

A photograph of two women sitting on a wooden bench. The woman on the left has short brown hair and is wearing a blue patterned dress and dark shoes. She is leaning towards the woman on the right, who has long dark hair and is wearing a red top, a blue skirt, and white wedge shoes. They are both looking towards the camera with serious expressions. The background is a colorful, abstract mural with green, blue, and red tones.

La Revue cinéma de l'Université, 2023, n° 4

Secrets de famille

Sommaire

Éditorial	1
Luca Palumbo	
Un lien au-delà du sang	2
Morgane Wetzel	
Chronique d'une famille en crise	7
<i>Des gens comme les autres</i> , de Robert Redford	
Francisco Marzoa	
Caché, le secret familial comme écho à un passé historique occulté	13
Luca Palumbo	
Effroyables jardins : un secret bien gardé, deux amis de toujours, un nez rouge et un poste d'aiguillage saboté	18
Noémie Baume Boillat	
Appréhender le caché	24
Etienne Kaufmann	
Sharp Objects, la série secrètement enfouie	30
Josefina Adrogué	
Crépuscule à Tokyo ou l'ambition de fuir	33
Zoy Désimeur	
« Les auteur-trice-x-s qui écrivent des films queer sont expert-e-x-s en mécanismes et conséquences du secret de famille »	37
Dans les coulisses du festival <i>Everybody's Perfect</i> avec Sylvie Cachin	
Anna-Palmira Haldemann	
Pour aller plus loin	42
Mathias El Baz	
Programmation	44

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

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue



Éditorial

Secrets and Lies (Mike Leigh, 1996).

Luca Palumbo

La famille est une source d'inspiration inépuisable, un microcosme qui a toujours su fasciner. C'est dans le dédale des liens familiaux que se tissent certains des récits les plus captivants. Et parmi ces récits, les secrets de famille occupent une place centrale.

Au cinéma, les grands moments sont souvent accompagnés de grandes révélations. Pensons à cette célèbre réplique, d'un emblématique personnage tout de noir vêtu et coiffé d'un casque, qui fait désormais partie de la culture populaire : « Non, je suis ton père ». Ces moments donnent naissance à des instants cinématographiques forts et inoubliables, qui transcendent l'écran et résonnent parfois avec notre propre histoire personnelle.

Pour pouvoir parler de secrets, trois conditions doivent être réunies. Ainsi, le secret se constitue dès l'instant où quelque chose est caché, qu'il est interdit de savoir de quoi il s'agit et que cela concerne un événement douloureux. Selon Serge Tisseron, psychiatre et spécialiste des secrets de famille, tout peut devenir un secret à partir du moment où ces trois conditions sont réunies.

En s'emparant de cette thématique universelle et complexe, le Ciné-club universitaire entend rendre hommage

— sans exhaustivité — à des œuvres singulières qui proposent une réflexion et une immersion dans cet univers opaque et oppressant au sein duquel les familles concernées cachent toutes une vérité dérangeante. La volonté est de pouvoir présenter une sélection ambitieuse et diversifiée de films abordant l'ensemble du spectre des secrets : secrets de filiation et de parentalité, secrets des origines, secrets d'actes délictueux, secrets en lien avec la mort ou encore secrets en lien avec la sexualité. En complément de cette programmation, vous lirez ici plusieurs études de films ainsi que celle d'une série et en guise de conclusion vous trouverez un article sur notre rencontre avec Sylvie Cachin, directrice générale et artistique du festival *Everybody's Perfect*. À noter que la lecture de notre revue peut contenir certaines révélations.

Le cycle *Secrets de famille*, c'est donc l'occasion de partager les secrets des autres tout en nous poussant inévitablement à explorer notre propre expérience ainsi que les recoins les plus intimes de nos vies familiales. Car quelque part peut-être, les secrets des autres sont aussi les nôtres.



Un lien au-delà du sang

« Famille » est un mot qui, trop souvent, place les liens du sang comme élément central de ce qui la constitue. Mais n'est-ce pas plus que cela ? La famille, ne serait-ce pas aussi ces âmes que l'on choisit et avec lesquelles on tisse des liens d'amour, de partage et d'entraide ?

Morgane Wetzel

Selon la célèbre définition de ce qu'est la famille rédigée par Claude Lévi-Strauss dans le troisième chapitre de son livre *Le regard éloigné* (1983) une famille serait

une institution qui prend son origine dans le mariage, inclut le mari, la femme, les enfants nés de leur union, formant un noyau autour duquel d'autres parents peuvent éventuellement s'agréger; les membres de la famille sont unis entre eux par des liens juridiques, des droits et obligations de nature économique, religieuse ou autre, un réseau précis de droits et interdits sexuels, et un ensemble variable et diversifié de sentiments tels que l'amour, l'affection, le respect, la crainte, etc.

