apparaître des fantômes qui n'en sont pas encore. Comme s'il ne s'agissait plus pour lui de capter la présence ou l'absence de corps, mais l'intervalle, de saisir le moment exact, le mouvement même de la disparition.



Figure 5 – (photogramme recadré pour une meilleure définition de la photographie)

³⁵ Pierre NORA, « Entre histoire et mémoires », dans *Les lieux de mémoire*, tome I, Gallimard, Paris, 1985, p.17

³⁶ David MATARASSO, « Interview de Jean-Gabriel Périot. Hiroshima : espace-temps » dans le Journal du festival du court-métrage de Clermont-Ferrand, 2008

Si dans *Under Twilight* nous entendions la présence des corps grâce à leur absence la plus totale, si dans *Dies Irae* nous comprenions la carence des corps par rapport à leur présence fantomatique, dans *200 000 fantômes* nous comprenons leur absence par rapport à leur présence, alors « il n'est pas vain de se demander si elles sont seulement la plate négation l'une de l'autre, ou si, au contraire, elles ne s'impliquent pas toujours l'une l'autre dans la figuration »³⁷. L'ambivalence qui entoure ces deux phénomènes de « comparution », de manière de se rendre visible ou non, paraît s'intensifier au regard d'une forme particulière : la fragmentation. En effet, comme l'explique Jean-Pierre Mourey : « le fragment est ce qui porte la marque d'une perte, ce qui exhibe dans le vif d'un bord, d'une coupure, un retrait, une défection, un manque, il s'impose comme une des matrices de la figuration de l'absence. »³⁸. De ce fragment naît donc virtuellement une forme d'absence, qui ne dit pas son nom, et qui revêtira d'autres équivocités à la lumière des prochains films que nous allons étudier.

³⁷ Philippe LEROUX, « Ceci est mon corps » dans *Figurations de l'absence*, Op.Cit, p. 98

³⁸ Jean-Pierre MOUREY, « Introduction » dans *Figurations de l'absence*, Op.Cit, p.10

II : Des ruptures, corps divisés et esthétique du fragment.

Cette seconde partie approchera plusieurs films de Jean-Gabriel Périot au prisme d'une certaine « esthétique de la fragmentation » en direction des corps. Nous tenterons de découvrir comment y lire une politique du corps par le prisme d'une forme comme celle du fragment, qui aboutit souvent à une palette de nuances : allant de la rupture au morcellement en passant par la dislocation, la dispersion, le bégaiement... En effet, les films de Périot ne se limitent pas à une déploration d'absences, à la recherche de corps disparus ou détruits comme nous avons pu le voir dans la première partie. Du traitement des « disparus » avec l'esthétique de la carence, il semblerait que nous passions au traitement des « combattus » avec l'esthétique du fragment. Même si par définition, le corps est toujours fragmenté par le cinéma, puisqu'il est coupé par un cadre, suspendu aux rythmes du montage, ou aux multiples articulations d'effets sur son image ; il s'agira pour nous d'interroger les nombreux effets de discontinuités et de rupture que le montage de Périot déploie. En effet, il semblerait que le réalisateur utilise un principe figuratif qui devient récurrent : celui d'un nœud qui vient se serrer entre des corps « hachés » par un montage fragmenté, et la mise en place d'une continuité narrative qui tend souvent à en révéler des enjeux politique ou historique qui touchent de près les thématiques « favorites » de Périot.

Nous continuerons aussi d'observer la formation des rapports entre discontinu et continu. En effet, nous verrons que l'esthétique de la fragmentation permet souvent à Périot de mobiliser cette « structure de symptôme où se mêlent latences et crises, répétitions et différences, refoulements et après-coups."³⁹ décrite par Georges Didi-Huberman. Nous verrons donc que certains films se chargent de comprendre les modalités d'apparition de certains gestes et affects qui survivent au passage du temps ; tout en proposant la création de nouvelles solutions au traitement « politique » des corps qui traversent les archives.

³⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de minuit, Paris, 2002, p.154

A) *Eût-elle été criminelle* : les corps reformulés

« La victime était-elle coupable ? L'était-elle plus que ceux qui l'avaient dénoncée, que ceux qui l'insultaient ? Eût-elle été criminelle, ce sadisme moyenâgeux n'en eût pas moins mérité le dégoût. »

Jean-Paul Sartre⁴⁰

Eût-elle été criminelle est un court-métrage de dix minutes réalisé en 2006, traitant d'un sujet peu abordé : les femmes tondues en France pendant la Libération de 1944. Pour traiter les archives qu'il trouve, il ne lui suffira pas de les montrer de façon linéaire, il s'agira encore de les monter pour en révéler la substance. Comme l'expliquait déjà Bertolt Brecht : « Ce qui complique encore la situation, c'est moins que jamais, la simple reproduction de la réalité ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'AEG ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. [...] Il faut donc effectivement construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, de posé. »⁴¹ Pour Périot, c'est le montage des images qui viendra révéler ce qu'il dit être la « transcription de son regard »⁴² sur ces archives, pour transmettre l'émotion qui se figure dans les corps et les gestes des individus présents dans les archives, Périot trouve une solution qui retraduit le parcours de sa découverte visuelle des films, au fil de plusieurs semaines de travail et d'imprégnation, et cela nous donne une fragmentation de l'archive en trois temps.

Le premier temps, ce sont les trois premières minutes du film qui retracent en accéléré la chronologie de la seconde guerre mondiale. Seulement cette chronologie pose des problématiques particulières. Le film s'ouvre sur les images de la fête de la Sainte Jeanne d'Arc à Orléans en 1938 : nous voyons défiler, comme dans une certaine insouciance, des membres de l'état français, du corps de l'armée et des ecclésiastiques. Attablés autour d'une table de banquet, les drapeaux tricolores du décor et la musique qui commence, la Marseillaise, situe d'emblée le film dans un espace franco-français. Après les membres « officiels », nous apercevons le peuple qui défile dans les rues d'Orléans. De France nous partons très vite jusqu'en Allemagne, la foule grossit et le défilé devient purement militaire, les hommes s'en vont en guerre. Périot commence alors une suite d'organisations thématiques des archives : d'abord les chars, puis les bombes qui

⁴⁰ Jean-Paul SARTRE, « Un promeneur dans Paris insurgé », *Combat*, 1944

⁴¹ Bertolt BRECHT, « Sur le cinéma », dans *Écrits sur la littérature et l'art 1*, L'Arche, Paris, 1970, p.171

⁴² Interview de Jean-Gabriel PÉRIOT, bonus du DVD « Court-métrages de Jean-Gabriel Périot », Op. cit.

explosent sous l'œil des avions que nous rejoignons ensuite. Ce sont alors des images de destructions, de fumées, et de bâtiments en flamme qui nous sont données. Levée du drapeau nazi, Hitler défile sur les Champs Elysées et Périot raccorde ces images avec le maréchal Pétain au-devant de la foule française. Alors que des bras se lèvent en direction d'un régime collaborationniste, la résistance s'organise : malgré les fusillés, les français s'organisent en sous-terrain grâce aux messages codés, aux journaux clandestins (Périot semble d'ailleurs prendre soin de passer une image zoomée du journal Combat, duquel est tiré la citation de Sartre qui donne son nom au film). Les défilés militaires s'intensifient, on reconnaîtra les tirailleurs africains ou les soldats États-Uniens. Charles de Gaulle arrive et de nouveau nous repartons pour une autre série de bombardements venus des chars ou des avions. Les destructions sont nombreuses, le peuple migre, mais le débarquement intervient. C'est alors à bord d'une Jeep que nous entrons dans Paris, dernières barricades et voitures en flammes, des sourires apparaissent enfin sur les visages. La foule est en liesse, et tandis que les français dansent dans les rues, l'image commence à décélérer et l'hymne national reprend du service. Le deuxième temps du film se met alors en place.

Mais avant d'analyser la seconde partie, un manque dans cette chronologie mérite de nous interroger : où sont passées les images de la Shoah ? Des déportations ? Des rafles ? Tout se passe comme si nous étions du point de vue de ceux qui n'avaient nullement connaissance des enlèvements ou des dénonciations. Si l'on peut accepter que les images de la Shoah ne soient pas présentes, puisqu'elles ont été révélées après la libération ; qu'en est-il de celles des déportations depuis les gares de Paris, ou celle du camp de concentration de Drancy par exemple, tout proche de la capitale ? Si la question fait encore débat concernant les camps d'extermination, les français étaient au moins au courant de la déportation, du sort des travailleurs forcés ou des opposants politiques, et le régime de Pétain encourageait la délation des Juifs et les rafles. Le choix de cette « omission » résulte donc peut-être d'un choix moral qui consisterait à dire : nous n'allons pas accabler les femmes tondues plus qu'elles ne le sont déjà en ajoutant aux images le souvenir de ces crimes collaborationnistes. Ce manque d'images pourrait aussi vouloir dire : si la population française avait même eu vent de l'horreur des camps, très peu en avait réellement conscience, ou plutôt très peu acceptaient de le voir, la communication officielle de l'époque ne mentionnant évidemment pas les déportations. Périot en parle ainsi : « Dans la première partie qui raconte la guerre en accéléré, le montage s'effectue

par séquences homogènes montées entre elles de façon chronologique. Il s'agissait pour moi de donner un contexte aux images qui suivent, mais aussi de créer un effet d'éloignement : la France collaborationniste est en fait loin du champ de bataille. »⁴³.

Après cette longue suite d'images, dans laquelle « Le rythme est assez insoutenable, au moment où la Libération intervient, le spectateur souffle en même temps que les gens qu'il voit à l'écran, il y a un soulagement qui ne va pas durer. »⁴⁴ le deuxième temps du film commence. Tandis que la Marseillaise commence, les images sont peu à peu ralenties jusqu'à 50%, et l'opération de fragmentation commence. Sans que le spectateur ne s'en rende encore tout à fait compte, sept plans font l'objet d'un recadrage qui laissera hors-champs la femme tondu. Alors que nous nous concentrons sur la foule qui jubile, une « inquiétante étrangeté » est tout de même en train de poindre ; nous pouvons sentir que nous sommes privés d'un hors-champ, par exemple quand un des individus tend sa main et son regard hors-cadre. Différents hors-champ s'accumulent, les plus perturbants étant ceux dans lesquels les personnages agissent de manière « opérative » (les regards, et des parties du corps traversent le cadre). Ainsi, ceux avec lesquels nous sommes entrés en sympathie, en empathie, avec qui nous avons pu sourire après le déferlement des images de la guerre, se transforment en personnages « inquiétants ». Ajoutons aussi que le fait de cacher les femmes tondues nous dit peut-être quelque chose du traitement historique et médiatique qui a eu cours dans les années qui suivirent ces événements, : « Serait *unheimlich* (une *inquiétante étrangeté*) tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti [...] Ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure. »⁴⁵. Ici également, ce qui n'appartient pas dans le plan et pourtant y demeure, c'est ce que nous allons découvrir dans la troisième partie du court-métrage.

Périot nous donne l'archive par portions, par régions qui ne peuvent transmettre un discours qu'en se fragmentant. En effet, sans ce double mouvement, d'écartement et de rapprochement, des femmes tondues et de la population, nous ne pourrions pas accéder au regard de Périot sur ces archives.

⁴³ Interview de Jean-Gabriel PÉRIOT par Laurence MOINEREAU, UPOPI.CICLIC, 2009, URL : <http://upopi.ciclic.fr/voir/les-courts-du-moment/eut-elle-ete-criminelle-de-jean-gabriel-periot/eut-elle-ete-criminelle-propos-du-realisateur>

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, Interférences, Paris, 2009, p.222

Il y'a déjà une certaine violence dans le fait de découper le plan, comme l'explique Alain Montandon, le fragment est :

« Le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée [...] La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. »⁴⁶

Si les corps martyrisés de ces femmes ont été exclus un temps, si Périot les « brisent » pour que nous puissions nous focaliser sur le public, c'est pour mieux démontrer l'horreur du plan large qui leur fait suite. La bascule se fait sur un plan de la foule, admirant dans la joie une tonduie en train d'être frappée (voir fig. 6 et 7).



Figure 6



Figure 7

⁴⁶ Alain MONTANDON. *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992, p.77

Nous revoyons alors toutes les images de la seconde partie, cette fois décadrées et devenues insoutenables. Périot fait état d'un montage qui serait comme « un démontage », à rebours, à posteriori, nous comprenons toute l'ambiguïté de ces images, qu'un simple enchaînement bout à bout n'aurait pas pu nous traduire. Nous pourrions appliquer à cet effet « rétroactif » la citation de Noël Burch à propos du film *Nana* de Jean Renoir : « Nous constatons rétrospectivement que notre idée de cet espace hors-champ était fautive, que l'espace hors-champ qui jouait n'était pas celui que nous pensions. »⁴⁷. Périot poursuit en insistant encore par le recadrage sur certains éléments qui pourraient nous échapper au premier visionnage, par exemple un homme qui donne « au passage » une claque à une tondeuse. Peu à peu, la musique qui s'était jusqu'alors déformée, et qui donnait déjà le présentiment que quelque chose se tramait hors-champ revient, avec un caractère plus angoissant, et avec des échos qui résonnent peut-être avec le remontage des plans ; elle prend évidemment une autre tournure, un sens moins « patriotique » et contribue à l'aspect fragmentaire du film grâce à sa décomposition/recomposition.

Quand un plan de la seconde partie du film resurgit, Périot prend parfois soin de soutenir notre regard en plaçant encore une fois son recadrage, et nous rappelle donc à un « déjà-vu », comme si le sujet était à la fois celui des femmes tondues, mais surtout celui du public venu « admirer le spectacle ». Le spectateur devient en quelque sorte acteur du montage : par exemple, Périot utilise à la huitième minute du film un « recadrage inversé », c'est-à-dire qu'il recadre une femme en train d'être humiliée, et décadre ensuite pour laisser apparaître celui qui avait pu nous perturber auparavant tant il provoquait le hors champ (voir fig. 8, 9 et 10). A contrario d'autres décadres, ce plan provoque le spectateur et l'oblige à opérer lui-même un « raccord » entre les images, à reconnaître les corps et les visages qu'il a déjà vus plus tôt. Ainsi, Périot met en place une « dialectique qui recèle des possibilités extrêmement complexes, notamment dans la mesure où l'appréhension de l'espace hors-champ, [...] peut être prémonitoire-et-imaginaire ou rétrospective-et-concrète »⁴⁸. Périot se situe plutôt dans le deuxième cas décrit par Burch, un hors-champ rétrospectif et concret qui parvient, en partie grâce à ce jeu du recadrage, à « reformuler » les affects que nous avons pu projeter sur ces corps. La rétroactivité du montage nous guidant vers une représentation des personnages qui s'en trouve bouleversé.

