

SHELLAC et LES FILMS D'ARGILE présentent

UN VIOLENT DÉSIR DE BONHEUR

Quentin
DOLMAIRE Grace
SERI



un film de Clément SCHNEIDER

scénario CHARLÈS CHEVALER, CLÉMENT SCHNEIDER, réalisation CLÉMENT SCHNEIDER, avec FRANC BRUNEAU, VINCENT CARONNA, FRANCIS LEPLAY
production LES FILMS D'ARGILE, ALICE BÉSON, CLÉMENT SCHNEIDER, assistance à la production RÉFANÇÈRE PEYRÉAN, directeur de la photographie MANUEL BOLLANDIS
costumeur SAMUEL CHARBONNIER, monteur de son SOPHIE BÉSON PACE, directeur artistique SMARCO DI TEBBANO, scénariste JULIA COLIN
révision de scénario ARTHUR CHEVRAND, directeur de casting ANNA BRUNSTEIN, son CLÉTON BARRINQUO, ALBERTO CASTELLANI, MARCINE ROY
musique composée JACQUES PÉRY, montages MARINE LEPROTTE, assistances à la réalisation LA RÉGION AUVERGNE, FRANCIS COMTE
et la production du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGÉ ANIMÉE, AIDE À LA PRODUCTION AVANT RÉALISATION, avec le soutien de SHELLAC

Invitation aux professeurs et à leurs élèves



Quels sont les enjeux auxquels est confronté un cinéaste lorsqu'il aborde un sujet historique tel que la Révolution française ?
Que faire de l'imagerie traditionnellement associée à cette période ?
Faut-il envisager la mise en scène du monde en termes de reconstruction plutôt que de reconstitution ? Et comment aller du temps du récit vers le temps du spectateur ? Nous avons sollicité le réalisateur Clément Schneider afin qu'il nous propose quatre pistes de réflexion sur cette démarche si particulière qu'est la réalisation d'un film historique, en vue de prolonger éventuellement en classe la vision du film en salle.

Karin Ramette,
chargée des relations aux publics
à l'ACID

Les pistes de réflexion proposées ici sont dans le prolongement de la démarche du film, qui affirme la subjectivité de son regard quant au sujet qu'il entend traiter. Je ne voudrais surtout pas que l'on prenne *Un violent désir de bonheur* comme une diatribe contre l'Histoire et la manière dont elle serait enseignée. Au contraire, je vois le film, sa réception, et cette invitation aux professeurs et à leurs élèves, comme le point de départ possible d'une réflexion plus large sur les rapports complexes qu'entretient l'Histoire avec ses représentations. J'espère de tout coeur qu'au-delà de l'enthousiasme et de l'émotion, le film puisse ouvrir des débats, qu'il en soit le matériau, sur un sujet dont l'importance se fait chaque jour plus grande.

Clément Schneider,
cinéaste

1 - Pourquoi filmer un récit historique ?

On pourrait se dire, face à un film historique, quelque chose comme : « À quoi bon ? » Après tout, puisqu'il y a des historiens dont le travail et le savoir-faire consistent à creuser les sources et les documents pour élaborer une vision, celle qui soit le plus proche possible des événements tels qu'ils ont eu lieu, pourquoi redoubler ce travail par celui du cinéma ?

C'est ici que se joue la différence fondamentale entre l'Histoire comme science et le cinéma comme art, et singulièrement art du récit. C'est-à-dire que cinéma et Histoire ne poursuivent pas les mêmes objectifs. En un sens, la fonction du cinéma, dans son rapport à l'Histoire, n'est-elle pas de jouer un rôle critique, en assumant la part de fiction qui le constitue, pour mieux révéler, peut-être, celle qui existe également dans l'Histoire, telle qu'elle nous est transmise, racontée, enseignée... ?

Disons que l'Histoire est toujours un lieu possible d'**instrumentalisations** (politiques, idéologiques...) sous la forme, par exemple, de ce que l'on appelle le « **roman national** » où il ne s'agit plus d'interroger le passé pour mieux comprendre le présent, mais de figer ce passé dans une forme définitive, parfois prétendument objective et scientifique, alors que l'Histoire, comme tout savoir, est sujette à des évolutions permanentes. Filmer l'Histoire, c'est assumer cette part de mouvement, de fluctuation, d'incertitude quant à *ce qu'il s'est passé*. Sans pour autant tomber dans le relativisme.