Dans le film *Une affaire de famille* (2018) de Hirokazu Kore-eda récompensé d'une Palme d'or au Festival de Cannes, cette définition traditionnelle de la famille est complètement contestée. On suit l'histoire d'une famille du nom de Shibata qui n'est liée ni par le mariage, ni par les liens du sang ou des obligations juridiques. Au lieu de cela, la famille est constituée de personnes qui ont été rejetées par la société, ou qui ont choisi de se détacher de leur propre famille pour des raisons diverses. Elles sont unies non pas par des contrats légaux ou des obligations religieuses, mais par leur lutte commune contre la marginalisation et leur dévouement à s'entraider pour survivre. Ainsi, c'est dans une mosaïque de secrets que ce film de Kore-eda explore la vraie nature de ce qu'est une «famille». Il remet en question cette définition où les liens du sang sont considérés comme ce qu'il y a de plus important, en montrant qu'une famille peut être formée sur d'autres bases comme celle de l'amour, de l'entraide et... des délits. Osamu, Nobuyo, Aki, Shota, Juri et Hatsue sont des personnages complexes appartenant à la famille Shibata qui trouve le noyau de ses interactions dans les secrets. Chacun-e a ses propres raisons de faire partie de cette famille «dysfonctionnelle», que ce soit pour échapper à un passé douloureux ou pour trouver un sentiment d'appartenance et



Nobuyo et sa grand-mère Hatsue. Qu'est-ce qui fait d'une famille une famille?

Page de gauche:
la famille Shibata (*Une affaire de famille*, Hirokazu Kore-eda, 2018).



Nobuyo, Osamu et la petite Juri Shibata.

d'amour qu'ils/elles n'ont pas trouvé ailleurs, comme la petite Yuri, kidnappée puis incluse au sein de la famille par Osamu, le « père ».

La famille Shibata est unie par les secrets que ses membres se cachent mutuellement, ainsi qu'à la société et au public. Ces secrets ont plusieurs strates. Premièrement, ils sont internes. Les membres de la famille se cachent des aspects de leur passé les uns aux autres. Ainsi, Nobuyo, qui s'apparente à la « mère » de cette famille reconstituée, cache à la majeure partie des membres qu'elle a tué son précédent mari avec l'aide d'Osamu, le père — un crime passionnel. Ce secret qu'ils ne partagent qu'à eux deux crée un lien solide qui leur permet d'être des parents pour les enfants qu'ils ont choisis et accueillis. Deuxièmement, les secrets sont externes. La famille garde ses actions illégales à l'abri des regards extérieurs. Chaque jour, pour nourrir la famille au complet, les enfants volent dans les magasins, Nobuyo vole dans les poches des vêtements qu'elle lave (ce qui lui vaudra un licenciement), Aki montre son corps en échange de quelques sous, etc. Ces deux

strates sont complétées par celle du grand secret, celui qui est caché au public et aux autorités : la composition (ou la création) et l'existence même de cette famille. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule et que les secrets sont révélés, nous nous rendons compte que cette famille est en fait une construction, formée non par des liens de sang mais par des liens de besoin et beaucoup de secrets importants qui, s'ils n'avaient pas existé, auraient empêché l'existence de cette unité. C'est ce qui les rapproche, ils sont essentiels à l'unité qu'ils ont créée. Ces secrets forment un lien plus fort que le sang, ils sont le ciment de cette famille qui, malgré tous les obstacles, parvient à rester unie et à trouver du bonheur dans leur existence marginale. Cependant, les caractères des membres de la famille et leurs actes d'entraide sont certes attachants, mais pas toujours moralement louables et le titre anglais *Sho-plifters* (« voleurs à l'étalage ») en témoigne. Cela crée une tension constante, une dualité dans la représentation de la famille : une unité de personnes marginales qui survivent comme elles le peuvent, à la fois touchantes et trans-



Après la découverte de sa famille clandestine et recomposée, Nobuyo voit son rôle de mère remis en question car elle n'a pas accouché de ses enfants mais les a adoptés.

gressives, mais qui stupéfierait une personne de notre époque, tant elle s'écarte de nos normes et valeurs. Kore-eda explore également les thématiques de la paternité et de la maternité avec une délicatesse remarquable, en posant la question cruciale : qu'est-ce qui fait de quelqu'un un parent ? Est-ce le simple fait de donner naissance à un enfant ou bien est-ce le dévouement, l'amour et le soin qu'on lui apporte ?

En fin de compte, le film nous confronte à nos propres pré-supposés sur ce qu'est une « vraie famille », et nous défie de remettre en question nos propres définitions qui découlent de ce qui a été construit autour de nous. Il suggère que la « vraie famille » n'est pas nécessairement celle qui est liée par le sang ou la loi, mais celle que nous avons choisie. Bien que le film se termine sur une note incertaine, il nous laisse avec l'assurance que, quelle que soit la forme que prend une famille, ce sont les liens entre ses membres qui la rendent réelle. Mais il montre que les secrets qui ont servi de fondation à leur construction peuvent également être à l'origine de leur dissolution : comme des éléments destructeurs infiltrés dans les fissures de leurs liens, ces secrets peuvent miner peu à peu les fondations solides sur lesquelles les



Suite à un délit commun, le père, Osamu Shibata, dit à son fils que leur secret doit rester au sein de la famille. C'est leur lien.

relations reposent, conduisant inévitablement à sa décomposition.

Kore-eda explore également les thématiques de la paternité et de la maternité avec une délicatesse remarquable, en posant la question cruciale: qu'est-ce qui fait un parent ?

Everything is in its proper place...
Except the past.



Détail de l'affiche du film *Ordinary People* (*Des gens comme les autres*, Robert Redford, 1980) : « Chaque chose est à sa place... Excepté le passé. »

Chronique d'une famille en crise

Des gens comme les autres, de Robert Redford

Les Jarrett avaient tout pour être heureux. Mais après un événement tragique, l'harmonie familiale est menacée par des sentiments inavouables : culpabilité, rancœur, désamour. La famille Jarrett tente de sauver les apparences et de surmonter l'épreuve. Va-t-elle y parvenir ? Dans cette histoire le syndrome du survivant, le favoritisme parental et l'usure du couple causent bien des souffrances, mais ceux qui en sont victimes n'ont pas envie d'en parler. Au risque de se perdre.