⁴⁷ Noël BURCH, « Nana ou les deux espaces », dans *Une Praxis du Cinéma*, Gallimard, Paris, 1986, p.39

⁴⁸ Ibid. p.47



Figure 8 :

à 3m41
(« seconde
partie » du
film) puis
répétition du
même plan à
8m25



Figure 9 :

à 8m05
(« troisième
partie » du
film)



Figure 10 :

à 8m17
(« troisième
partie » du
film)

C'est aussi grâce à ces recadrages que Périot continue d'accumuler des effets de continuité/discontinuité entre les plans. La première partie du film enchaînait à un rythme grandissant la chronologie d'une guerre que nous ne voyons finalement pas vraiment, tandis que la deuxième et la troisième partie s'articulent ensemble pour déployer une forme de continuité, en effet plus le film avance, plus les cheveux tombent : d'abord une femme sort d'une voiture, puis une autre « future » tondue est escortée par deux hommes, les suivantes ont encore des cheveux et avancent dans la foule, avant qu'un plan ne nous montre une femme encore avec ses cheveux mais avec un visage tuméfié, et petit à petit les plans enchaînant les début d'une tonte jusqu'à son aboutissement au travers d'images de femmes différentes, jusqu'à ce qu'elle semblent se réunir dans le sinistre défilé des tondues. Quelque part, ces femmes que rien ne relie dans les plans, forment tout de même une « communauté », notamment grâce à la continuité narrative d'un montage qui les réunit. Cette continuité va être perturbée par les recadrages sur des fragments de l'image. De même, la musique accompagne ces perturbations de la continuité grâce à des perturbations sonores et à une forme de bégaiement musical.

Ajoutons enfin que ces changements de cadre, cette discontinuité qui s'insinue dans le film, sont les instruments essentiels du discours que porte le réalisateur sur les images, de sa prise de distance par rapport à leurs enchaînements, « il ne s'agit plus tant de croire en l'image que d'adhérer politiquement à une vision matérialiste du monde dont les discontinuités entre les plans sont le cheville ouvrière ».⁴⁹ Pour élargir le propos de Ludovic Cortade à notre rapport entre la discontinuité et les corps, il apparaît de plus en plus que Périot tient fortement à « déstabiliser les liens de causalité, les enchaînements discursifs et les montages syllogistiques entre les plans, le corps induisant toujours, dans l'ordre des images, un trouble et une perturbation. »⁵⁰. La reformulation des corps dans ce court-métrage tient donc à la technique de montage bien particulière que Périot met en place et dont les individus reformulés de la dernière partie du film sont l'illustration. Des démembrements esthétiques qui font aussi écho à la mutilation sociale de la tonte, et la question de la mémoire collective encore présente par la négation active de la collaboration, et le mythe d'une « France éternelle » incarnée Jeanne d'Arc en ouverture du film.

⁴⁹ Ludovic CORTADE, *Le cinéma de l'immobilité*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2008, p.135

⁵⁰ Alice LEROY, « Utopie de la transparence et machines de projection : De la nature des corps au cinéma » dans *Archives de Philosophie* n°81, Centre Sèvres, 2018, p.4
URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2018-2.htm>.

B) *L'art délicat de la matraque* : les corps bégayants

« *Il n'y a pas de victoire.*

Il n'y a que des drapeaux et des hommes qui tombent. »

Jean-Luc Godard

L'art délicat de la matraque est un court-métrage de 4 minutes réalisé en 2009 dans le cadre du projet collectif « Outrage et rébellion », à la demande de Nicole Brenez et Nathalie Hubert. Cette commande a été réalisée pour répondre aux violences commises à Montreuil-sous-Bois en 2009 ; une quarantaine de court-métrages ont ainsi questionné l'événement au cours duquel Joachim Gatti perdit un œil. Nicole Brenez décrit le film ainsi : « Le travail de Jean-Gabriel Périot prend pour motifs les conflits civils et militaires, interroge et approfondit le rôle des images populaires dans l'histoire collective. Il se résume ainsi : *L'Art délicat de la matraque* : De la sensibilité policière en milieux hostiles.»⁵¹. En effet, le film dénonce à la manière d'un tract musical, ou d'un clip militant, les violences policières qui ont été enregistrées « entre 1967 et 1969 dans le monde et plus précisément dans le bloc occidental. »⁵². Le contexte de production du film et l'utilisation de ces images d'archives soutiennent les dires de Jean-Gabriel Périot quant au choix de ce sujet : « Il ne s'agit absolument pas de travailler sur des événements passés, révolus. Mais plutôt de mettre en lien ces événements et ce qui se passe aujourd'hui. Si l'histoire ne se répète jamais, elle bégaie... Et il me semblait important de tracer une continuité de la répression. »⁵³. Ainsi, nous verrons que cette « histoire qui bégaie » rejoint la forme du film : de nombreuses scènes de violences sont répétées, les gestes brutaux sont accentués par un montage qui les accumule, et les paroles de la musique tournent en boucle. Le geste deviendra donc un fragment à part entière grâce à la répétition du plan. Nous verrons également que le film se décompose en plusieurs parties qui forment une continuité narrative, bousculée encore une fois par le traitement rythmique que Périot va venir insuffler au montage.

Le film s'ouvre avec l'arrivée de manifestants munis de banderoles, et accompagnés par un arrangement de la musique « *This is not a love song* » de Public Image Limited, groupe

⁵¹ Nicole BRENEZ cité par Jean-Gabriel PÉRIOT dans « Tracer une continuité de la répression » sur son site internet : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/10/FR%2010%20MEDIAPART%20art.html>

⁵² Interview de Jean-Gabriel PÉRIOT par Ludovic LAMANT, dans *Outrage et Rébellion* n°3, Mediapart, Paris, 2010, p.3

⁵³ Ibid.

punk londonien des années 80. Les plans sur les forces de l'ordre en ligne devant les manifestants s'accumulent, et nous pouvons entrevoir, sinon différentes époques au moins différents uniformes : nous comprenons ainsi le caractère « non-ciblé » du film sur une manifestation particulière, mais plutôt une pluralité géographique que nous allons parcourir. C'est donc une quantité d'images assez importante qui vont s'enchaîner sur le rythme d'un montage presque aussi nerveux que la musique.

La première partie du film est focalisé sur les gestes violents de la police. Les premiers coups de matraques, s'ils ne sont pas appuyés par la « fragmentation pure » du plan, deviennent tout de même les fragments d'une séquence dédiée aux coups. En effet, de nombreuses images s'enchaînent et, par cette accumulation, parviennent à extraire le geste issu de ces corps qui frappent, Périot intensifie donc l'action grâce à sa répétition, dans des images et des corps différents qui deviennent comme les strates d'un même mouvement agressif. C'est donc là une première occurrence de la fragmentation dans le film : déployer le même geste grâce à plusieurs archives différentes. De plus, bien qu'il n'y ait pas de véritables « migration d'images », ni aucun anachronisme fondamental comme le formulait Aby Warburg, notons que ces digressions iconographiques pourraient nous faire penser à ce que dit Georges Didi-Huberman à propos du geste : « L'image a le pouvoir de transmettre le pathos dans une chorégraphie de gestes fondamentaux ». En effet, Périot constitue ici une sorte de typologie des gestes de violence « classiques » qui sont relevés lors de grandes manifestations (coups, embarquements, visages tuméfiés...), on pourrait peut-être s'avancer à parler d'une sorte de « chronophotographie des corps lors d'une manifestation violente ». Au vu du contexte de production du film, il s'agit bien de mettre en avant des corps qui rejouent sans cesse les mêmes scènes, des formations de corps, des troupes, qui agissent en bégayant à travers l'histoire (nous retrouverons d'ailleurs un plan du film dans celui sur les Black Panther, *The Devil*, réalisé par Périot quelques années plus tard). Les événements choisis, principalement ceux qui entourent Mai 68, constituent également pour certains historiens « un bégaiement iconographique »⁵⁴ tant la dramaturgie constituée autour de la manifestation, a été plurielle.

Pour soutenir l'idée que ces images ne sont pas seulement « dans l'histoire comme

⁵⁴ Expression de Vincent LEMIRE et Yann POTIN rapportée par Audrey LEBLANC, « L'iconographie de Mai 68 : un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L'exemple de Paris Match (mai-juin 1968) », Sens public, février 2009, p.32, URL : <http://www.sens-public.org/spip.php?article628>

des points sur une ligne »⁵⁵, Périot poursuit en accentuant cette fois les coups, non pas avec des archives différentes, mais avec la répétition du même plan (voir figure 11). C'est un effet qui n'est pas majoritairement présent dans le film, mais il intervient tout de même de façon assez récurrente pour pouvoir l'analyser.



(Figure 11)

Comme le rappelle Alain Montandon : « Le fragment en grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, de tirer violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque.⁵⁶ ». On retrouve dans *L'art délicat de la matraque* que possède ces charmants agents une traduction formelle possible de cette « convulsion », de la contraction, du spasme violent et aléatoire. Périot utilise l'effet de répétitions sur plusieurs plans comme par exemple : ceux qui frappent les hommes à terre, celle qui chute (et que le montage semble empêcher de se relever), celui qui accuse en pointant du doigt, celle dont le visage est tuméfié, celui qui repousse la police, celui dont les yeux sont ensanglantés, celle puis ceux qui protestent, les manifestants qui attaquent et ceux qui finissent par jeter des pavés. Bien qu'elle soit relativement ponctuelle par rapport à l'ensemble du film, cette répétition du geste, ce bégaiement des corps et des plans, reste timide au début du film mais va venir se déployer crescendo jusqu'à la fin. Notons ainsi que c'est un rythme de l'effet qui passe, avec la narration et par son accentuation progressive, des forces de l'ordre jusqu'aux manifestants, comme une transmission de ce

⁵⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000, p.91

⁵⁶ Alain MONTANDON. *Les formes brèves*, Op. cit, p.77

« pouvoir de bégaiement ». Car Périot aurait très bien pu choisir de monter le film selon une narration différente, en partant de la grogne des manifestants jusqu'à la répression finale ; mais il choisit de commencer par les coups pour terminer sur des corps qui semblent reprendre les flambeaux de la lutte. Pour préciser ces effets de « soubresauts » du geste, nous pouvons consulter les écrits de Vincent Amiel sur un passage de *L'Homme d'Aran* (Robert Flaherty, 1934) :

« On retrouve l'utilisation similaire de la répétition syncopée d'un geste, qui enlève à celui-ci son caractère fonctionnel et anecdotique, pour rejoindre une sorte de mouvement essentiel. [...] le geste est répété par saccades, non par le personnage, mais par le montage, qui lui donne alors une toute autre puissance, comme un sculpteur pourrait rendre compte plastiquement de l'essence d'un geste, et non de ses simples occurrences. »⁵⁷

Nous pourrions ajouter que chez Périot, le geste perd son « caractère fonctionnel et anecdotique » pour devenir ce double mouvement : qui rompt avec ce qu'il est en s'exportant vers un « mouvement essentiel », tout en redevenant finalement profondément « lui-même ». Vincent Amiel analysait ainsi dans *Le Cuirassée Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925) la répétition d'un coup de sabre cosaque comme : « une suspension de l'acte brutal (dans ce qu'il a d'anecdotique) au profit de la manifestation emblématique de la Brutalité. »⁵⁸. Ce passage d'un état à un autre par la puissance d'un montage qui fragmente le corps en une autre acception de lui-même nous rappelle à ce que disait Michel Foucault du cinéma en général : « Il possède une aptitude à montrer les corps en les arrachant à leur signification ordinaire, à leur fonction signifiante ».⁵⁹ Il existe alors une rupture qui s'échafaude entre ce corps qui matraque et le bégaiement d'un corps qui devient l'ordre de matraquer. Le corps du sujet devient ainsi une forme mouvante, en reconstruction perpétuelle.

Le film se construit donc autour d'un double système de bégaiement : celui des corps « sur-bégayants » comme nous venons de le voir, et celui de corps qui sont montrés en fonction de leurs résonnances formelles : par exemple, la deuxième partie du film est thématifiée autour des corps « emportés » ou enfermés, la troisième autour des corps

⁵⁷ Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Armand Colin, Paris, 2005, p.17

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits vol. I 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001 p.1514-1528 cité dans Alice LEROY, « Utopie de la transparence et machines de projection : De la nature des corps au cinéma », Op.Cit, p.4

« brisés » par les forces de l'ordre, et la dernière s'attache à montrer les corps « en révolte ». Il y'a donc une forme de continuité narrative qui porte en elle différentes formes de répétitions à l'intérieur de ses parties. Gilles Deleuze analyse deux formes de répétitions en littérature qui pourraient convenir à l'analyse de ce « double système de bégaiement ». Il explique que la première serait « la répétition du même, porté la première fois à la même puissance. C'est le principe du papier peint ; un motif se trouve reproduit sous un concept identique. »⁶⁰, ce qui correspondrait pour nous aux cas de « suraccentuation » du geste. La seconde c'est la répétition qui intègre des nuances, des hésitations, et correspondrait pour nous à ces « thématiques » de corps (qui battent, sont embarqués, révoltés etc.) qui sont déployées par des images chaque fois nouvelles mais ressemblantes.

« L'une est répétition dans l'effet, l'autre dans la cause. L'une est négative par défaut du concept, l'autre, affirmative, par l'excès d'idée. L'une est statique, l'autre dynamique. L'une, en extension, l'autre intensive. L'une ordinaire, l'autre remarquable et singulière. L'une est développée, expliquée ; l'autre est enveloppée, et doit être interprétée »⁶¹.

Tout comme le trouble du langage, le bégaiement chez Périot se manifeste donc par « des accidents dans le déroulement de la parole (répétition d'une syllabe, hésitation, blocages). »⁶². Ici ce n'est pas le son, la voix, mais le montage, qui fait bégayer le corps. Parmi les multiples variations des heurts entre manifestants et forces de l'ordre dans le film, se trouvent donc quelques accès d'instabilités, qui semblent aussi confirmer l'instabilité d'un monde en plein bouleversement. Le bégaiement « sur-appuyé » des corps, permet à Périot de trouver par le montage l'introduction d'une « minorité » (le défaut d'élocution / la fragmentation du plan) dans une majorité (la prononciation normale / la continuité d'une archive), il s'agit donc « non pas de parler dans une autre langue que la sienne, mais au contraire de parler dans sa langue à soi comme un étranger »⁶³, il ne s'agit donc pas d'utiliser l'archive uniquement pour ce qu'elle montre, mais de s'en servir pour y introduire du dissensus dans le consensus ; ce qui rejoint alors les revendications portées par des manifestants qui, de fait, vont contre des normes qu'ils refusent. Le montage des corps prend, en quelque sorte, en charge le combat politique.

⁶⁰ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968, p. 36

⁶¹ Ibid.