Par analogie, on pourrait comparer le fait de filmer l'Histoire à la traduction d'un livre. On sait qu'il faut régulièrement retraduire les livres étrangers, parce que le langage évolue, parce qu'une traduction vieillit et est toujours marquée par le sceau de l'époque où elle a été effectuée. De la même manière, un film historique est au fond, toujours, avant tout un film de *son* époque. Il faudrait faire et refaire, régulièrement au cinéma, le récit des événements de la Révolution française, car notre regard sur le passé change avec le temps, avec les tourments du présent que nous devons affronter. **Filmer le passé depuis le point de vue du présent**. En ne cherchant jamais, par le film, à établir un récit définitif de l'Histoire, qui aurait vocation à se substituer à tous les autres une bonne fois pour toutes. Mais bien assumer l'humilité de notre regard sur le passé qui, à jamais, ne pourra être plein que de ce qui est perdu.



Le Serment du Jeu de Paume,
Jacques-Louis David,
1791-92,
370 x 654 cm,
Musée National du Château de Versailles



2 - La vaine et impossible reconstitution

La réalisation d'un film historique va souvent de pair avec la question du « réalisme » au sens de la véracité historique des événements représentés. Rien ne nous rassure plus sur les bonnes intentions d'un film que la mention « d'après une histoire vraie » qui donne au film ce supplément de vérité que nous avons tendance à demander, voire à exiger des films historiques.

Mais il y a dans cette prétention à représenter le passé tel qu'il aurait eu lieu un impensé fondamental : en effet, nous n'avons, par essence, qu'une **connaissance limitée**, fragmentaire, pleine de béances de ce passé. Les films historiques qui ont cette prétention à dire le vrai masquent le processus qui consiste à « remplir » ces trous en mettant souvent en avant leur travail de documentation extrêmement poussé, leur souci de détail quand aux costumes, accessoires, etc. Mais cette opération de dissimulation n'enlève rien au problème : un film historique est toujours le produit de l'imagination, de l'invention d'un réalisateur.

Il ne saurait donc y avoir de vérité historique qui attendrait qu'un film la révèle, la cueille ou pire, la ressuscite. Le film produit une vérité par lui-même, qui est une vérité de l'ordre de celle de l'art, mais il ne peut produire cette vérité qu'en assumant absolument et pleinement **la part du faux**, de l'invention, de l'imaginaire au travail du film.

De la même manière qu'il faut se méfier du « vérisme » historique, il faut se méfier de ce qu'on appelle le réalisme au cinéma. Le réalisme est toujours le produit d'une normalisation des formes de représentation dominantes. C'est une chimère à combattre. Surtout à l'ère du trucage généralisé, le réalisme de l'image cinématographique est une notion toute relative. Comment, pour autant, ne pas tomber dans la suspicion systématique à l'égard des images, et tout particulièrement des films historiques ?

Une des réponses possibles est de ne pas voiler, mais au contraire de dévoiler le travail de la mise en scène du monde qui opère dans un film : un film est la vision d'un réalisateur, il est toujours une **reconstruction** du monde (et **non une reconstitution**) et cette reconstruction passe par une stylisation. Cette stylisation se sert des moyens du cinéma (cadrage, jeu d'acteurs, montage, musiques...) et permet au spectateur de toujours être conscient de ce face à quoi il se trouve. Cette distanciation n'empêche pas l'émotion, bien au contraire, elle peut même la favoriser car le spectateur ne se sent pas pris en otage, mais bien libre et émancipé.



Extrait du spectacle la Cinéscénie,
Le Puy du Fou,
Vendée



3 - Défaire les symboles : l'exemple de Marianne

Comment, dans un film historique qui assume la **subjectivité de son auteur** dans son rapport à l'Histoire – on pourrait dire, qui a un rapport décomplexé au passé, si on voulait être un peu provocateur! – ne pas pour autant faire totalement l'impasse sur les signes, les images, l'imaginaire de la période représentée? Car faire une telle impasse, ne serait-ce pas, non plus, un peu trop facile?

La Révolution Française est truffée d'**images d'Épinal**, de clichés qui sont devenus des symboles avec lesquels on vit naturellement, sans plus guère les questionner : la guillotine, la cocarde, la Marseillaise, le bleu-blanc-rouge, Marie-Antoinette, les sans-culottes, les piques et les fourches... Et parmi ces clichés, il y en a un qui est déterminant : c'est Marianne.