Francisco Marzoa

Lorsqu'il a été projeté dans les salles pour la première fois en 1980, *Des gens comme les autres* a fait sensation. Premier long-métrage réalisé par Robert Redford, ce film aujourd'hui méconnu a remporté à sa sortie un succès à la fois public et critique¹. Redford, qui en tant qu'acteur s'était déjà fait une réputation, commençait brillamment sa carrière de réalisateur. Formé au théâtre, il avait joué des rôles au cinéma dès le début des années 1960, avant de devenir une dizaine d'années plus tard l'un des acteurs les plus populaires des États-Unis. Interprète engagé et charismatique, il a pu s'illustrer en travaillant pour des cinéastes du Nouvel Hollywood comme Arthur Penn et Alan Pakula.

Redford a aussi joué dans plusieurs long-métrages de Sidney Pollack et George Roy Hill, qui sont les cinéastes pour lesquels il a interprété le plus de rôles. Parmi les meilleurs

films tournés avec ces deux réalisateurs, on peut citer *Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972), une méditation sur le retour à la nature et la solitude, ainsi que *La kermesse des aigles* (George Roy Hill, 1975), un hommage nostalgique aux acrobates du ciel des Années folles. D'autres réalisateurs et d'autres films pourraient être évoqués, mais de ce bref aperçu il ressort déjà que lorsque Redford s'est lancé à son tour dans la réalisation, il avait vu à l'œuvre quelques-uns des cinéastes les plus doués de son époque. Pour son premier long-métrage en tant que réalisateur, Redford a choisi d'adapter un roman de Judith Guest paru en 1976, intitulé *Ordinary People*. Ce livre raconte la vie quotidienne d'une famille appartenant à ce qu'on appelle aux États-Unis l'*upper middle class*, la classe moyenne supérieure. Ayant perdu un de ses deux fils, la famille imaginée par Guest tente désespérément de retrouver son équilibre.

Le roman ouvre une fenêtre sur la vie intérieure des personnages, ce qui a séduit Redford, qui dit avoir « été intrigué par ce livre, par la manière de décrire cette famille comme si l'on s'était glissé chez eux par le vasistas [...] ». »² En portant à l'écran la chronique intimiste d'une famille dont les relations se détériorent, Redford a voulu dévoiler la complexité des relations entre les êtres. Et il l'a fait en cherchant un juste milieu entre une trop grande retenue et un épanchement excessif.

Dans le film de Redford il n'y a pas de complaisance narcissique. Et pas de condamnation morale. Pour montrer le processus de délitement d'une famille tout en décelant ses causes profondes, le réalisateur a choisi une approche à la fois distanciée et empathique. Il n'a pas voulu stigmatiser ses personnages ou la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent, en recourant à la caricature. Redford a filmé un drame et réalisé un portrait de famille tout en nuances. Il s'est livré à une étude psychologique de ses personnages, pour nous révéler leurs conflits intérieurs. Grâce à d'excellentes interprétations et une mise en scène relativement sobre, Redford est parvenu à donner une grande impression de réalisme en nous dévoilant la vie d'une famille qui, malgré son aisance, n'était pas à l'abri de la fatalité. Une famille comme les autres, en fin de compte.

Représenter la famille à l'écran

Entre le milieu des années 1960 et la fin des années 1970, le cinéma américain a donné une image de la famille assez différente du portrait qu'il en faisait auparavant³. Cette nouvelle façon de représenter la famille peut s'expliquer par l'évolution de la société américaine et les changements qu'a subis l'industrie cinématographique. Pour cette dernière, les années 1960 ont été celles du déclin des grands studios qui avaient occupé une position dominante depuis la fin des années 1920. Durant leur règne les *majors* pouvaient exercer un contrôle sur la production et la distribution des films grâce au *studio system*, et ils devaient se confor-

mer aux valeurs morales conservatrices du code Hays. Mais après la fin des années 1950 ces studios ont été confrontés à des réalisateurs et réalisatrices qui voyaient autrement leur métier et à un public plus jeune ayant de nouvelles attentes.

À cette époque les États-Unis traversaient une phase de changements sociaux et politiques sans précédents, avec l'affirmation progressive des *baby boomers*. Cette génération avait grandi dans la société de consommation et réclamait une plus grande liberté, notamment en matière de mœurs. La remise en cause de l'autorité et des institutions traditionnelles n'a pas épargné la famille, et des réalisateurs et réalisatrices nouvellement venu-es ont reflété cette évolution dans leurs films. En effet les années 1960 se signalent par l'émergence de cinéastes plus jeunes, venu-es du monde de la télévision ou formé-es dans des écoles de cinéma. Ces cinéastes ne se considéraient plus comme de simples exécutant-es des studios, mais comme des créateurs et créatrices à part entière, et voulaient offrir une vision à la fois plus personnelle et plus critique de la société américaine.

Jusque-là le cinéma américain avait fait prévaloir un portrait idéalisé de la famille, en particulier de la famille où régnaient les valeurs traditionnelles. Il fallait mettre en avant le respect des lois et des convenances, en exaltant le sacrifice de l'individu pour le bien commun. À partir du milieu des années 1960 ont vu le jour de plus en plus de films donnant une autre image de la famille : désormais celle-ci allait également être dépeinte comme une institution en déclin, qui aliène l'individu et l'éloigne du bonheur personnel en le soumettant à des normes trop contraignantes ou fondées sur des préjugés. La perspective avait radicalement changé : on n'hésitait plus à se livrer à une critique féroce du conformisme, des faux-semblants et de la poursuite à tout prix de la réussite sociale, qui peuvent envenimer les relations au sein du couple et de la famille. À cet égard le film *Qui a peur de Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966) était emblématique de la nouvelle tendance.