⁶² Rodolphe DOGNIAUX, « La taca taca tique du bégaiement », E.N.S.C.I Les Ateliers, 2002, URL : <http://design-matin.com/la-taca-taca-tique-du-begaiement-partie-1/>

⁶³ Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, p. 11

C) *Les Barbares* : les corps du dissensus

« Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie. »

Michel de Montaigne, Essais I, 1854

Tourné à la demande du producteur de Sacrebleu, Ron Dyens, pour une série de films sur la désobéissance, *Les Barbares* réalisé en 2010 sera le quatorzième film de Jean-Gabriel Périot. Nous tenterons dans cette analyse de comprendre les rouages d'un film qui s'organise en « miroir » : individus statiques / individus en mouvement, montage cadencé crescendo / montage cadencé decrescendo, fragmentation des images / photographies plein écran, musique « agressive » / musique « douce » etc. et de dégager de ces polarités une esthétique du corps qui rejoindrait celle d'un passage, celui du consensus au dissensus.

Ce court-métrage de montage est donc composé de deux parties bien distinctes : dans la première, des photographies sont mises bout-à-bout grâce à une transition en volet et s'accroissent jusqu'à se chevaucher. Le chevauchement (qui n'est pas une superposition) provoque la formation d'une sorte de photographie de groupe, mouvante et fugitive, qui crée une multitude d'associations de personnages possible en fonction du placement de notre regard à tel ou tel endroit, à tel ou tel moment. Chacune de ces photographies sont elles-mêmes des photographies de groupe, réunissant d'abord des membres de la communauté politique internationale, comme le sommet du G8 qui ouvre le film, mais aussi une photo de la famille Bush, ou encore Tony Blair. Puis ces dirigeants se mélangent avec des groupes de citoyens anonymes : militaires, membres d'associations sportives ou religieuses, photos de classe ou photos de famille etc. (voir fig.12) Par un effet symétrie, au centre du film, le montage bascule vers la deuxième partie et commence à faire intervenir, de manière presque subliminale, des portraits de manifestants qui viennent « brouiller » la galerie des photographies de groupe. Ces portraits prennent petit à petit le pas sur l'ensemble, accompagnés par des sons qui font « interférence » dans la musique. Enfin, nous assistons à une sorte diaporama transitionné par des fonds au noir qui nous présente les photographies des émeutes en Palestine, des anti-G8 à Gènes en 2001, celles de 2005 dans les banlieues françaises, de 2007 à Villiers-le-Bel, de 2008 en Grèce ou encore de 2009 en Moldavie. Pour analyser ce film, nous avons pris le parti de

ne pas avancer chronologiquement, mais plutôt en miroir, la seconde partie du film étant une réponse à la première, elle est donc à lire à travers son prisme.

L'ouverture du film nous présente des personnalités politiques venues des quatre coins du monde, avant de les agencer avec des individus qui ne font pas partis de la place publique. Pour Périot :

« Au début du film, on voit Sarkozy et les autres hommes politiques, on trouve ça plutôt rigolo. Et puis, on se sent progressivement plus mal à l'aise, surtout lorsque des photos de famille, de mariages, de fêtes apparaissent. On se rend alors compte que l'on appartient tous à des groupes quels qu'ils soient, que l'on prend tous part à des normes, et là ce n'est plus aussi simple que de se moquer des hommes politiques. Nous faisons aussi partie du problème. »⁶⁴

Plus que les groupes sociaux visés, il s'agirait donc surtout de la mise en valeur du Groupe en tant qu'objet, politique et esthétique. Précisons que ces photographies relèvent des « usages sociaux »⁶⁵ de la photographie du corps, qui sont pour Philippe LeRoux ceux d'un « rapport banal avec les corps, les visages, les portraits de groupes... Le corps, objet éminemment photographiable, pourrait bien être affecté de façon remarquable par la spécificité de telles images. Leur indénombrable profusion peut, d'un seul corps, faire une foule ; leur indifférence aux échelles peut, d'une main faire un vaste tableau etc. »⁶⁶ C'est exactement ce qui se passe dans le film, en partant d'un redécoupage qui extrait sans arrêt les fragments d'une « profusion » d'images similaires, le réalisateur construit le « tableau » virtuel d'un Groupe. Le film semble ainsi pointer l'idée d'un « consensus plastique », une même forme, de la photographie de groupe, qui s'adapte à un usage dans lequel tous les individus donnent leur accord tacite pour se faire photographier, pour « devenir image ». Mais comme Roland Barthes l'expliquait, quand il se sait photographié « tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. »⁶⁷. Par conséquent, ce « consensus » travaillé par le montage est parcouru d'un sentiment d'étrangeté, les corps ne sont pas « à leur place », il y'a presque une forme d'irréalité qui traverse les corps qui se savent capturés en posant devant l'objectif et qui se retrouvent

⁶⁴ « Jean-Gabriel PÉRIOT dans *Cinéastes par eux-mêmes* » - séminaire sous la direction de Nicole Brenez, CRECI, Paris, 2013, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/13/FR%2013%20CINEASTE%20itw.html>

⁶⁵ Pierre BOURDIEU, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de minuit, Paris, 1965, cité par Philippe LEROUX, « Ceci est mon corps », dans *Figurations de l'absence*, Op.Cit, p.95

⁶⁶ Philippe LEROUX, « Ceci est mon corps », dans *Figurations de l'absence*, Op.Cit, p.95

⁶⁷ Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, 1980, Gallimard, Paris, p.13

confrontés directement à leurs semblables. A l'inverse, la deuxième partie du film propose des images de manifestants qui sont prises sur le vif, les individus sont en mouvement et ne prêtent pas attention aux photographes. Les images sont fréquemment recadrées, la qualité est plutôt médiocre, les groupes sont dispersés et les visages sont souvent couverts. Couvrir son visage pose la question d'un certain malaise au tour de l'identité : tantôt une photographie de groupe, codifiée et consensuelle, qui ne permet d'accéder qu'à l'image sociale des individus, tantôt des visages physiquement masqués qui rendent possible l'opposition au groupe. Si on croise ces photographies avec celles de la première partie, il y'a là un « dissensus » plastique évident. Notons également que de nombreuses photographies nous présentent des personnes seules dans le cadre, qui sont donc montrées comme des « individus », à contrario des groupes qui posent pour la photo de classe.

Selon le même principe d'opposition entre les deux parties, on constate aussi qu'au-delà de la dimension plastique, nous pourrions parler de consensus/dissensus esthétique. En effet, la première réalise finalement un montage d'images qui crée des ajustements entre les individus, en ceci que chacun se retrouve dans un très faible espace « de liberté », et toujours en équilibre par rapport aux autres individus. Dans la traduction que font Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski du rapport au consensus (esthétique comme politique) de Jacques Rancière, il s'agirait de le définir comme :

« Ce qui n'est pas l'équivalence universelle ou la reproduction de l'identique, mais précisément l'assignation du propre, la distribution des places en fonction d'un propre, selon un principe de séparation qui prétend mettre les éléments et les discours à leur place. Le consensus ne rend aucune division problématique ou litigieuse il n'y a qu'une communauté, son unité est posée *en droit*, il reste à accorder les différences *de fait*, en confinant ce qui résiste dans une pure *différence* et dans un sujet investi d'une puissance de déliaison ou de désappropriation. »⁶⁸

La première partie du film rejoint cette façon de voir le « consensus » comme une manière de séparer, de fragmenter, sans pour autant perturber la norme en activité, ni l'attribution des places de chacun. Le Groupe, qui comme nous l'avons vu est « plastiquement » composé comme tel, fait également partie d'un « consensus esthétique » en ceci que même le montage ne parvient pas à créer une forme de division entre les individus, il ne

⁶⁸Jérôme GAME et Aliocha WALD LASOWSKI, *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2009, p.19

parvient pas à les extraire de leur appartenance au collectif, de ce fait ils se retrouvent, à quelques minutes d'intervalle seulement du groupe des dirigeants qui ouvrent le film, aux mêmes places. Comme l'indiquait Périot dans son interview, « nous faisons aussi partie du problème »⁶⁹. Le consensus esthétique se joue donc dans l'invention du procédé de montage : les transitions en volet, qui s'accélèrent pour former une photographie de groupe kaléidoscopique. Cette dissolution des spécificités de chacun construit pour Rancière un consensus qui continue de signifier : « un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le cœur de la politique, soit le dissensus. La communauté politique est ainsi tendanciellement transformée en communauté éthique »⁷⁰. Nous verrons ensuite, en contre-point, l'apparition du dissensus esthétique dans la deuxième partie du film.

Mais avant cela, et comme pour enrayer progressivement la formation de cette communauté éthique, « dont le propre est de révoquer tout projet d'émancipation collective, et de nous mettre en deçà de toute forme de communauté politique »⁷¹, *Les Barbares* intègre en son centre un dérèglement. En effet, des photographies commencent à apparaître, au compte-goutte et très rapidement, sans que nos yeux n'aient vraiment le temps de les appréhender (voir fig.13).



(Figure 13)

⁶⁹ « Jean-Gabriel PÉRIOT dans « Cinéastes par eux-mêmes », Op.cit.

⁷⁰ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p.152, cité dans Jérôme GAME et Aliocha WALD LASOWSKI *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Op.cit., p.19

⁷¹ Ibid. p.14

Il y'a une « irruption » qui perturbe le montage, tout se passe comme si progressivement, des images qui n'en pouvaient plus de se cacher derrière les autres débordaient brusquement sur la couche lisse, cosmétique, et à la cadence bien réglé des photographies de groupe. De nouveaux « cadres », avec de nouveaux corps troublent le tableau, ces « impuretés » annoncent la deuxième partie du film dans laquelle viendra s'affirmer l'idée d'un dissensus esthétique.

Cette seconde partie apparait comme un négatif de la première, comme nous l'avons vu, tant au niveau des usages sociaux que de la plastique des photographies, mais également en terme esthétique dans la construction globale du montage. En effet, il y a dans ce deuxième temps du film comme une opération de redéfinitions des modèles figuratifs de la première partie. Celle-ci est composée d'un diaporama, seulement entrecoupé par des fondus au noir, c'est à dire une projection en série de photographies, qui oscillent entre le fixe et l'animé. Cette partie ne trouve son sens qu'au regard de la première. Ce n'est que par contraste, que la redéfinition des corps par les images et le montage peut apparaitre comme une forme de « dissensus esthétique ». En effet, le dissensus n'est pas intrinsèque aux formes qui sont utilisées, ni même aux objets ou aux sujets mis en avant, il naît plutôt au moment de la rupture, à l'apparition de logiques hétérogènes, ou d'une fragmentation de la configuration figurative des corps, que nous avons eu l'occasion de voir pendant toute la première partie du film : « s'exerce ici une dramaturgie philosophique issue de la tension tragique des contraires, une tension tragique et féconde entre des identités instables, une dramaturgie du rapport par le non-rapport, ce que Rancière appelle la puissance active du délié n'est pas tant processus que scénographie »⁷².

Si cette construction en miroir est si efficace, c'est évidemment grâce à l'agencement intérieur particulier de cette seconde partie. Sur le plan narratif, les individus se mettent en groupes, et des émeutes éclatent aux quatre coins du monde. Les corps passent donc à l'action tandis que le montage leur laisse la place et le temps de se donner à voir. Des groupes se forment, et nous assistons à l'embrasement progressif des scènes. Périot arrive ainsi à « redistribuer » le monde selon une deuxième forme, dans lequel le montage « sommaire » du diaporama devient une manière « d'occuper un lieu où se redistribuent les rapports entre les corps, les images, les espaces et les temps »⁷³. La

⁷² Jérôme GAME et Aliocha WALD LASOWSKI, *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, p.10

⁷³ Jacques RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, Op.cit., p.35

simplicité apparente du montage agit donc sur deux niveaux : le premier étant celui d'un contraste fort en terme rythmique et plastique avec la première partie, le second étant celui d'un déplacement, d'un ajustement figuratif des corps grâce à la place et au temps que leur laisse le montage pour s'y exprimer.

La dernière photographie, celle qui clôt le film vient attirer notre regard un peu plus longtemps, puisque Périot semble avoir volontairement effacé le visage présent, avant de le laisser apparaître grâce à un fondu transparent. (voir fig. 14).⁷⁴ Ce visage nous regarde, s'adresse au spectateur, et pourrait à la fois nous rappeler les adresses face caméra de la première partie, mais aussi leur absence la plus totale dans la seconde. Comme si ce visage condensait à la fois le regard des personnages issus des Groupes, dans le corps d'un émeutier.



(Figure 14)

Après cette dernière image, Périot termine par un carton sur lequel est inscrit une citation d'Alain Brossat, tirée du livre *La Résistance Infinie* : « Si la politique est appelée à revenir, ce ne sera que par le côté du sauvage et de l'imprésentable, là où s'élèvera cette sourde rumeur où se laisse distinguer le grondement : Nous, plèbe ; nous barbares... », en ceci Brossat rejoint Rancière qui : « Dans la *Haine de la Démocratie*, défend la

⁷⁴ Après une recherche inversée, cette photo était reliée à des articles sur les émeutes grecques de 2008. « A boy stands before a burning barricade in the northern Greek city of Thessaloniki as rioters smashed, burned and looted buildings in several Greek cities on Monday, Dec. 8, 2008. (AP Photo/Nikolas Giakoumidis)

puissance subversive de l'idée démocratique, irréductible à ses formes institutionnelles [...] la démocratie se constitue dans le mouvement qui déplace sans cesse les limites du public et du privé, du politique et du social : ni une porteuse d'ordre, ni un régime formel, ni un type de constitution, ni une forme de société, l'idée subversive de démocratie est à entendre comme force d'excès et de dissensus. »⁷⁵

Le film ne propose donc pas de point de vue idéologique clair, il compose simplement un récit de montage qui oscille entre des corps maintenus dans une sorte « d'ultra-fragmentation » et des corps libérés, « défragmentés » (qui d'ailleurs en informatique signifie : réunir bout à bout des fragments afin d'optimiser leurs actions⁷⁶), reconfigurés les uns les autres par une redistribution de leur usage « social », de leur rythmique, de leur plastique ; scindés en deux parties qui semblent constituer le processus d'un passage du « consensus au dissensus ». Ce film nous mène à la dernière partie de ce mémoire, puisqu'il pose la question du corps « en groupe », ou comment représenter la naissance d'un collectif ? Nous continuerons donc d'explorer de façon plus précise la manière dont la politique s'organise esthétiquement, et comment Périot invente des formes de « partage du sensible ».