Marianne est dans les mairies, sur les tableaux, elle était sur nos anciens Francs, elle est encore sur les timbres-postes... nous la côtoyons quotidiennement, cette invention de la Révolution. Elle est toujours représentée sous forme d'une femme en mouvement, souvent haranguant la foule. Dans le film, elle prend la forme d'une jeune femme noire, mutique, dont on ne sait presque rien et qui, au fur et à mesure du film, révèle la mesure de sa pleine, entière et absolue souveraineté; et, *in fine*, de sa liberté. Un tel geste n'est pas neutre. Il brutalise certains codes de représentation qui sont figés depuis plusieurs siècles. C'est un acte quasi politique tant la représentation des Noirs au cinéma, en France, est encore aujourd'hui problématique. Or, une Marianne noire, c'est profondément *possible*, pour ne pas dire nécessaire.

Donc, partir du symbole pour le dépouiller, le déconstruire, le subvertir, et en faire autre chose qu'une simple allégorie. Dans le film, Marianne *incarne* littéralement la Révolution, avec sa chair, sa voix, son corps. La trajectoire du personnage est ainsi construite de sorte à ce que, à partir du symbole, on découvre ensuite la subjectivité du personnage, sa complexité, son être et son monde... Et lorsque, à la fin, elle prend la parole dans ce long monologue, c'est tout autant le personnage que l'actrice au travail que l'on découvre sur l'écran. Partir du symbole pour arriver à la comédienne, n'est-ce pas une belle manière de terminer ce film sur la note la plus contemporaine possible?



Timbre-poste



4 - *Passé présent : échos, résonances, dissonances*

Comment créer, entre le passé (re)présenté et le présent, des ponts, des voies de traverse qui permettent à chaque époque de se réfléchir l'une l'autre? Comment aller **du temps du récit vers le temps du spectateur**? Comment permettre au spectateur moderne de se reconnaître, peut-être, dans les personnages passés que le film lui présente?

Il faut ici faire confiance aux moyens du cinéma. Les musiques, par exemple, issues d'une décennie pleine de révolutions (les années 60 et 70), ne sont pas là pour illustrer le film. Elles l'élargissent, elles lui font faire des détours féconds par d'autres époques, d'autres continents, d'autres figures de révolte. Elles sont comme un éclair qui, le temps d'une fulgurance, joint le ciel et la terre et qui ici, lierait passé et présent. Fantômes bienveillants des *Last Poets*, de *Marianne Faithfull* ou encore de *Patti Smith*. L'Histoire, ici, rencontre l'Art et nous emporte dans une exaltation qui ne saurait être qu'au présent.

Ainsi également de ces graffitis sur les murs de la cellule de Gabriel, surgis un peu mystérieusement, sans que l'on sache qui en est l'auteur. Ils peuvent évoquer le travail de l'artiste contemporain Cy Twombly, faisant d'un seul coup de cette cellule un espace hors-temps, où temps de la Révolution et présent du film s'interpénètrent.

Et enfin, cette **modernité** du film, n'est-ce pas tout simplement celle de Gabriel, ce personnage dont l'engagement est long, jalonné d'hésitations, qui n'embrasse pas romantiquement une cause, la cause neuve, mais dont l'initiation est toute en dents de scie. Est-ce que, à cet endroit-là, le film n'est pas le juste portrait d'**une certaine jeunesse, la nôtre**, une jeunesse désirante, enthousiaste, et pas désabusée? Une jeunesse qui n'a pas renoncé aux idéaux d'un monde meilleur, mais qui ne les accepte pas d'un coup, sans les critiquer au préalable, sans les éprouver dans sa chair et son âme?

Un film moderne, en somme? Dans lequel la **Révolution** avant d'être une affaire d'État, est une **affaire d'intime**. Il n'y a de révolution véritable qu'intérieure. À chacun de faire la sienne. Comme Gabriel. Et tous les autres. Car ce n'est pas rien de sentir le vent du changement souffler autour de soi, mais il n'est pas évident de s'y abandonner d'un seul coup...



Affiche de Mai 68





UN VIOLENT DÉSIR DE BONHEUR

Réalisation : Clément Schneider
Production : Les Films d'Argile
Sortie le 26/12/2018



publics@acid.org
01 44 89 99 42



nathalie@shellac-altern.org
04 95 04 96 09