Le regard des *Cahiers du cinéma* sur *Des gens comme les autres*

« Le film de Robert Redford raconte, du point de vue explicite d'un adolescent, la crise de toute une famille et, éventuellement, son éclatement [...]. Le film le montre se débattre avec des images, avec ses amis de collège, avec son analyste, et surtout avec sa famille. Il s'en sortira, entraînant dans sa crise son père et sa mère, devenant, par l'examen brutal qu'il est amené à faire sur lui-même, un révélateur, un dynamiteur du confort, du ronron, du "je ne veux pas savoir". [...] Redford détaille donc pour nous — il l'étale, la met à plat — une vision d'adolescent. Que voit-on ? Un univers lisse et sans violence réelle [...], où chacun est sommé d'être heureux, à sa place — conventionnellement heureux. Il suffit que quelque chose ne colle pas dans cet échafaudage de bons sentiments, que quelqu'un ne soit pas à sa place, ne se *sente* pas à sa place, pour que le vernis craque, pour qu'on voie l'usure qui affecte les relations entre les gens, comme une corde sur le point de rompre. »⁵



Conrad (Timothy Hutton) devant la maison familiale.

L'approche critique a dominé le cinéma américain durant les années 1970. Elle s'inscrivait dans le vaste mouvement cinématographique qu'on a appelé plus tard le Nouvel Hollywood⁴, dont l'esprit contestataire reflétait l'essor de la contre-culture. En 1980, lorsque *Des gens comme les autres* est sorti, le Nouvel Hollywood et la contre-culture arrivaient en bout de course. L'esprit critique du mouvement transparaît encore dans le film, car celui-ci nous dévoile une famille en crise, et nous laisse entrevoir la façon de vivre d'une communauté repliée sur elle-même et très préoccupée par les apparences. Mais il n'y a plus vraiment de visée contestataire : le but premier du réalisateur n'était pas de remettre en cause l'institution familiale ou de critiquer un certain milieu. Redford a voulu révéler un cheminement intérieur, explorer les méandres de la conscience tourmentée d'un adolescent qui a vu mourir son frère, et pour qui le deuil est un fardeau trop lourd à porter.

Psychothérapie et cinéma

La famille Jarrett habite une grande maison dans la banlieue résidentielle de Chicago. Le père, Calvin (Donald Sutherland), est conseiller fiscal ; la mère, Beth (Mary Tyler Moore), veille à la bonne tenue du foyer. Le couple a un fils, Conrad (Timothy Hutton), dont le frère aîné est mort dans un accident de bateau. Conrad a survécu à l'accident, mais a ensuite tenté de se suicider. Le film débute lorsque l'adolescent est de retour dans sa famille après un séjour à l'hôpital. Conrad tente de reprendre sa routine quotidienne, mais il fait des cauchemars récurrents et souffre d'anxiété. Son père s'inquiète pour lui mais ne sait pas comment l'aider, alors que sa mère lui manifeste une certaine froideur. Avec elle l'adolescent a des relations assez tendues. Ses rapports avec les autres élèves de son école se détériorent également. De plus en plus renfermé, Conrad accepte malgré tout de consulter un psychiatre, le Dr Berger (Judd Hirsch). Au départ Conrad est plutôt réticent, mais



Le Dr Berger (Judd Hirsch) et Conrad (Timothy Hutton).

peu à peu une relation de confiance va s’instaurer entre lui et son thérapeute, qui pourra lui venir en aide.

Dans l’intrigue du film, qui vient d’être résumée à grands traits, la psychothérapie du personnage principal joue un rôle majeur. Grâce à un psychiatre empathique et compétent, Conrad va prendre du recul et se livrer à un travail d’introspection, en parlant de lui et de sa famille. Cette confrontation avec lui-même va faire remonter à la surface les causes profondes du conflit intérieur qui le ronge. Cela va lui permettre de surmonter son sentiment de culpabilité et sa rancœur, en acceptant ses limites et celles de ses parents. Conrad parviendra aussi à accepter le passé tel qu’il est, en faisant le deuil de son frère. À la fin du film il apparaît plus serein, plus bienveillant avec ses proches, à commencer par son père. Ce dernier va lui aussi se remettre en question, car il ne s’entend plus avec son épouse. Mais contrairement à son mari, la mère de Conrad refuse de changer. Le dénouement nous laisse voir des époux Jarrett au bord de la rupture, alors que l’avenir semble plus prometteur

pour leur fils : il est devenu l’ami de Jeannine (Elizabeth McGovern), une élève de son école.

Cette conclusion heureuse pour Conrad a été rendue possible par la psychothérapie qu’il a suivie, et dont le film montre les différentes étapes. En effet Redford nous fait assister à plusieurs séances de thérapie — avec des échanges parfois rudes — entre le Dr Berger et Conrad. Elles sont mises en scène de manière crédible, si bien qu’on a pu utiliser le film pour enseigner des notions et des techniques employées en psychiatrie⁶. Cependant il ne faut pas accorder une valeur documentaire à cette représentation simplifiée et condensée d’une psychothérapie. Sous diverses formes, la thérapie psychique a été représentée au cinéma à de nombreuses reprises ; on a même mis en évidence la « formule » employée pour obtenir une image positive de la psychothérapie, afin de combler certaines attentes du public⁷. Et il s’avère que le film de Redford remplit pratiquement toutes les conditions qu’énumère cette formule : on y trouve un psychiatre compatissant et zélé, un



Jeannine (Elizabeth McGovern).

nombre réduit de séances, des troubles causés par un seul événement traumatique, une catharsis⁸ puis la guérison finale du patient, qui finit par trouver l'amour auquel il aspirait.