⁷⁵ Jérôme GAME et Aliocha WALD LASOWSKI, *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Op.cit., p.10

⁷⁶ Définition du Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/défragmenter/22757>

III : Une reconstruction, corps rassemblés et esthétique du collectif

Dans son livre de conversations avec Jean-Gabriel Périot « Ce que peut le cinéma », Alain Brossat parle d'une « politique des noms » au générique, dans lesquels les conventionnelles fins de film évacuent dans l'ombre ceux qui ont pourtant mis en lumière les « stars » dont les noms seront soulignés au fronton des cinémas. Une « tendance à l'anonymisation » qui s'accentuerait avec des blockbusters qui se passent de plus en plus de génériques début. Bien que les films de Périot soient délivrés dans une autre configuration (et avec des génériques qui placent souvent son nom, certes en premier, mais au même niveau que ses collaborateurs, souvent sur la même image, et avec la même taille de caractère), il ne déroge pas vraiment à la règle (comme avait pu le faire Godard et Gorin avec les fiches de paie dans *Tout va bien* (1972) pour prendre l'exemple cité par Brossat). Toutefois, revenons à nos enjeux corporels, car on pourrait déporter cette analyse des noms au générique à une certaine façon de mettre en scène, et en avant, des personnages, ou des figurants. Alain Brossat poursuit et fait référence à ces personnages qui sont des « extras », c'est-à-dire :

« C'est soit celui qui passe dans le champ de la caméra et disparaît sans trace, celui qui n'a pas droit à une réplique (à la « parole »), un corps furtif et quelque peu spectral, soit celui qui ne prend consistance dans le film qu'au titre de masse : une foule de spectateurs, d'émeutiers, de badauds, de clients de supermarché... Pris dans cet ensemble qui se présente le plus souvent sous une forme anémique et ne forme pas un collectif, le corps du figurant n'est pas singularisé par son nom propre. Il est à ce titre un corps sans présence propre. Nos sociétés voient se multiplier ces catégories d'« extras » dont la visibilité n'est que catégorielle (celle d'espèce ou de « sous-espèce ») : les migrants, les SDF... Du point de vue d'une politique des noms, leur condition est subliminale, ils n'accèdent pas à la « dignité du nom », ce sont des citoyens manquant (Cf Rada Ivekovic, *Les citoyens manquants*, 2012), des incomptés, des indésirables, des clandestins, des invisibles... Ils ne sont que masse et corps collectif marginalisé et souvent décrié. »⁷⁷

L'objet de cette partie sera justement de montrer comment, à travers trois court-métrages, Périot met en image ces catégories sociologiques que sont les « citoyens manquants ». En effet, à la différence de nombreux films, Périot n'utilise pas d'une

⁷⁷ Alain BROSSAT, *Ce que peut le cinéma*, Op. Cit, p.67

conception classique du sujet comme « héros », il choisit plutôt de filmer des « multiplicités », des marges, qui ne seront pas données esthétiquement comme telles.

La question qui se pose alors c'est, comment rendre cinématographiquement à ces « marges » des données sensibles susceptibles de recréer un commun ? Comment Périot s'y prend-t-il pour tenter de faire des Black Panthers (*The Devil*), des prisonniers de la maison d'arrêt d'Orléans (*Nos jours, absolument, doivent être illuminés*) ou de choristes en banlieue parisienne (*De la joie dans ce combat*), des peuples qui se donnent à voir comme des communautés agissantes ? Nous ne pourrions pas ici développer ce concept philosophique si épineux du « commun », mais il s'agira pour nous de traiter des « communautés politiques » qui peuvent naître par le cinéma, notamment au travers du traitement des corps qui le parcourt. Il nous faudra donc, non pas chercher les « preuves » de notre hypothèse pour attester que des communautés politiques sont bien présentes, ce qui pourrait être le cas pour chacun des films de Périot ou de bien d'autres, mais plutôt trouver en quoi ces trois films posent des « problèmes » corporels, esthétiques et politiques, qui nous semblent pertinent par rapport à leur sujet. C'est-à-dire que nous ne pourrions pas affirmer par l'analyse que Périot fait « naître » de ses films une certaine politique du corps et de la communauté, mais plutôt qu'il fait se rejoindre une idée politique avec une conception esthétique, et inversement, il s'agit donc d'analyser les croisements que les films opèrent entre du visible « politique » (révolte d'un peuple martyrisé, séparation entre les prisonniers et leur proches, formation d'une chorale...) et des poétiques du corps qui visent à leur poser des « problèmes » esthétiques.

A) *The Devil* : les corps réintroduits

*« L'action de se soulever est un pluriel et cet événement est collectif.
Bien sûr, tout collectif est constitué d'individus et du soulèvement d'une multitude
de singularités mais le collectif "véritable" est le passage qui transforme la
lourdeur et l'"insoutenabilité" de la vie dans la décision de se soulever,
dans l'effort et dans la joie de le faire. »*

Antonio Negri⁷⁸

The Devil, film de huit minutes sorti en 2012 nous présente, au rythme de la musique éponyme des Boogers, la situation des Afro-Américains pendant les années 60/70. Le film déroule grâce aux archives, la montée en puissance de la lutte pour l'égalité, en partant des images de jeunes gens dans des situations de pauvreté importantes, ou dans des situations discriminatoires violentes, pour aller crescendo vers la mise en place de manifestations qui donnent lieu à leurs lots de répression, et qui aboutissent à la militarisation des membres du Black Panther Party. Ce mouvement de lutte pour les droits civiques, « nationaliste » noir, et anticapitaliste, qui inquiètera aussi le gouvernement américain pour la puissance de sa portée révolutionnaire. Ce trajet narratif reprend la chronologie historique des faits, mais nous verrons que Périot s'attache à emmener de manière rythmique et plastique les corps vers la formation d'un collectif agissant grâce au montage. Il s'agira pour nous de démontrer que ce ne sont pas uniquement des Black Panthers dont il s'agit, mais plutôt l'histoire de corps qui opèrent un soulèvement, et dont les gestes proviennent d'une généalogie plus grande que ce contexte historique. Nous verrons que ce film, qui comme bien d'autres de Périot est encore composé en deux parties dans lesquelles : l'une opère cette généalogie du geste, l'autre donne une voix aux « citoyens manquants » des Etats-Unis, l'une fait partie d'un monde sans temps, l'autre précise et incarne des militants historiquement, temporellement « définis », et finalement nous donnent à voir la recomposition d'une Lutte : d'abord celle d'un groupe brimé qui se soulève, dont la deuxième partie du film va venir préciser l'identité.

Pour commencer, notons que la version disponible sur le compte Vimeo officiel de Jean-Gabriel Périot⁷⁹ (mise en ligne en 2012) n'intègre pas tout à fait les mêmes

⁷⁸ Antonio NEGRI, « L'événement soulèvement », dans Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *Soulèvements*, Jeu de Paume / Gallimard, Paris, 2016, p. 39

⁷⁹ URL : <https://vimeo.com/44974361>

images que la version disponible en DVD (paru en 2018). Nous prendrons le parti de choisir comme référence le dernier en date et qui nous semble le plus intéressant, celui édité sur la version DVD. Si la narration reste globalement la même, il y'a quand même un certain nombre de changements quant aux archives utilisées, ce remontage nous permet finalement d'y voir un peu plus clair sur les enjeux principaux du film, en tout cas ceux qui ont été reformulés par le réalisateur. Par exemple, dans la « seconde » ouverture, après le carton titre, les images des enfants ne sont pas identiques dans les deux versions. Si la version Vimeo nous présente les enfants dans un milieu défavorisé, ouvrant sur des bâtiments démolis, la seconde commence par une petite provocation envers un policier, déjà les corps ont accès à un mouvement de protestation qui ne vient pas de nulle part, Périot prendra soin aussi d'utiliser une archive qui met en avant une pancarte affichant les « Free Breakfast for Children », un programme lancé par le Black Panther Party ; ils sont donc déjà là, en filigrane. Puis les corps grandissent, et Périot nous offre une sorte de galerie de portrait, qui ont ceci en commun d'être des visages de noir-américains qui font face à la caméra. Leurs regards font aussi échos aux paroles de la musique « If you look upon my face, you're watching now the Devil ». Après une archive qui, partant d'un visage, décadre pour nous laisser comprendre que c'est celui d'un portier, les premières violences racistes commencent dans un bar. A la manière de *l'Art délicat de la matraque*, la scène est répétée plusieurs fois, on insiste sur les gestes pour qu'ils ne soient plus de l'ordre de l'anecdote, mais de celui de l'acharnement. Répéter ainsi la même image permet au spectateur de s'en imprégner, peut-être bien plus fortement que si Périot avait choisi de montrer plusieurs scènes différentes. On assiste ici aussi à un bégaiement de l'image et du geste, à une fragmentation poreuse avec la deuxième partie de ce mémoire, mais bien qu'elle fasse l'objet de deux utilisations dans le film (notons d'ailleurs que l'un des plans « bégayant » utilisé dans *The Devil*, était aussi dans *l'Art délicat de la matraque*, monté trois ans plus tôt) ce n'est pas un principe assez dominant dans l'ensemble du film pour que l'on puisse en faire une analyse qui mériterait qu'on s'y arrête.

Tandis que la version Vimeo intégrait les Black Panthers dès le début du film, la version DVD les remplacent par des visages de noirs américains moins « connotés politiquement », et les manifestations qui se mettent en place semblent plus calmes, plus pacifiques ; la montée en puissance du mouvement sera donc d'autant plus forte dans la version 2018, après le calme, la tempête. Ces manifestations prennent leur essor grâce à l'ordre dans lequel le réalisateur place les archives, puisque les rangs des manifestants

grossissent au fur et à mesure du temps pour devenir une masse d'individus importante. L'un des enjeux corporel majeur du film réside justement dans le fait que nous ne les associons pas à une simple « masse » mais à des individus regroupés. Cette nuance est importante, et elle se traduit dans ces séquences d'échos d'images que Périot fait revenir à plusieurs reprises : les galeries de portraits qui sillonnent toute la première partie du film. D'abord ceux des enfants, des adolescents, puis ce seront ceux des adultes, en accord avec la reprise de la voix dans la musique, une sorte de continuité de la croissance de jeunes noirs américain élevés dans des milieux socio-économiques pauvres et qui choisissent de se révolter contre leur condition de « sous-citoyens ». Périot aurait pu choisir de ne pas s'attarder aussi longtemps sur les portraits (qui semblent pour certains être des visages volontairement recadrés), mais ils constituent la base nécessaire à la formation du groupe en train de naître. Dans la suite du film, l'organisation de la lutte armée avec les Black Panthers n'utilise pas des mêmes images dans les deux versions et nous donne des indices sur les ouvertures esthétiques recherchés : la version DVD nous propose une progression numéraire des Black Panthers, les rangs grossissent au fil des archives, tandis que sur Vimeo les groupes sont déjà formés. On sent donc que Périot a remonté le film pour appuyer cette idée « d'une mise en groupe », de la formation d'un collectif qui part de deux personnes puis qui s'agrandit.

Ensuite, les corps commencent à s'activer, les poings se lèvent, les drapeaux se hissent et la marche s'enclenche. Il y'a là aussi une progression des mouvements du corps, qui s'arme de différents objets (comme les drapeaux, les armes à feu) et qui intègre des symboles de lutte (comme le poing levé). Il y'a cette idée d'une répétition des gestes qui les extraient de leurs caractères « symboliques » pour attirer les corps vers une fonction de symptômes ; en effet, ce sont des images qui ont une « capacité de migration qui leur fait traverser le temps aussi bien que l'espace »⁸⁰ en ceci que les gestes que nous voyons sont les résurgences de gestes issus d'une longue généalogie de gestes de lutte, de soulèvement. L'accent mis par Périot sur ces gestes résonne, fait écho, à des « morphologies » de gestes qui rapproche des corps distants (spatialement et temporellement, entre les archives et à travers l'Histoire), et qui sont ainsi glissés dans un réseau de signification politique plus large que le Black Panthers Party. Cette présentation « symptomatique » des corps pourrait donner tort à la critique de Philippe Artières :

⁸⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire : Peuples en larmes, peuples en armes*, Minuit, Paris, 2016, p. 361

« Avouons-le, ce clip irrite tant il caresse le spectateur de 2015 dans le sens d'une histoire qu'il veut voir : un résumé plaisant et rythmé, sans commentaire ni analyse, une histoire de corps « rebelles ». En résumé, des archives illustratives et décontextualisées ainsi rendues « moins ennuyeuses », comme la plupart des documentaires historiques sur cette période. Il colle parfaitement à une représentation iconique des luttes afro-américaines de la période postérieure aux droits civiques. »⁸¹

En effet, dans la première partie du film au moins, l'enjeu majeur du montage semble plutôt être de proposer une « expérience du temps » qui n'est pas uniquement celle de l'époque des Black Panthers. Il s'agirait plutôt de réintroduire des énergies dans les corps, d'en faire « des corps rebelles » si on veut bien utiliser l'expression, mais tout en les intégrant dans une généalogie plus grande qu'eux, Didi-Huberman lui opposerait certainement que :

« Les gestes se transmettent, les gestes survivent malgré nous et malgré tout. [...] Les résistants espagnols à l'occupation française, en 1808, levaient les bras – notamment dans les images des *Désastres* de Goya –, comme en 1924 se sont levés les bras des ouvriers dans *La Grève* d'Eisenstein. Et comme devaient se lever les bras des Black Panthers à Chicago en 1969. Ou comme se sont levés, en 1989, les bras des Roumains lorsqu'ils ont compris leur victoire sur la dictature de Nicolae Ceaușescu, ainsi qu'on peut le voir dans les *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki. Exemples multipliables à l'infini : à chaque minute qui passe, j'imagine, il y a quelque part mille bras qui se lèvent dans une rue, une usine en grève ou une cour d'école. »⁸²

Ainsi, ce que déploie *The Devil* à travers le travail de montage de ces corps, ce n'est pas uniquement une « histoire de la lutte des Black Panthers » mais bien « une histoire des gestes » de lutte, et de formation en groupe ; comme l'écrit Christa Blümlinger : « : l'art d'archive porteur d'une réflexion sur l'histoire ne vise pas seulement la référencialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la mémoire (comme monument). »⁸³

⁸¹ Philippe ARTIERES, « Une jeunesse allemande », dans « Images, lettres et sons », Vingtième Siècle. Revue d'histoire n°131, 2016, p. 199-211. URL : <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2016-3-page-199.htm>

⁸² Georges DIDI-HUBERMAN, « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », dans *Soulevements*, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 302 URL : http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_Soulevements.pdf

⁸³ Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris, 2013, p. 33

Au centre du film se fait la bascule vers la deuxième partie de *The Devil*, la musique se fait plus discrète et laisse place à des archives qui, pour une fois dans la filmographie de Périot, sont sonores. Touché par les discours qu'il a entendu pendant ses recherches, il s'agissait pour lui de faire un mouvement vers notre présent, « de faire entendre un condensé de ces discours, et de ramener aujourd'hui ce qui, de cette histoire, me parle encore. »⁸⁴. « Donner la parole », quand un réalisateur porte dans ses films une sorte de « tradition » du mutisme sonore des images n'est pas anodin. Le croisement entre une politique et une esthétique des corps s'opère plus fortement encore ici. Il s'agit de faire entendre la voix de ceux qui alors n'étaient « acceptés dans la société Nord-Américaine à l'unique condition qu'ils restent silencieux »⁸⁵, et de leur refus vont naître des leaders et des militants qui osent porter leur voix pour revendiquer leur place dans la société. De même, le traitement esthétique des corps va se charger de les « réintroduire » dans le temps du film, de leur offrir une tribune, de leur ouvrir un espace « sonore », c'est-à-dire encore « introduire un autre temps dans le temps. Le temps d'un collectif, qui s'invente lui-même, ou qui invente lui-même son mode d'être, à l'intérieur de ce qu'on peut appeler le temps dominant. »⁸⁶. C'est en somme une manière de laisser une place à un discours qui était alors considéré comme une « intrusion dans le discours hégémonique, dans les distributions traditionnelles et les cadres figés ⁸⁷ », de mettre à l'honneur Bobby Seale, Fred Hampton ou Huey .P Newton, au moment où ils exploitent la nature profonde de « la parole ». Rancière en fait la lecture chez Aristote, ce moment où la parole n'est plus considérée comme *phôné*, comme un bruit, mais véritablement comme *logos*, comme un langage politique⁸⁸. L'action humaine, physique, de la première partie prend ici son sens, après la réintroduction des corps dans une histoire de la lutte, la réintroduction de la parole lui donne sa direction politique, tourné vers un socialisme « révolutionnaire » et « prolétarien » qui fait de la question raciale une question politique, et esthétique.