Il est vrai que ces conditions répondent très bien à des exigences dramaturgiques propres à une œuvre de fiction ; elles permettent de créer et maintenir une tension dramatique, puis d'amener le dénouement, en l'occurrence un *happy end* pour le personnage principal. Malheureusement, les conditions pour parvenir à une issue favorable ne sont pas toujours réunies dans la vie réelle. Par ailleurs il faut également souligner que Redford ne nous montre qu'une forme de psychothérapie parmi d'autres : il y a plusieurs théories sur le fonctionnement du psychisme humain, et différentes pratiques pour tenter de soulager la souffrance psychique. Certaines d'entre elles ont parfois été représentées au cinéma de façon assez négative, alors que l'efficacité des principales formes de psychothérapie pratiquées de nos jours a pu être évaluée au moyen de diverses méthodes⁹. *Des gens comme les autres* nous montre, d'une façon dramatisée mais vraisemblable, comment un jeune patient surmonte son mal-être et sa difficulté à communiquer grâce au dialogue thérapeutique, illustrant la vérité qu'il y a dans ces vers de Shakespeare :

« *Donnez des mots à la douleur ; le chagrin qui ne parle pas*

Murmure au cœur surchargé et l'invite à se rompre. »¹⁰

Notes

- 1 Quatre Oscars ont été remportés : celui du meilleur film, du meilleur réalisateur (Robert Redford), du meilleur scénario adapté (Alvin Sargent), et du meilleur second rôle (Timothy Hutton).
- 2 Cité dans BOURDOULOUS Armelle et al. (2019). *Catalogue Lumière 2019 : Grand Lyon film festival*, Institut Lumière, p. 140.
- 3 LEVY Emanuel (1991). « The American Dream of Family in Film : From Decline to a Comeback », *Journal of Comparative Family Studies*, vol. 22, n° 2, pp. 187-204.
- 4 BISKIND Peter (2002), *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, Le Cherche Midi.
- 5 SKORECKI Louis (1981). « L'art d'être acteur », *Les cahiers du cinéma*, n° 322, pp. 51-52.
- 6 MILLER Frederick C. (1999). « Using the Movie *Ordinary People* to Teach Psychodynamic Psychotherapy with Adolescents », *Academic Psychiatry*, vol. 23, n° 3, pp. 174-179.
- 7 EBER Milton, O'BRIEN James McG. (1982). « Psychotherapy in the Movies », *Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, vol. 19, n° 1, pp. 116-120.
- 8 En psychanalyse le terme « catharsis » désigne l'effet de « purgation » résultant de la décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect lié au souvenir d'un événement traumatique.
- 9 DESPLAND Jean-Nicolas, de ROTEN Yves, KRAMER Ueli (2018). *L'évaluation des psychothérapies*, Lavoisier.
- 10 « Give sorrow words ; the grief that does not speak / whispers to the o'erfraught heart and bids it break. » SHAKESPEARE William (1623). *Macbeth*, acte IV, scène 3.



Caché (Michael Haneke, 2005).

Caché, le secret familial comme écho à un passé historique occulté

Quoi de mieux que le cinéma pour nous parler d'Histoire? Ainsi, en mêlant petite et grande Histoire, Michael Haneke offre une exploration profonde des répercussions du passé sur le présent. Le réalisateur autrichien investigate la manière dont les traumatismes historiques non résolus se manifestent dans le présent, et comment la petite histoire individuelle se trouve étroitement entrelacée à la grande Histoire collective. *Caché* nous rappelle avec force que le passé ne peut être entièrement dissimulé, et que les conséquences de l'Histoire continuent de nous hanter.

Luca Palumbo

Dans *Caché*, Michael Haneke s'attache à rendre visible tout ce qui ne l'est pas. Il traite de ce qui se passe lorsque le caché refait surface et devient exposé, de ce qui se produit lorsque le souvenir d'un passé désagréable perturbe un présent paisible et amnésique. En utilisant le secret par l'intermédiaire d'un passif refoulé, le réalisateur autrichien met l'accent sur la répression des souvenirs personnels et plus spécifiquement sur sa relation directe avec la répression de la mémoire historique collective.

Chez Michael Haneke, la cellule familiale s'avère être comme souvent l'épicentre dramaturgique du récit. Dans les premiers films de sa période autrichienne, il dépeignait déjà cette lente désintégration du cocon familial. Dans *Caché*,

nous avons affaire à une famille bourgeoise: Georges (Daniel Auteuil), Anne (Juliette Binoche) – noms donnés à presque tous les couples centraux dans ses films – et Pierrot, leur enfant (Lester Makedonsky). Le couple travaille dans le monde littéraire: Anne comme assistante d'un éditeur et Georges comme animateur et producteur d'une émission littéraire. Tous deux ont réussi leur vie professionnelle et il semble que tout aille pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Mais chez ce réalisateur, il suffit de gratter un peu pour effriter le bonheur apparent. Cet environnement qui semble transpirer le bien-être va progressivement être mis à mal. Dès la première image du film, on s'aperçoit que la famille est observée. Le film s'ouvre