⁸⁴ Jean-Gabriel PÉRIOT, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit, p. 152

⁸⁵ Ibid. p. 151

⁸⁶ Bernard ASPE, « Entretien : Le cinéma en inserts » par Robert BONAMY, *Débordements*, 2018, URL : <http://debordements.fr/Bernard-Aspe>

⁸⁷ Julie PERRIN, « Lire Rancière », *Actualités de la recherche*, 2015, URL : <https://journals.openedition.org/danse/983>

⁸⁸ Jacques RANCIERE, *La Méésentente*, Galilée, Paris, 1985, p.39

B) Nos jours, absolument, doivent être illuminés : les corps assemblés

*[...] Les bergers écoutaient ce que disaient les anges
Leurs âmes s'apaisaient comme un midi d'été
Les bergers comprenaient ce qu'ils croyaient entendre
Car ils savaient déjà tout ce qu'ils écoutaient*
Guillaume Apollinaire, Acousmate

Ce court-métrage de 23 minutes est présenté par le premier carton de son ouverture ainsi : « le 28 mai 2011, des détenus chantent depuis l'intérieur de la maison d'arrêt d'Orléans pour le public venu les écouter de l'autre côté du mur ». Tout est dit, nous écouterons chanter, et nous verrons écouter. Le contexte de production du film est un peu particulier puisque le projet initial n'était pas de faire un film : c'est une commande de l'association d'art contemporain d'Orléans qui a mené Jean-Gabriel Périot à organiser ce concert. La captation des visages à l'extérieur a été uniquement pensée comme un moyen de rapporter aux prisonniers les images des réactions du public. Précisons aussi, bien que le spectateur ne le sache pas, que pour des raisons d'ordre « sécuritaires » les auditeurs du film écoutent en vérité un enregistrement des détenus chantant un quart d'heure plus tôt (ceci afin d'empêcher aux prisonniers de passer des messages au micro, et de « préserver » la séparation homme-femme). Ce film aurait pu être placé en première partie de ce mémoire, tant l'absence des principaux « acteurs » du film résonne auprès du spectateur. Mais nous choisirons plutôt de nous intéresser d'une part à ce qui les rend visible (pour ne pas dire « audible ») malgré le hors-champ, d'autre part à ce que nous voyons réellement dans le champ, et ainsi à ce qui se joue dans le processus d'une « recomposition » et de création d'une communauté sensible.

Alain Brossat écrivait ceci à propos de l'institution pénitentiaire : « La prison partage ceci de fondamental avec le camp qu'elle apparaît comme le lieu même du broyage et de l'effacement des corps détenus, lieu secret, frappé d'invisibilité sociale dans les deux cas »⁸⁹. La prison incarne donc ce lieu dans lequel les corps sont cachés, au point d'être parfois juridiquement privés de leur droit à l'image⁹⁰. Michel Foucault en a fait cas aussi dans « Surveiller et punir », décrivant qu'après les « châtiments-spectacle », la

⁸⁹ Alain BROSSAT, *L'Épreuve du désastre. Le XXème siècle et les camps*, Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1996, cité dans *Ce que peut le cinéma*, Op. cit., p.187

⁹⁰ Article 41 alinéa 2 de la loi pénitentiaire du 24 novembre 2009 URL :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021312171>

pénalité moderne du XIXème siècle fait du détenu « Un nouveau personnage qui entre en scène, masqué. Finie une certaine tragédie ; une comédie commence avec des silhouettes d'ombre, des voix sans visage, des entités impalpables. L'appareil de la justice punitive doit mordre maintenant sur cette réalité sans corps. »⁹¹. Le « corps du condamné » devient un invisible, et c'est à partir de cet état de « dissimulation » politique des corps, que *Nos jours, absolument...* va fabriquer un partie pris esthétique.



(Figure 15)

Jamais le film ne nous montre les corps du chœur qui se trouve de l'autre côté du mur. Ce mur qui fait l'ouverture du film (voir fig.15), devant lequel nous pouvons voir deux haut-parleurs, sera le seul « contre-champs » aux visages que nous verrons ensuite, ou plutôt, tous ces visages semblent être les multiples contre-champs de ce mur. En effet, Périot choisit de le monter au début du film, alors qu'il aurait pu paraître « logique » d'en faire la dernière image, le point final après une galerie de portrait qui nous laisse entrevoir un hors-champ qui ne viendra pas. Mais il s'agirait simplement avec cette ouverture de donner à voir le dispositif scénique de la performance, et d'offrir d'emblée le seul contre-champ du film au spectateur, peut-être justement pour ne pas avoir à finir avec un point d'orgue qui n'en serait pas un, comme un dernier plan qui nous renverrait à une séparation qui s'était pourtant un peu dissoute.

⁹¹ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1993, p.22

URL : <https://act.hypotheses.org/files/2011/04/Michel-Foucault-Le-corps-des-condamnés.pdf>

En tout cas, ce mur agit d'abord comme un objecteur pour la vue, et pourrait nous renvoyer au dispositif scénique dont se servait Pythagore, caché lui derrière un rideau, pour enseigner aux « acousmaticiens » qui l'écoutaient. Michel Chion reprend l'idée de cet agencement pour décrire les « acousmètres », personnages hors-champ dont la voix nous atteint sans que jamais nous ne puissions en voir la source, l'acousmètre c'est « la voix cachée, la voix sans visage et ses pouvoirs magiques »⁹². A la différence d'une « voix-off », les détenus exercent véritablement un pouvoir sur ce que nous voyons dans le champ (par exemple, les spectateurs se mettent à chantonner, hochent la tête, applaudissent). Si rien ne prouve que les détenus aient tout les « pouvoirs » théorisé par Michel Chion pour définir l'acousmètre (le panoptisme, l'omniscience, la toute-puissance) ils en ont au moins un : « Le premier pouvoir de l'acousmètre c'est précisément l'ubiquité : il est partout, sa voix sort d'un corps insubstantiel, non localisé, et semble n'être arrêté par aucun obstacle »⁹³. Dans *Nos jours, absolument...* ce sont donc des corps qui n'ont pas les pouvoirs de la vision, du savoir, de l'agir, mais qui ont celui, paradoxalement, du déplacement, de la faculté « d'être partout », dans chaque plan, grâce au son. C'est une manière esthétique de contrer leur condition d'enfermement, la voix permet littéralement d'aller « au-delà du mur ». Ajoutons également que la séparation homme-femme effective lors de l'enregistrement, ne se voit pas, mais ne s'entend pas non plus. Ici agit le principe de l'acousmatisation, qui, comme en radio par exemple, ne signale pas que les sources sonores sont éloignées spatialement. Du point de vue du spectateur, cette indistinction spatiale permet de déjouer le cloisonnement entre les corps des chanteurs et chanteuses.

Ainsi les détenus deviennent des « fantômes sensoriel »⁹⁴ puisqu'ils ne sont constitués uniquement d'une voix dont la source est invisible (même si le spectateur a vu les enceintes dans le plan d'ouverture, ce ne sont pas les sources du son, seulement les intermédiaires). Ces fantômes se déplacent, d'abord parce que sans représentation visuelle, nous spectateurs, devons créer une image mentale de ce chœur, mais aussi parce que les auditeurs que nous voyons « prennent en charge » ces voix. Les plans fixes et assez longs (le temps d'une chanson) sur les visages semblent venir « au secours » de notre désir « d'objectiviser » la scène, ils viennent palier un manque, rendent la scène

⁹² Michel CHION, *Le Son*, Armand Colin, Paris, 2006, p.11

⁹³ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, Paris, 1982, p.29

⁹⁴ Michel CHION, dans la notice *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 2012, p.49 URL : <http://michelchion.com/texts>

observable par un prisme différent de celui auquel on aurait pu s'attendre : « Le film a cette particularité d'être à la fois parlant et muet. Les voix sont présentes mais abandonnées de leurs corps, et paradoxalement, notre regard s'attarde sur des visages sans voix. »⁹⁵. De ce paradoxe en naît un autre, puisque les corps « acousmates » des détenus qui sont physiquement hors-champs prennent place dans le corps des autres, grâce à un cadrage serré, un montage qui laisse le temps au plan de se déployer et à des personnages documentaires qui font transparaître parfois imperceptiblement leurs émotions et qui réagissent aux chansons de manière uniquement corporelle, à l'exemple de cette jeune femme dont le visage s'illumine aux paroles d' « On ira tous au paradis » de Michel Polnareff, ou de cette autre qui paraît être complètement déstabilisée en écoutant la « Bombe humaine » de Téléphone, des chansons qui deviennent dans cette configuration augmentées d'un sens « nouveau ».

Le corps des invisibles entre donc dans le cadre par le corps de l'autre, l'image absente est transportée grâce à la musique, aux voix, jusqu'à en devenir palpable grâce à un intermédiaire. Certains corps prennent en charge cette hypothèse de façon plus évidente que les autres, à l'image de cette femme qui entonne fragilement la chanson des « Amants de Saint-Jean »⁹⁶, (voir fig. 16), ou de cette autre qui fait du playback sur « Emmenez-moi » de Charles Aznavour.



(Figure 16)

⁹⁵ Julia LONGAUD, Séminaire de Michèle Garneau, Université de Montréal, 2017, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/17/FR%2017%20LONGAUD%20nos%20jours.html>

⁹⁶ Écrite par Léon ANGEL et composée par Émile Carrara en 1942 (popularisée entre autres par Édith Piaf)

Ainsi ce que le corps entend, le corps en parle, et le retransmet comme un passage de relai entre les détenus et nous. Les personnages « acousmates » sont donc reliés à ceux qui partagent corporellement leur émotion et leur langage, et ceux-là deviennent des assemblages, ils recomposent un tout. De ce fait, un principe d'identification agit aussi sur nous, qui comme les personnages à l'écran partageons à la fois une écoute et une absence de contre-champ. Le chant devient donc le lieu d'un partage, et Périot en convient lui-même « La musique, parce qu'elle passe par le corps est partageable et crée du commun. »⁹⁷. Ce décroisement, ce franchissement de la parole, est d'autant plus évident quand il y'a une forme de « playback » qui se joue. En effet, la synchronisation labiale, même si elle est fortuite et imparfaite, permet un partage, permet la formation d'une petite communauté qui se sensibilisent aux mêmes mots, de corps à l'écoute d'autres corps qui opèrent une forme « d'incarnation » suspendue. Pour que cette incarnation de l'autre soit effective, on notera ici l'importance fondamentale d'un montage qui ne coupe pas au moindre déplacement bord cadre du personnage, qui nous laisse le temps de les appréhender, et surtout du gros plan sur les visages, qui leur donnent un pouvoir expressif bien particulier.

Nous nous permettons de parler ici de gros-plan visage, même pour les plans dont le cadrage passe sous les épaules, car comme l'explique Jacques Aumont : « Un plan moyen, même parfois un plan assez large, peuvent produire le même effet, pourvu qu'ils comportent un objet qui, par une vertu particulière, diffuse dans toute l'image et l'investit toute entière de sa physionomie »⁹⁸. En effet, le gros plan dans *Nos jours, absolument...* permet de nous concentrer sur les inflexions d'un visage, d'atteindre une lisibilité des émotions, de concentrer la coïncidence des voix et des réactions. Par la trame constituée uniquement de gros-plans, on peut dire que celui-ci ne sert pas à « disloquer » ou à « fracturer » un quelconque discours filmique (à la manière d'Eisenstein), il est là pour lui-même. L'effet gros-plan sur un visage muet, nous dit Jacques Aumont, « ouvre à la circulation potentiellement infinie, puisqu'il vaut potentiellement pour le monde, puisqu'il est visage-paysage, visage-monde, reflet et en même temps somme du monde »⁹⁹. Le visage développe ainsi son propre langage, et dans ce film il retient en lui une sorte de paradoxe, celui d'une liaison entre lui-même et un autre, « Ce que laisse voir et cache en même temps le visage, c'est ce qu'il y a sous lui, l'invisible qu'il rend visible.

⁹⁷ Jean-Gabriel PÉRIOT, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit. p.204

⁹⁸ Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p.93

⁹⁹ Ibid. p.98

Le visage provoque la vision, il est vision »¹⁰⁰ . Les visages du film eux, laissent apparaître, laissent surgir par intermittence, une vision de l'autre, l'autre derrière le mur. Il pourrait s'agir d'une sorte « d'épiphanie », au sens étymologique du terme, de « ce qui apparaît », ici dans la durée. En effet, il ne s'agit pas d'une « apparition » soudaine, définitive et systématique, mais plutôt d'une « progression épiphanique » vers le point de rencontre entre ces visages et cet Autre qu'est le chœur chantant. On en revient alors à Michel Chion pour qui nos « détenus acousmètre » auraient sûrement trouvés leur place : « Toute une image, toute une fiction, tout un film peuvent ainsi être suspendus à l'épiphanie de l'acousmètre. Leur enjeu se ramène alors à une quête pour ramener celui-ci à la lumière »¹⁰¹. Cette quête semble être un des enjeux du film : comment un langage gestuel « muet » peut-il ramener des êtres absents à leur fonction épiphanique ? *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*, semble être une réponse filmique possible, ce sera ici par l'intermédiaire de son dispositif sonore, de son montage, des gros plans et de l'émergence spontanée des expressions sur les visages.