sur le plan fixe d'une maison néo-bourgeoise d'un quartier résidentiel de Paris : il ne se passe pas grand-chose dans la rue, quelques voitures garées sur le bord des trottoirs, une femme qui sort de la maison, un cycliste qui passe et puis une voix vient couvrir l'image qui est ensuite passée en accéléré. On découvre avec un temps de retard que le plan d'ouverture est la reproduction d'une cassette VHS regardée par Anne et Georges. Une vidéo filmée par un inconnu devant leur domicile. Sans explication, et de façon répétée, la famille recevra de manière anonyme des cassettes VHS accompagnées de dessins d'enfants morbides. Assez rapidement, les colis anonymes – par l'intermédiaire des cassettes VHS – se font plus précis. Les lieux filmés changent. On y découvre notamment la maison d'enfance de Georges. Georges soupçonne progressivement, mais sans le dévoiler à quiconque, qu'un événement lié à son enfance pourrait être l'explication de ce harcèlement.

Haneke illustre la remontée impromptue du passé refoulé en insérant d'abord une scène nocturne où le jeune Majid a le visage ensanglanté. Cette scène interpelle, car elle est insérée entre deux scènes qui n'ont aucun rapport avec cette dernière. L'utilisation du flashback, une première dans le cinéma d'Haneke, vient confirmer l'hypothèse de cette remontée d'un souvenir jusqu'alors refoulé. La scène de la décapitation du coq est revécue par Georges comme un cauchemar : elle démarre de façon réaliste pour s'achever sur une image effrayante et irréelle de Majid faisant face à Georges avec une hache. En allant chercher un secret enfoui depuis trop longtemps, Haneke va contraindre son personnage à se confronter à son passé. Un passé qu'il a consciemment caché à ses proches et peut-être également à lui-même, et qui revient désormais le hanter.

Georges a donc vécu durant son enfance un épisode traumatisant. Au début des années 1960, les parents de Georges emploient un couple d'immigrés algériens, parents de Majid, un petit garçon du même âge que Georges. Tragiquement, lors d'une manifestation pacifique à Paris, les parents de Majid perdent la vie. Les parents de Georges décident



Caché (Michael Haneke, 2005).

alors de prendre à leur charge l'orphelin et envisagent de l'adopter. Ne souhaitant pas partager sa chambre et l'attention de ses parents, Georges décide de faire échouer l'adoption en racontant des mensonges. Il pousse Majid à tuer le coq de la ferme et prétend par la suite qu'il l'a fait pour lui faire peur. Cet événement incitera les parents de Georges à envoyer Majid à l'orphelinat. De cette faute non avouée naîtra chez Georges un traumatisme, fruit d'une culpabilité non reconnue.

Cette histoire individuelle est étroitement liée à la grande Histoire et s'inscrit dans un contexte historique bien précis : celui de la tragique manifestation du 17 octobre 1961. À cette époque l'indépendance de l'Algérie paraît inéluctable. Pourtant, la guerre qui se déroule de l'autre côté de la Méditerranée est en train de se propager violemment sur le territoire français. Les assassinats se multiplient dans les deux camps. Dans ce contexte de fortes tensions, les syndicats de policiers réclament, de la part de Maurice Papon, alors Préfet de police de Paris, davantage de fermeté. Le 5 octobre, Papon instaure un couvre-feu pour les Nord-Africains. En guise de riposte, le 17 octobre 1961, à quelques mois de la fin de la guerre d'Algérie (1954-1962), des milliers d'Algériens et d'Algériennes – parfois accompagné-es de leurs enfants – répondent à l'appel de la Fédération de France du Front de Libération Nationale (FLN) et manifestent pacifiquement dans la capitale française pour dénoncer le couvre-feu inique et discriminatoire décrété à leur encontre. La manifestation est violemment réprimée par la



Graffiti sur le quai de la Seine dénonçant le massacre. Rapidement effacé par les autorités, ce message deviendra le symbole de la sanglante répression du 17 octobre 1961.



Des manifestants algériens arrêtés par la police parisienne lors de la manifestation pacifique du 17 octobre 1961.

police parisienne. De nombreuses personnes sont exécutées par balles, jetées vivantes dans la Seine ou battues à mort. La répression se double d'une énorme rafle : plus de 12'000 personnes sont arrêtées et environ 1'500 sont expulsées vers l'Algérie. Les informations de l'époque n'évoquent pourtant qu'un bilan de deux morts, et la réalité du massacre a pendant longtemps été occultée — cachée, pour reprendre le titre du long-métrage. Selon les historiens britanniques Jim House et Neil MacMaster, cet événement serait « la répression d'État la plus violente qu'ait jamais provoquée une manifestation de rue en Europe occidentale dans l'histoire contemporaine ».

Ainsi, *Caché* ravive ce qui a été, pendant de nombreuses années, effacé de la mémoire collective française et livre une critique acerbe du

***Caché* ravive ce qui a été, pendant de nombreuses années, effacé de la mémoire collective française et livre une critique acerbe du passé colonial violent et du déni postcolonial.**

passé colonial violent et du déni postcolonial, en utilisant Georges comme analogie de l'incapacité de la France à reconnaître ouvertement son rôle dans le massacre de 1961. Georges représente ainsi la façon dont l'État a enfoui l'atrocité dans sa mémoire lointaine. *Caché* ne pourrait pas exister sans la culpabilité de Georges et sans son refus de faire face aux mensonges qu'il a raconté lorsqu'il était enfant. On constate donc bien comment la petite histoire — le secret personnel de Georges — rejoint l'Histoire elle-même. En ramenant à la lumière l'épisode peu connu et très tardivement reconnu du massacre du 17 octobre 1961, le film semble vouloir aussi rappeler que l'intolérance perdure toujours en Europe occidentale. Cette intolérance est clairement représentée dans le comportement que Georges adopte envers

passé colonial violent et du déni postcolonial, en utilisant Georges comme analogie de l'incapacité de la France à reconnaître ouvertement son rôle dans le massacre de 1961. Georges représente ainsi la façon dont l'État a enfoui l'atrocité dans sa mémoire lointaine. *Caché* ne pourrait pas exister sans la culpabilité de Georges et sans son refus de faire face aux mensonges qu'il a raconté lorsqu'il était enfant. On constate donc bien comment la petite histoire — le secret personnel de Georges — rejoint l'Histoire elle-même. En ramenant à la lumière l'épisode peu connu et très tardivement reconnu du massacre du 17 octobre 1961, le film semble vouloir aussi rappeler que l'intolérance perdure toujours en Europe occidentale. Cette intolérance est clairement représentée dans le comportement que Georges adopte envers

Majid. La relation entre les deux hommes fait inévitablement écho au contexte historique franco-algérien évoqué plus haut. Georges incarne une conscience française de la guerre d'Algérie alors que Majid, lui, incarne une conscience algérienne réprimée et opprimée. Tout au long du film, les projections de Georges sur Majid reflètent un ensemble de croyances ancrées dans des attitudes coloniales. Il utilise dans un premier temps la différence raciale afin de créer une distinction entre lui et l'Autre, décrivant Majid comme algérien plutôt que français. Georges utilise ensuite des stéréotypes raciaux à la fois coloniaux et postcoloniaux pour expliquer le mystère des cassettes vidéo qui lui sont adressées. Il ne parvient pas à s'extraire de la pensée impériale selon laquelle l'Autre colonisé est enfantin, moins intelligent et intrinsèquement criminel. Georges projette ainsi ses angoisses et son désir de trouver un coupable. Il ne saisit pas la chance qui lui est offerte par la rencontre avec Majid et refuse d'assumer la responsabilité de l'acte commis durant son enfance. Ce refus de reconnaître cet acte, et par conséquent de reconnaître Majid, trouvera son point culminant lors d'une scène de violence hallucinante. Le message véhiculé par cette scène paraît clair, tant c'est par son refus à ne pas reconnaître en l'« Étranger » — ici Madjid — une humanité semblable à la sienne que la société contemporaine occidentale semble condamner sa population immigrante à une exclusion tragique, débouchant ainsi sur la diabolisation de la figure de l'Autre. Or, ce refus de reconnaître en l'Autre un semblable n'est qu'une des manifestations d'une tendance au repli et à l'isolement qui détruit aussi bien la sphère privée que les rapports sociaux.

La trame historique rejouée par Michael Haneke dans *Caché* pose un questionnement précis : pour tout individu qui se confronte aux souvenirs de son passé, comment réagir lorsqu'un sentiment de culpabilité devient trop envahissant ? Ainsi, le réalisateur autrichien livre une étude psychologique puissante sur la responsabilité de chaque personne face



Caché (Michael Haneke, 2005).

à ses actes, mais aussi sur le sentiment de culpabilité et la capacité de s'absoudre soi-même. En évoquant ce pan de l'histoire, il pointe un crime ayant longtemps été occulté et utilise subtilement le secret de famille lui aussi profondément caché afin d'évoquer ce massacre. Cependant, bien que dans ce sous-texte explicite, Haneke s'adresse à la France, il insiste sur le fait que ce film ne doit pas être interprété comme une œuvre à caractère national. Ainsi, le long-métrage n'expose pas uniquement les crimes de la France mais toutes les culpabilités collectives autrefois oubliées de la société moderne envers l'Autre. Et de ce fait, Haneke donne à son film une connotation universelle qui excède largement le cadre hexagonal de la guerre d'Algérie.

Bibliographie

- EL AZZOUI Rachida (2020). « 17 octobre 1961 : La guerre d'Algérie en France est une "histoire encore en chantier" », *Mediapart*, 17 octobre 2020. <https://www.mediapart.fr/journal/france/171020/17-octobre-1961-la-guerre-d-algerie-en-france-est-une-histoire-encore-en-chantier>.
- GRAVEL Jean-Philippe (2006), « Le cinéma du soupçon », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 2, Spring 2006, pp. 6-13.
- HOUSE Jim & MACMASTER Neil, *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- PORTON Richard, « Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke », *Cineaste*, vol. 31, n°1, 2005, pp. 50-51.
- VIRTUE Nancy, « Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Caché* (2005) », *Modern & Contemporary France*, vol. 19, n°3, 2011, pp. 281-296.



Effroyables jardins : un secret bien gardé, deux amis de toujours, un nez rouge et un poste d'aiguillage saboté

La Deuxième Guerre mondiale est une période marquante de l'histoire récente européenne. Il reste aujourd'hui parmi nos familles encore quelques témoins de cette période troublée et meurtrière, et la transmission de leurs souvenirs, qui passe parfois par la révélation de secrets de famille est encore un véritable enjeu pour bon nombre d'entre nous.