¹⁰⁰ Ibid. p.81

¹⁰¹ Michel CHION, dans la notice *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, Op.cit. p.49

C) *De la joie dans ce combat : corps cristallisés*

*« L'émotion c'est ce mouvement qui fait bouger l'âme,
Et se propage d'âme en âme »¹⁰²*

Michel Foucault

Sortie en 2017, ce film est né d'un concours de circonstance entre une commande de 3^{ème} Scène (Opéra de Paris) pour un court-métrage en lien avec le chant (ou la danse) et la lecture d'un article du Monde¹⁰³. Cet article fait le portrait de Malika Bellaribi Le Moal, cantatrice mezzo-soprano, également cofondatrice de l'association « Voix en développement » qui mène des ateliers de chant dans les quartiers populaires. Le film de Périot va suivre la chorale qu'elle dirige à Créteil, en créant un dispositif documentaire original, associant des prises « cinéma direct » et de la mise en scène « fictionnalisante ». Pour l'écriture du film, le réalisateur commence par interviewer les choristes avec des questions ouvertes comme « Qu'est ce qui est beau/difficile dans votre vie ? Quel est votre rapport au chant ? Qu'est-ce que ça fait dans le corps ? Qu'est-ce que ça fait d'être sur scène ? etc... »¹⁰⁴ et à partir des entretiens il va procéder à un travail de remise en forme. Ce travail donne lieu aux paroles qui seront chantées dans le film, sur la musique originale de Thierry Escaich, compositeur français reconnu, lié au courant de la musique modale. A la différence des autres films que nous avons pu analyser dans ce mémoire, celui-ci ne se sert pas d'images d'archives ou ne procède pas d'un « accident » récupéré au montage, il a fait l'objet d'une écriture « du réel » très calibrée, qui se dessine entre autres par sa structure en trois temps : l'ouverture pendant une répétition, une séquence « d'abstraction », l'arrivée à l'Opéra Garnier. Nous verrons donc comment, à travers cette structure en trois temps, les corps sont amenés à devenir des « sujet-communauté » qui s'effacent tout en maintenant leur places, constitutives de cette communauté.

¹⁰² Michel FOUCAULT, *Dit et Écrits IV*, Gallimard, Paris, 1994, p.249

¹⁰³ Solène CORDIER, « Malika Ballaribi le Moal initie les quartiers populaires à l'art lyrique », Le Monde, 2016, URL : https://www.lemonde.fr/festival/visuel/2016/08/12/ceuxquifont-malika-bellaribi-le-moal-initie-les-quartiers-populaires-a-l-art-lyrique_4982146_4415198.html

¹⁰⁴ Jean-Gabriel PÉRIOT, Interview pour l'Opéra National de Paris, par Milena Mc CLOSKEY, 2018
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4uaZfhVMLjU>

L'ouverture du film débute sur l'arrivée des choristes dans leur salle de répétitions : c'est d'abord un plan sur les mains d'un homme qui retire sa veste, avant que le plan panote vers le haut pour nous laisser le voir embrasser une autre participante, en « raccord » avec ce déplacement, le son commence et les premiers extraits d'interview débutent. Toutes parlent de la banlieue, stigmatisée comme s'il y'avait « deux peuples différents », mais la séquence s'achève sur une mise en lumière plus optimiste : « Il y'a une communauté, une famille, qui fait qu'on est bien en banlieue ». Sur ces paroles s'enchaînent des plans qui semblent mettre en avant des mains qui permettent les raccords vers des corps qui se rencontrent. Les figures 18, 19, 20 et 21 nous montrent ainsi que ce sont des raccords dans le mouvement qui nous mènent à une sorte de proposition « thématique » : les mains qui guident vers l'autre, et qui les touchent comme elles touchent une partition. Quand une main s'apprête à sortir, une autre entre dans le plan suivant, puis il y'a des gestes pour s'expliquer, d'autres gestes pour comprendre la partition, la toucher, la refermer.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

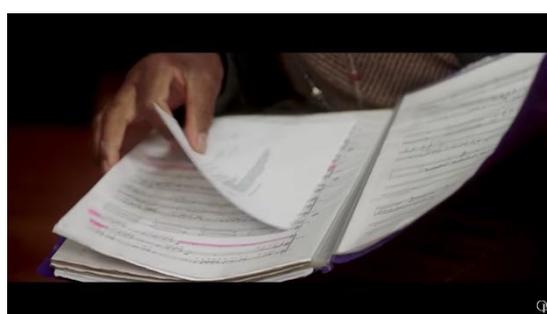


Fig. 21

Puis les mains semblent se disperser un peu pour laisser place aux visages, qui discutent, rient, en bref : communiquent. Finalement cette séquence d'ouverture décrit déjà à sa façon ce qui semble être la « promesse » du film : comment les corps et la musique raccordent-ils ensemble, et ainsi conçoivent une circulation énergétique créatrice d'une communauté sensible ?

Après le titre, inscrit en surimpression sur le visage d'une choriste, la répétition débute. Pour analyser cette séquence, commençons d'abord par décrire un peu les enjeux « politique » que recouvrent la formation d'une chorale. Déjà pour Platon, la pratique et l'apprentissage du chant choral était indispensable à la naissance d'une identité collective. Le rythme musical associé à des corps en partage permet selon lui d'imprimer chez les hommes un sentiment de « coordination ». Et en effet, dans le film les choristes sont les différentes parties d'un ensemble qui ont toute un même objectif : chanter « juste » et ensemble tel ou tel morceau du répertoire. Pour cela, le chœur est intrinsèquement lié au sentiment de communauté entre les sujets. « Pour nous l'art choral dans son ensemble, c'était l'éducation dans son ensemble »¹⁰⁵ disait Platon ; il y'a cette idée que la chorale est le lieu d'un apprentissage, d'une éducation à la fois de l'esprit, mais aussi du corps et de sa sensibilité. Dans le film c'est un des moteurs de l'apprentissage de la cantatrice qui, à la différence des écoles de chant plus classique comme les conservatoires¹⁰⁶, insiste particulièrement sur la « corporalité » du chant, une manière d'être « dans » son corps. Ce sont d'ailleurs quasiment ses premiers mots dans le film, lors d'une séquence qui sera dédiée entièrement à la posture et à la circulation de l'air dans le corps :

« Le corps a des habitudes physiques, il souffre. On ne le change pas comme ça, alors je vais vous demander d'être bienveillante avec lui. Quand vous respirez, en haut c'est la peur, en bas c'est la sécurité. En haut c'est le paraître, en bas c'est « j'existe ». Si vous n'êtes pas reliées à ça, votre chant ne peut pas se faire ».

S'en suivent une série d'exercices physiques : ouvrir grand la bouche, laisser venir le souffle, serrer les cuisses, un sourire dans les yeux... La séquence de répétition s'ouvre donc sur prise en charge, non pas des voix, mais du corps : « Tel est le sens physiologique de la *khoreía* [danse du chœur en grec] comme pratique rythmique et mélodique du corps. »¹⁰⁷. Le chœur c'est donc le bien un lieu dans lequel le corps doit prendre sa place ; pour prendre vie, la chorale doit commencer par former un tout « physique ». En un sens, cette esthétisation est dans la ligne de la conception "organique" de la communauté comme corps, qui pour Rancière « doit être animé de son mouvement propre : c'est la cité

¹⁰⁵ PLATON, *Les Lois*, -438 av. J-C, cité par Claude CALAME, « Les pratiques chorales dans les Lois de Platon : Une éducation à caractère initiatique », École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, (date inconnue), URL : http://stel.ub.edu/literatura-grega/webfm_send/85

¹⁰⁶ Sandra COUTOUX, « Chanter pour retrouver sa voie », UP Magazine, 2017, URL : <https://www.up-inspirer.fr/46334-chanter-pour-retrouver-sa-voie>

¹⁰⁷ Claude CALAME, « Les pratiques chorales dans les Lois de Platon : Une éducation à caractère initiatique », Op.cit, p.9

chorale de Platon qui doit, dans ses chants et ses danses, s'enchanter sans cesse de jouer son unité et le rythme de cette unité. »¹⁰⁸.

Après un premier essai du chœur, pour le moins non-concluant, elles recommencent deux fois avec un conseil de la cantatrice qui n'est pas d'ordre « technique », mais qui les invitent à aller chercher au fond d'elles-mêmes, dans leur « vie intérieure », et trouver une fragilité, une vulnérabilité qui alors, pourra être communicable à un public. Nous commençons à comprendre ensuite d'où viennent les paroles, les voix-off reprennent et prononcent les mêmes mots que ceux que nous avons entendus dans les paroles chantées juste avant : « C'est le corps qui souffre » « Ces journées sans rien manger ». Notons que les entrées et sorties de ces « séquences parlées » raccordent toujours avec le chant qu'elles suivent (« tant qu'on n'aura pas d'objectif, il y'aura des peines, des déboires, il y'aura trop de lassitude ») ou qu'elles précèdent (« ces journées sans rien manger »). Cette « ponctuation » qui entrecoupe les parties chantées a été la base de travail pour l'écriture des paroles, Périot décrit : « J'ai fait un travail de cut-up, j'ai isolé des phrases, ce qui fait que aucune ne l'a dit (entièrement) mais chacune aurait pu s'exprimer ainsi. »¹⁰⁹. A l'image, les plans s'enchaînent sur les visages qui travaillent, sans que nous puissions nous assurer d'un lien véritable entre la personne vue et la phrase entendue (avec la voix des énonciatrices). Cette forme d'indistinction renforce l'ambiguïté créée entre le « sujet » et la « communauté », sujet qui s'exprime et qui fait œuvre pour un chœur qui vient le mettre en avant. La « confusion » formelle et les alliances sonores forment un mélange poétique qui renforcent encore l'idée que « les corps en présence ne sont pas le support ou le truchement d'une œuvre préexistante des interprètes – ils sont l'œuvre elle-même, sa chair vivante. »¹¹⁰.

Au centre du film, une séquence vient interrompre les prises de vue « sur le vif » auxquelles nous nous étions habitués. Sur un fond noir, les choristes marchent et se croisent, seulement éclairés par quelques faisceaux de lumières. Au son nous pouvons entendre leur commentaire, orientée cette fois sur l'importance de la communication, « Quand je chante je ne suis pas toute seule, c'est une harmonie / quand on chante ensemble on est un être à travers tout un groupe ». Cette « harmonie » va s'organiser petit à petit dans cette séquence « d'abstraction » du réel. En effet, les corps commencent par

¹⁰⁸ Jacques RANCIERE, « Esthétique de la politique et poétique du savoir », dans *Espaces Temps*, 55-56, 1994, p.84

¹⁰⁹ Jean-Gabriel PÉRIOT, Interview pour l'Opéra National de Paris, Op.cit.

¹¹⁰ Alain BROSSAT, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit, p.287

être des ombres plus ou moins visibles qui se croisent selon des logiques qui semblent complètement aléatoire, comme des électrons libres. Les corps ne sont alors que des déplacements sur un territoire neutre. L'abstraction, « cela signifie la simplification, la réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses. »¹¹¹. En effet, petit à petit, des figures vont émerger de la « masse informe », des visages restent fixe tandis que les autres corps marchent à côté, ils sont net tandis que les autres sont flous.

Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Les personnages s'éveillent paisiblement (figures 21 et 22) et commencent à se toucher la peau, à se regarder les mains... (figures 23 et 24). Le cadre s'étire et laisse apparaître plusieurs personnages à la fois, ou au contraire joue des gros-plan sur les mains. Il y'a peut-être un écho, une réinterprétation de la séquence d'ouverture, qui elle-aussi focalisait notre attention sur des corps et des mains, mais la nuance c'est qu'ici il n'y pas de réel contact humain, il y'a comme une redécouverte de son propre corps, une naissance de sa fonction de sujet. Mises en parallèle, nous distinguons la première séquence qui donnait à voir des situations de communications (de rapprochement), tout en évoquant par le commentaire la banlieue (lieu du pourtour, de la marge), tandis que cette séquence

¹¹¹ Oskar Schlemmer, *Théâtre et Abstraction*, L'Âge d'Homme, Paris, 1978, p. 71

d'abstraction fait paradoxalement renaître des corps, des sujets unitaires, tout en parlant de la communication entre les êtres.

Cette séquence paraît donc se tendre entre une forme d'« abstraction » (corps plongés dans l'ombre, déplacements aléatoires, musique stridente, montage cut) et une « révélation » (apparition de la lumière, personnages fixes, musique plus douce, montage plus lent). Il y'a un processus qui nous rappelle à ce que Deleuze décrivait à propos de la Figure chez Bacon, même si nous savons bien que les corps du peintre évoluent dans un autre « décor abstraitif », ceux de Périot sont aussi isolés d'un « contexte narratif direct et présentés dans un espace où la perspective est mise à mal »¹¹² on pourrait alors envisager que le corps dans cette séquence : « c'est la forme sensible rapportée à la sensation [...] à la fois *je deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et la limite, c'est le corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. »¹¹³. Et en effet, dans cette scène, à la fois le corps *devient* par son toucher, par la prise de conscience de lui-même, et en même temps quelque chose *arrive*, figurativement il se transforme et narrativement il évolue, comme pourra nous le prouver la séquence suivante.

Le chant reprend, et là les corps sont en phase, ils chantent justes et sont physiquement bien alignés. Puis le commentaire, abordant cette fois l'effet que peut procurer le chant sur le corps, « ça me fait sortir de moi-même / ça me libère, et ce bonheur-là, pour nous, on le retransmet ». Les choristes ferment les yeux, la cantatrice prend en charge les paroles, et nous passons à nouveau par l'abstraction : une galerie de portraits sur fond noir, que la lumière découpe au ras du cou (figures 25-26).



Fig. 25



Fig. 26

¹¹² Martine BEUGNET, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », dans *Images des corps / Corps des images au cinéma*, dir. Jérôme GAME, ENS Éditions, Lyon, 2010

¹¹³ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Seuil, Paris, 1981, p. 39-40

Le commentaire qui accompagne ces images jusqu'à la scène de l'opéra, dit bien notre analyse : « On est transcendé. Je suis métamorphosée sur scène, parce que ce n'est plus moi ». La musique recommence, et les paroles, qu'on ne saurait mettre au singulier ou au plurielle reprennent ensemble : « être heureuse, ne plus être seule », les visages sont rééclairés, bien alignés et regardent droit devant eux, la cantatrice comprise. Ce « changement d'état » des personnages apparaît comme une cristallisation soudaine, où le corps devient une unité dans son milieu, le collectif.

Il semblerait que cette séquence du « changement d'état » des choristes isolées (qui d'abord ont redécouvert leur corps) en un chœur puissant, puisse faire écho à la théorie de Gilbert Simondon, lié au courant de la « techno-esthétique », sur l'opération « d'individuation » d'un individu, capable de faire apparaître un couple « individu-milieu ». Sans entrer trop profondément dans le détail de cette théorie complexe, nous pourrions nous arrêter sur un de ses fondements : le phénomène de cristallisation. En effet, Simondon décrit qu'il ne suffit pas d'un milieu « métastable » (presque stabilisé – que nous associerons à celui du début du film) pour que la rupture nécessaire à l'individuation de ce milieu puisse se produire (ce qui donne à un être sa singularité, son caractère indivisible). La « réalisation de son Soi »¹¹⁴ selon les mots de Carl G. Jung (qui a inspiré Simondon), ne peut advenir que dans certaines « conditions discontinues »¹¹⁵ : d'où l'exemple de la cristallisation, mettant en scène un milieu et un germe dont seuls les comportements individuels vont pouvoir donner lieu à un changement d'état. Cet « amplification » de l'individu : « Cette propagation *de proche en proche* constitue le mode le plus primitif et le plus fondamental de l'amplification, qui emprunte son énergie au milieu où a lieu la propagation »¹¹⁶. Autrement dit dans notre cas, une fois que le choriste retrouve pleinement son corps, une fois qu'il s'alourdit de lui-même et qu'il se structure, il pourra germer, venir se propager et structurer le milieu dans lequel il évolue, et inversement, il se réalise grâce à l'énergie « emprunté à son milieu » (le milieu n'étant pas considéré comme un environnement, mais comme un résultat qui apparaît en même temps que l'individu). Ce double mouvement de constitution de l'un et du tout, de « l'individu-milieu » est un phénomène de cristallisation qui semble advenir dans cette

¹¹⁴ Carl Gustav JUNG, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1964, p.115

¹¹⁵ Fabio BRUSCHI, « Les deux sens du transindividuel chez Gilbert Simondon » *Mémoire de philosophie*, dir. Marc Maesschalck, Université catholique de Louvain, 2010, p.29

¹¹⁶ Jean-Hugues BARTHÉLÉMY, *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.81

séquence, de laquelle résulte notre « sujet-communauté » ; communauté qui apparaît « juste » conjointement à l’affirmation de sujets « conscients ».

On comprend donc que l’important ce n’était pas de chanter devant un public, évacué de la dernière séquence à l’Opéra Garnier, mais, comme nous le décrivait le synopsis du film, de « Faire groupe, faire face les unes aux autres ; d’une polyphonie à un chœur, chanter, chanter encore, donner de la voix ». Et ainsi être des sujets cristallisés dans un collectif. Périot justifie l’absence du public en ce sens : « J’ai l’impression que l’important pour elles, c’était de réussir à chanter ce morceau, après, le public est indifférent. Finalement d’être à l’opéra ou d’être ailleurs... Là j’ai l’impression que d’être dans un endroit où il n’y a pas de public, je les fais chanter pour elles-mêmes. »

Pour terminer ce film, nous passons de l’opéra à la salle de répétition en un cut, Périot associant deux images qui présentent quatre choristes alignés. Le changement de lieu s’effectue grâce au raccordement des corps, ils sont le seul dénominateur commun :



Fig. 27



Fig.28

Après le silence, quelques bruits de pas sur le parquet nous sortent de la « suspension » dans laquelle nous étions pris avec eux. On s’essuie les yeux, on reste calme, on revêt les manteaux retirés au début du film, et on sort du cadre, sans une parole. Comme si la découverte de « ce dénominateur commun » avait évacué le commentaire dans un silence qui se veut solennel. Finalement tout à déjà été dit, ou plutôt chanté ; et la régulation des « passions » par le chant, pour en revenir à Platon, c’est ce qui est advenu dans cette fin de film : « Ce que nous appelons des chants, cela s’est transformé en incantations pour les âmes, incantations dont le but, si on les pratique avec sérieux, est cette sorte d’harmonie concertante dont nous parlons".¹¹⁷

¹¹⁷ PLATON, *Les Lois*, cf. 659, cité dans Michel PHILIPPON, « Platon, danse et chorale », (date inconnue)
URL : <https://lesitedemichelphilippon/platon-danse-et-chorale?authuser=0>

CONCLUSION

A travers les analyses présentes dans ce mémoire, nous avons pu nous confronter à des problèmes méthodologiques, voire sémantiques qui n'ont pas manqué de nous rappeler la mise en garde de Jérôme Game dans le récent ouvrage « Images des corps / corps des images au cinéma » dans lequel il cite Michel Bernard :

« Il ne faut jamais perdre de vue que tout questionnement sur la réalité et la valeur du corps implique la reconnaissance en même temps que d'un certain statut corporel, de ce questionnement lui-même, la discursivité inévitable du corps senti, conçu et interrogé. Questionnement, par conséquent essentiellement inconfortable et périlleux dans la mesure où il ne faut jamais céder au mirage de la transcendance quasi immatérielle et neutre de l'omnipotence d'une parole scientifique maîtrisant un objet corporel, ni à l'illusion tout aussi séduisante de l'immanence matérielle d'un corps pulsionnel, réfractaire ou imperméable à toute verbalisation et donc à toute objectivisation. »¹¹⁸

Le corps est donc un « objet complexe » qu'il est délicat d'appréhender par le discours sans prendre le risque « de le figurer lui-même, pour lui donner le moins de prise possible et ainsi relancer l'étude »¹¹⁹. En effet, c'est un obstacle auquel nous avons dû nous confronter, tant il est glissant d'abstraire les corps des films, de les catégoriser, et de tenter des approches qui font appel à des formes d'interdisciplinarité. Jean-Marie Schaeffer résout pour nous cette ambiguïté méthodologique de l'étude du corps au cinéma en la raccordant à une pensée de l'image, il écrit : « Nous pouvons et devons dire indifféremment que notre pensée du corps est une pensée de l'image et que notre pensée de l'image est une pensée du corps »¹²⁰. En ce sens, les films de Jean-Gabriel Périot se prêtent particulièrement bien à l'entreprise d'une analyse filmique tant les enjeux corporels tiennent une place importante dans la conception de ses films, et tant les partis pris esthétiques donnent une place importante au corps. Les jeux d'allers-retours évidents entre esthétique du corps et poétique de l'image, poétique du corps et esthétique de l'image, ont su nous sortir des impasses que la simple description pouvait parfois engager. Une fois que l'un (le corps/l'image) semblait « épuisé » par la description, nous pouvions retrouver grâce à l'autre un « entraînement » assez fort pour débloquer l'analyse du

¹¹⁸ Michel BERNARD, *Le Corps*, Seuil, Paris, 1995, p.163 ; cité dans Jérôme GAME (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Op.cit. p. 8

¹¹⁹ Ibid. p.8

¹²⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, « La chair est image », dans *Qu'est-ce qu'un corps*, Musée du Quai Branly, Flammarion, Paris, 2006, p. 62

premier. Un va-et-vient permanent entre ces deux « entités » qui se nourrissent l'une l'autre, et qui fonctionnent mal l'une sans l'autre. Ainsi, nous avons donc pu entrevoir neuf « types » de corps, neuf pensées du corps, qui s'inscrivent dans trois chapitres liés à des poétiques de l'image plus larges, trois pensées de l'image.

Les différentes analyses de ce mémoire avaient donc pour objectif d'établir une première typologie des corps présents dans les films de Jean-Gabriel Périot. Cette classification est évidemment partielle et n'est pas sans porosités. D'une certaine manière, tout les court-métrages étudiés sont traversés par des manques, des fragments et des communautés ; mais nous avons essayé de démontrer que certains s'inscrivent plus que d'autres dans ces catégories. Parfois, les porosités sont aussi intrinsèques aux procédés techniques utilisés par Périot, à l'image de la réutilisation dans deux films différents, *The Devil* et *L'art délicat de la matraque* du « bégaiement » d'un geste. Mais cette syncope gestuelle revêtait des enjeux dans le cours des films que nous ne pouvions pas mettre sur une même échelle d'analyse. Il s'agissait donc, pour que nous puissions les classer logiquement, de comprendre comment ces motifs sont pris en charge de manière différentes en fonction de l'esthétique globale d'un film et finalement, de ses « prétentions politiques », qui ont régi les approches esthétiques de nos analyses.

En effet, l'analyse esthétique à l'aune de la politique est un enjeu majeur du cinéma de Périot que nous ne pouvions pas éviter : « l'analyse d'image, toute "discipline" qu'on veuille la faire, n'a de portée et finalement de valeur qu'à viser le rapport du cinéma avec la pensée et avec la politique »¹²¹ disait Jacques Aumont. Il était ainsi devenu évident pour nous de proposer une lecture esthétique de la politique du corps chez Jean-Gabriel Périot, conjointe à une lecture politique de l'esthétique des corps. Premièrement, cette lecture a révélé des « carences », souvent soumises à un travail sur les corps disparus de l'histoire : d'abord l'absence totale de corps qui sont pourtant les cibles de notre regard et des B-17 de l'armée américaine (*Under Twilight*), puis ce sont des corps qui font défaut dans l'image, pour questionner figurativement la politique nazie de « l'effacement » (*Dies Irae*), et enfin des corps qui se superposent à la mémoire d'un lieu pour interroger Hiroshima (*200 000 fantômes*). Puis viennent des « fragments » qui portaient bien souvent en eux la marque d'une rupture avec un consensus : comme le bégaiement des gestes et des séquences pour questionner les mouvements de mai 68 (*L'art délicat de la*

¹²¹ Jacques AUMONT, *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris, 1996, p.258

matraque), les enchainements d'images qui agissent selon deux logiques différentes pour interroger la notion de dissensus au regard des émeutes des années 2000 (*Les Barbares*) ou encore la fragmentation des archives et la rétroactivité d'un montage qui reformule l'histoire des tondus de la libération en 1944 (*Eût-elle été criminelle*). Et enfin, des « recompositions » de communautés sensibles, qui passe par différents chemins comme celui de l'intégration des corps des Black Panthers à une histoire figurative des gestes du soulèvement (*The Devil*), de la perméabilité de corps détenus par les murs d'une prison, transportés par le chant et intégrés à d'autres corps (*Nos jours, absolument, doivent être illuminés*), ou encore le mouvement de cristallisation qui s'opère entre un choriste et son chœur, pour engendrer une communauté (*De la joie dans ce combat*). Les thématiques des films sont donc bien souvent liés à des enjeux historiques et politiques qui ont « nourri » le monde du siècle dernier et de notre actualité. C'est aussi pour cela que nous avons postulé pour une analyse filmique au prisme du corps, susceptible selon nous d'établir des interprétations sur les conceptions politiques et esthétiques du monde.

Giorgio Agamben écrivait en 1991 : «La politique, est la sphère des purs moyens ; en d'autres termes, de la gestualité absolue, intégrale, des hommes»¹²², comme si les gestes pouvaient contenir « intrinsèquement » une matière politique. Périot s'inscrit finalement dans ce champ de pensée qui considère que les actions sont tout à la fois des actes mais aussi des formes, « Ce sont des forces qui nous soulèvent, sans doute, mais ce sont bien des formes qui, anthropologiquement parlant, les rendent sensibles, les véhiculent, les orientent, les mettent en œuvre, les rendent plastiques ou résistantes »¹²³. Et tous les films que nous avons vus ici s'attachent justement à questionner les gestes par les formes, à reformuler ces gestes par les formes, à inventer des formes à la faveur ou à la défaveur des gestes. C'est dans cette interdépendance entre le corps (le plus souvent déjà présent et/ou agissant dans une archive) et les possibilités offertes par leur montage, que se trouve la confirmation d'un attachement pour Périot aux formes de l'émancipation. En effet, il s'agit bien souvent dans ses films d'une émancipation formelle¹²⁴ guidée

¹²² Giorgio AGAMBEN, « Notes sur le geste », *Trafic*, n°1, 1991, p. 33-34

URL : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/#haut>

¹²³ Georges DIDI-HUBERMAN, « Par les désirs (fragments sur ce qui nous soulève) », dans *Soulèvement*, Op.cit, p.297

¹²⁴ En ce sens qu'elle sort des cadres habituels de montage, de figuration, de narration communément admise dans le cinéma narratif dominant. Notons bien sûr qu'il « reste » tout de même des principes de narration classiques qui sont souvent utilisés par Périot : par exemple, les chapitrages en trois « actes » des films : contextualisation, nœud dramatique et résolution. *Eût-elle été criminelle*, *De la joie dans ce*

poétiquement par ce que nous avons appelé des carences, des fragments, des communautés.

Peut-importe si c'est effectivement l'intention du réalisateur ou non, mais au terme de ce mémoire il apparaît tout de même que Périot semble être attentif à ce double mouvement dans lequel la politique se rend visible grâce à une esthétisation du corps, en même temps qu'aux opérations poétiques par lesquelles le corps reformule (au moyen du cinéma) cette visibilité politique. Tout se passe comme si les traitements esthétiques du corps chez Périot nous invitaient à questionner des pensées politiques qui ne sauraient pas s'exprimer sans les moyens du cinéma. Par exemple, Périot nous donne une réponse filmique possible pour comprendre comment formuler figurativement ce que nous avons interprété dans *Under Twilight* comme étant une critique des destructions « sans corps visibles », sans visibilité de la mise à mort tant le procédé devient une mécanique qui se passe du corps de l'ennemi ; ou encore, dans *The Devil*, qui propose une histoire figurative de la formation des Black Panthers en accentuant les motifs communs de leurs gestes, et dans lequel le montage choisit d'accorder la moitié du film aux paroles des militants. Ces traitements esthétiques répondent subtilement à des injonctions politiques qui leur étaient pourtant contraires. En effet, en réponse à une mécanique destructrice déshumanisée, *Under Twilight* est une sorte d'amplification « ironique » de la déshumanisation. Puis, en réponse à ces corps que l'on a voulu déshistoriciser et bâillonner, *The Devil* répond par l'introduction des corps dans une généalogie de la lutte et par la libération d'une place importante pour la parole.

Dans cette manière d'envisager ses films, Jean-Gabriel Périot ne semble pas forcément appeler à une « politisation de l'art » par les corps, mais il vient plutôt convoquer l'art et ses mécanismes esthétiques pour organiser des « politiques du corps », en réponse directe aux mécanismes politiques qui viennent régler dans la réalité l'organisation esthétique des corps. Par exemple, avec *200 000 fantômes*, Périot élabore un mécanisme de montage qui organise une politique « fantomatique » du corps, en réaction au désastre de la bombe nucléaire qui est venue imposer à la ville des corps absents. Alain Brossat associe cette façon d'envisager les corps par Périot avec celui d'un rapprochement au « régime éthique intégral » théorisé par Rancière :

combat, *Les Barbares* et d'une certaine façon *200 000 fantômes*, sont tous composés autour d'un pivot dramatique central.

« [...] ce régime éthique intégral que tu mets en avant (ou plutôt dirait-on, dont tu montres la force d'évidence aujourd'hui), celui qui nous porte à manifester inconditionnellement notre empathie à l'égard des victimes, quelles qu'elles soient, de victimes dont le propre est d'apparaître non pas comme attachées à une cause, sujets parlants fussent-ils rendus muets par la défaite, mais bien comme *corps martyrisés* »¹²⁵

En effet, Périot ne donne pas de point de vue idéologique, ses films dit-il : « ne montrent pas de prises de positions explicites, ils interrogent l'idée de lutter ou de résister mais jamais ce contre quoi lutter et encore moins ce pour quoi lutter. »¹²⁶ . Les films sont donc « orphelins » de promesses militantes ; *Les Barbares*, par exemple, abordait la question politique du consensus/dissensus grâce à des organisations esthétiques qui la mettait en lumière (photographies de groupes cadencés vers l'uniformisation, cadres photographiques qui les fragmentent, diaporama de la révolte). Le film ne nous disait pas « Voilà ceux contre qui il faut se battre et voilà comment », mais agissait plutôt en miroir en disant : « Voilà une conception politique et esthétique consensuel d'un groupe, et voilà à quoi ressemble sa rupture ».

Après l'absence et la fragmentation des corps, nous avons ensuite étudié les tentatives filmiques de « reconstitution » d'une communauté agissante, sensible, dans les films de Périot. Jean-François Lyotard décrétait ceci à propos du *sensus*, du « sens commun » : « Ce *sensus* n'est pas un sens, et le sentiment qui est censé l'affecter [...] n'est pas commun, mais seulement communicable en principe. Il n'y a pas de communauté sentimentale assignable, de consensus affectif de fait. Et si l'on prétend y recourir, a fortiori le créer, on est victime d'une illusion transcendantale et l'on favorise l'imposture »¹²⁷. Qu'on ne s'y méprenne pas, Périot ne semble pas fonder son approche esthétique de la communauté sur un idéal universel de la communauté humaine, il s'essaye plutôt à ouvrir les portes esthétiques à ce qui est « communicable », voir « communiquant » entre les êtres. Et pour cela, les corps sont des outils essentiels. A l'image de *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*, dans lequel des corps parlants mais absents de l'image parviennent à se « donner » à travers d'autres corps, visibles mais

¹²⁵ Alain BROSSAT, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit. p. 125

¹²⁶ Jean-Gabriel PÉRIOT, *Ce que peut le cinéma*, Op.cit. p. 159

¹²⁷ Jean-François LYOTARD, « Sensus communis, sujet à l'état naissant », Cahiers confrontation n° 20, 1989, p. 38, cité dans Christine SERVAIS et Thomas HELLER, « L'organisation au regard de l'esthétique », Recherches en communication, n° 17, 2002

URL : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/3251/3051>

muets, il y'a un « reste », comme un « surplus » d'être dans les visages des familles, que nous avons associé à ces corps enfermés.

Nous pensions au début de ce mémoire avoir à réfléchir la vision de la communauté chez Périot avec Jacques Rancière, duquel il nous semblait proche politiquement. Mais il s'est avéré que Rancière nous a plus « servi » dans la partie sur la fragmentation grâce à sa pensée sur le dissensus, qu'à celle sur la communauté. En effet, Périot a une approche du « corps-communauté » qui semble plus relever de l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty, dans laquelle « C'est l'usage réflexif du corps, explorateur du monde, et le constat de l'impact du monde sur autrui qui y assurent cette «communauté d'être » qui, par l'expressivité du geste de la communication et de la parole, devient aussi « communauté de faire »¹²⁸. On pense par exemple à *De la joie dans ce combat* qui se charge d'établir narrativement et formellement la création d'une communauté et de ses sujets dans un même mouvement de cristallisation.

Finalement, ce qui traverse tous les films de Jean-Gabriel Périot c'est bien cette idée que le corps et le monde s'entretiennent l'un l'autre, dans leur rapport esthétiques et politiques, ils se répondent, se reconfigurent et se régissent ensemble. Comme disait Merleau-Ponty : « Mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui [...], ils sont dans un rapport de transgression et d'enjambement »¹²⁹. Cette citation résume bien les contagions et les porosités existantes entre les différentes réalités que peuvent recouvrir un corps, ce chiasme esthétique, politique, poétique... A n'en pas douter, ces objets s'influencent les uns les autres. Mais si le corps et le monde interagissent, et que la façon qu'ils ont de le faire influence bien le cinéma, peut-être est-il possible de dire aussi, à l'inverse, que le cinéma n'est pas tout à fait extérieur à la manière dont ils se conçoivent l'un l'autre.

¹²⁸ Marie RENOUE, « Marier esthétique et communication via la médiation, du point de vue de la sémiotique ? », *Semen*, n° 41, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/semen/10595>

¹²⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1979, p. 302

BIBLIOGRAPHIE

Sur Jean-Gabriel Périot et ses films :

- Philippe ARTIERES, « Une jeunesse allemande », dans « Images, lettres et sons », Vingtième Siècle. Revue d'histoire n°131, 2016, p. 199-211.
URL : <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2016-3-page-199.htm>
- Solène CORDIER, « Malika Ballaribi le Moal initie les quartiers populaires à l'art lyrique », Le Monde, 2016,
URL : https://www.lemonde.fr/festival/visuel/2016/08/12/ceuxquifont-malika-bellaribi-le-moal-initie-les-quartiers-populaires-a-l-art-lyrique_4982146_4415198.html
- Sandra COUTOUX, « Chanter pour retrouver sa voie », UP Magazine, 2017
- Xavier GOURDET, « Under Twilight », Format court, mai 2012,
URL : www.formatcourt.com/2012/05/under-twilight-de-jean-gabriel-periot/
- Julia LONGAUD, Séminaire de Michèle Garneau, Université de Montréal, 2017
URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/17/FR%2017%20LONGAUD%20nos%20jours.htm>
- David MATARASSO, « Interview de Jean-Gabriel Périot. Hiroshima : espace-temps » dans le Journal du festival du court-métrage de Clermont-Ferrand, 2008
- Jean-Gabriel PÉRIOT et Alain BROSSAT, *Ce que peut le cinéma : conversations*, La Découverte, Paris, 2018
- Jean-Gabriel PÉRIOT, bonus du DVD « Court-métrages de Jean-Gabriel Périot » – Potemkine Films, 2018
- Jean-Gabriel PÉRIOT par Laurence MOINEREAU, UPOPI.CICLIC, 2009
URL : <http://upopi.ciclic.fr/voir/les-courts-du-moment/eut-elle-ete-criminelle-de-jean-gabriel-periot/eut-elle-ete-criminelle-propos-du-realisateur>
- Jean-Gabriel PÉRIOT par Ludovic LAMANT, dans *Outrage et Rébellion* n°3, Mediapart, Paris, 2010
- « Jean-Gabriel PÉRIOT dans *Cinéastes par eux-mêmes* » - séminaire sous la direction de Nicole Brenez, CRECI, Paris, 2013,
URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/13/FR%2013%20CINEASTE%20itw.html>
- Jean-Gabriel PÉRIOT, interview lors de la rencontre du Pôle Image de Bourgogne Franche-Comté, 2015
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LbZ9mtwng9U>
- Jean-Gabriel PÉRIOT, Interview pour l'Opéra National de Paris, par Milena Mc CLOSKEY, 2018
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4uaZfhVMLjU>
- Luc VANCHERI, « Jean-Gabriel Périot, *Une jeunesse allemande*, Images et fantômes d'Allemagne », conférence au Festival Interférences, Lyon, 2015

Sur le corps :

- Giorgio AGAMBEN, « Notes sur le geste », *Trafic*, n°1, 1991, p. 33-34
URL : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/#haut>
- Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992
- Michel BERNARD, *Le Corps*, Seuil, Paris, 1995
- Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Da Boeck Université, Paris, 1998
- Jean-Marie BROHM, « Le corps, un référent philosophique introuvable ? », dans *Corps*, n°12-13, mars 2000
- Jean-Marie BROHM, *Le corps Analyseur, essais de sociologie critique*, Anthropos, Paris, 2001
- Jérôme GAME (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, ENS Éditions, Lyon, 2010
- Alice LEROY, « Utopie de la transparence et machines de projection : De la nature des corps au cinéma » dans *Archives de Philosophie* n°81, Centre Sèvres, 2018,
URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2018-2.htm>.
- Jean MAISONNEUVE et Marilou BRUCHON-SCHEITZER, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, PUF, Paris, 1981
- Jean-Pierre MOUREY (dir.), *Figurations de l'absence*, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1988
- Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard : Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Pahn*, Hermann, Paris, 2011
- Lucie ROY, « L'image au cinéma ou le corps (d)écrit », *Cinémas*, vol.7, Paris, 1996
- Jean-Marie SCHAEFFER, « La chair est image », dans *Qu'est-ce qu'un corps*, Musée du Quai Branly, Flammarion, Paris, 2006
- Ilinca STOICIU, « Présence et Absence. La Corporalité dans l'art contemporain », *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* Vol 2, 2015
URL : http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2_No1_2015-Stoiciu-Presence-et-absence- corporalite-art-contemporain.pdf

Cinéma :

- François ALBERA, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895, n°70, 2013
URL : <http://journals.openedition.org/1895/4680>
- Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Armand Colin, Paris, 2005
- Jacques AUMONT, *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris, 1996
- Bernard ASPE, « Entretien : Le cinéma en inserts » par Robert BONAMY, *Débordements*, 2018
URL : <http://debordements.fr/Bernard-Aspe>
- Béla BALÁZS, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Circé, Belval, 2010
- Noël BURCH, *Une Praxis du Cinéma*, Gallimard, Paris, 1986

- Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux média*, Klincksieck, Paris, 2013
- Bertolt BRECHT, « Sur le cinéma », dans *Écrits sur la littérature et l'art 1*, L'Arche, Paris, 1970
- Michel CHION, *Le Son*, Armand Colin, Paris, 2006
- Michel CHION, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, Paris, 1982
- Michel CHION, *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 2012,
URL : <http://michelchion.com/texts>
- Ludovic CORTADE, *Le cinéma de l'immobilité*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2008
- Jean-Pierre CRIQUI (dir.) *L'image-document, entre réalité et fiction*, Images en manœuvres, Marseille, 2010
- Didier COUREAU, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, L'Harmattan, Paris, 2010
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985
- Térésa FAUCON, *Théorie du montage : énergie, forces et fluides*, Armand Colin, Paris, 2017
- Jessie MARTIN, *Décrire le film de cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011
- Maurice MERLEAU-PONTY, « Cinéma et psychologie », *l'Écran français* n° 17, 24 octobre 1945
- Maurice MERLEAU-PONTY, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie » (1945), dans *Sens et Non-sens*, Gallimard, 1996
URL : http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm
- Luc VANCHERI, *Le cinéma ou le dernier des arts*, PUR, Rennes, 2018

Esthétique :

- Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, 1980, Gallimard, Paris
- Pierre BOURDIEU, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de minuit, Paris, 1965
- Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Seuil, Paris, 1981
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000
- Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002
- Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *Soulèvements, Jeu de Paume / Gallimard*, Paris, 2016
- Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire : Peuples en larmes, peuples en armes*, Minuit, Paris, 2016
- Jérôme GAME et Aliocha WALD LASOWSKI, *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2009
- Jacques RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004
- Jacques RANCIERE, *La Méésentente*, Galilée, Paris, 1985
- Jacques RANCIERE, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000

- Marie RENOUE, « Marier esthétique et communication via la médiation, du point de vue de la sémiotique ? », *Semen*, n° 41, 2017
URL : <http://journals.openedition.org/semen/10595>
- Christine SERVAIS et Thomas HELLER, « L'organisation au regard de l'esthétique », *Recherches en communication*, n° 17, 2002
URL : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/3251/3051>

Philosophie :

- Jean-Hugues BARTHÉLÉMY, *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, L'Harmattan, Paris, 2005
- Fabio BRUSCHI, « Les deux sens du transindividuel chez Gilbert Simondon », *Mémoire de Philosophie*, dir. Marc Maeschalck, Université catholique de Louvain, 2010
- Claude CALAME, « Les pratiques chorales dans les *Lois* de Platon : Une éducation à caractère initiatique », *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*, (date inconnue),
URL : http://stel.ub.edu/literatura-grega/webfm_send/85
- Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968
- Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996
- Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits I*, Gallimard, Paris, 2001
- Michel FOUCAULT, *Dit et Écrits IV*, Gallimard, Paris, 1994
- Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1993
- Jean-François LYOTARD, « Sensus communis, sujet à l'état naissant », *Cahiers confrontation*, n° 20, 1989
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1979
- Julie PERRIN, « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », *Actualités de la recherche*, 2015, URL : <https://journals.openedition.org/danse/983>

Histoire :

- Günter ANDERS, *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, C.H. Beek, München, 1981
- Marc AUGÉ, *Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003
- Alain BROSSAT, *L'Épreuve du désastre. Le XXème siècle et les camps*, Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1996
- Audrey LEBLANC, « L'iconographique de Mai 68 : un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L'exemple de Paris Match (mai-juin 1968) », *Sens public*, février 2009,
URL : <http://www.sens-public.org/spip.php?article628>
- Pierre NORA, « Entre histoire et mémoires », dans *Les lieux de mémoire*, tome I, Gallimard, Paris, 1985

- Enzo TRAVERSO, « Auschwitz et Hiroshima. Pour un portrait intellectuel de Günther Anders », dans *Lignes* n°26, Editions Hazan, Paris, 1995

Disciplines diverses :

Droit :

- Article 41 alinéa 2 de la loi pénitentiaire du 24 novembre 2009
URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021312171>

Géométrie :

- Matila GHYKA, *Essai sur le rythme*, Gallimard, Paris, 1938

Littérature :

- Jean-Paul SARTRE, « Un promeneur dans Paris insurgé », *Combat*, Paris, 1944
- Alain MONTANDON. *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992
- Michel de MONTAIGNE, *Essais I*, 1854
- Guillaume APOLLINAIRE, « Acousmate » dans *Alcools*, 1913

Médecine :

- Rodolphe DOGNIAUX, « La taca taca tique du bégaiement », E.N.S.C.I Les Ateliers, 2002,
URL : <http://design-matin.com/la-taca-taca-tique-du-begaiement-partie-1/>

Psychanalyse :

- Sigmund FREUD, *Résultats, idées, problème*, PUF, 1925
URL : <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/vernein.htm>
- Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, Interférences, Paris, 2009
- Carl Gustav JUNG, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris

Corpus de film :

- « Under Twilight » de Jean-Gabriel Périot, 2006, 5'
- « Dies Irae » de Jean-Gabriel Périot, Envie de Tempête Productions, 2005, 10'
- « 200 000 fantômes » de Jean-Gabriel Périot, Envie de Tempête Productions, 2007, 11'
- « Eût-elle été criminelle » de Jean-Gabriel Périot, Envie de Tempête Productions, 2006, 10'
- « L'art délicat de la matraque » de Jean-Gabriel Périot, Local Films, 2009, 4'
- « Les Barbares » de Jean-Gabriel Périot, Sacrebleu Productions, 2010, 5'
- « The Devil » de Jean-Gabriel Périot, Local Films, 2012, 8'
- « Nos jours, absolument, doivent être illuminés » de Jean-Gabriel Périot, Alter Ego, 2012, 23'
- « De la joie dans ce combat » de Jean-Gabriel Périot, Les films Pelléas, 2017, 22'

- « Nuit et Brouillard » d'Alain Resnais, Argos Films, 1956
- « L'Homme d'Aran » de Robert Flaherty, Gainsborough Pictures, 1934
- « Le Cuirassée Potemkine » de Sergueï M. Eisenstein, Goskino, 1925

Musique :

- Charles AZNAVOUR, « Emmenez-moi », sur Entre deux rêves, Barclay, 1967
- Current 93, « Larkspur and Lazarus », sur Soft Black Stars, DURTRO, 1998
- The Boogers, «The Devil», sur As Clean as Possible, At (H)ome, 2010
- Michel POLNAREFF, « On ira tous au paradis », sur Live At the Roxy, Polidor, 1996
- Téléphone, « La Bombe humaine », sur Crache ton Venin, EMI, 1979
- Léon ANGEL et Émile CARARRA, « Mon amour de Saint-Jean », 1942