Noémie Baume Boillat

En miroir de cette mémoire encore bien présente, et vivante, les cinéastes n'ont eu de cesse de représenter cette période au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. Au nombre des films cultes, on compte *L'armée des ombres* (1969) de Melville, ou la très populaire comédie *La grande vadrouille* (Gérard Oury, 1966), qui continue encore et tou-

jours d'égayer les soirées de la période de fin d'année sur les chaînes de télévision française. Plus récemment, un autre grand réalisateur s'est illustré en portant à l'écran un huis clos passionnant relatant les négociations avec les Allemands au sujet du sort de Paris au moment du retrait de leurs troupes. Il s'agit du passionnant *Diplomatie*



Jacques (Jacques Villeret) dans *Effroyables jardins* (Jean Becker, 2003).

(2014) de l'allemand V. Schlördorff, par ailleurs également auteur du *Tambour* (1975) dont la seconde partie prend place durant le conflit. Les intrigues de ces films reposent sur les interactions entre destins individuels et « Grande Histoire ». Il en va de même pour le film sur lequel nous allons nous pencher au fil de cet article : *Effroyables jardins*

(2003) de Jean Becker (*Les enfants du Marais*, 1999), adapté du court roman éponyme de Michel Quint publié en 2000.

Ce qui est au cœur du récit, c'est le secret de Jacques, et surtout les questions que se pose son fils Lucien, qui sent bien que son père lui cache quelque chose. Nous nous

intéresserons à la manière dont ce secret bien gardé est progressivement révélé au jeune homme. Par ailleurs, nous nous questionnerons au sujet des représentations véhiculées dans le cadre de cette intrigue qui prend place sous l'Occupation. Quelle est leur nature ? Sont-elles singulières ou originales par rapport à celles qui circulent majoritairement dans les films, en particulier français, concernant cette période troublée ?



Les quatre comparses sont jetés dans un trou.

Mon père, ce clown... quelle honte !

C'est avec lassitude, et une bonne dose de honte que Lucien voit son père Jacques courir les kermesses avec son costume de clown. Pourquoi cet instituteur respectable se livre-t-il à de tels numéros ?

Sous le regard complice de son ami André ainsi que de sa femme, Jacques se produit sur scène régulièrement. Contrairement à son fils, l'auguste semble les amuser. C'est un regard bienveillant, un peu nostalgique qu'ils posent sur ces performances qui rythment le film.

C'est d'ailleurs à sa double casquette d'enseignant et d'amuseur public que fait référence la séquence inaugurale du film. On y voit Jacques Villeret, qui incarne le personnage principal, assis à un pupitre devant un tableau noir avec au pied des chaussures de clown, plantant ainsi le décor. Les deux rôles semblent lui tenir autant à cœur l'un que l'autre, mais dans le récit c'est surtout le mystérieux second qui est mis en avant. Il constitue également le cœur de l'intrigue.

L'écriture de ce drame historique repose sur la révélation habile et progressive d'un secret de famille bien gardé. Lucien découvre par petites touches, au travers de ses discussions avec le vieil ami de son père, André (joué par André Dussollier), ce qui pousse son père à se produire sur scène.

Des Résistants pas si héroïques...

À l'occasion d'une représentation de Jacques, André, voyant l'adolescent las et même gêné face à ce spectacle, ra-

conte à Lucien comment Jacques et lui ont un jour, pendant la guerre, saboté un poste d'aiguillage à l'aide d'explosifs. Dans un flashback, le public découvre les deux comparses mi-aventuriers du dimanche, mi-plaisantins se faufiler le long de la voie de chemin de fer tout en bavardant, s'arrêter pour se soulager, et finalement commettre leur forfait : le sabotage du poste d'aiguillage.

André ne mâche pas ses mots lorsqu'il confie au fils de son ami :

Ce soir-là ton père et moi on a eu un coup de patriotisme, comme on a un coup de soleil.

Le récit ne laisse pas présager de participation à un réseau de Résistance. De plus, leur coup d'éclat était visiblement peu ou mal planifié, car un cheminot français en charge de l'aiguillage s'y retrouvera piégé et grièvement blessé. Dans le roman, la « démystification » de cet acte de Résistance est même encore plus radicale et explicite :

Que je te le dise : la Résistance on s'y est mis, les autres je sais pas, en tout cas ton père et moi, pour rigoler, pas s'emmerder, en tout cas au début...

Comme si on serait allés au bal... La fine ambiance Horst Wessel Lied, fanfare militaire, ça ne nous donnait pas l'envie de danser. Alors histoire de jouer notre propre musique, le sabotage du transfo de la gare de Douai, ton père et moi, on l'a fait aérien, façon musette, doigts de fée sur le piano à bretelles, et allegretto.¹



L'officier allemand fait le clown pour divertir les prisonniers.

Attrapés dans la foulée par les Allemands, les deux joyeux lurons se retrouvent en captivité en compagnie de deux autres villageois campés par Thierry Lhermitte et Benoît Magimel. Précipités dans un trou de plusieurs mètres de profondeur creusé à même la terre, les quatre hommes ont vingt-quatre heures pour que l'un d'entre eux se dénonce, sans quoi ils seront tous fusillés ! Les deux coupables se savent donc condamnés. *Morts pour la France* ? À moins que quelqu'un d'autre ne se rende à la Kommandantur pour se dénoncer ?

... et un soldat en uniforme allemand qui se montre humain

Si ce film a le mérite de proposer des représentations moins héroïques de la Résistance, la manière dont sont mis en scène les soldats allemands, en particulier un, est pour le moins originale par rapport à ce que propose habituellement le cinéma français. On y rencontre volontiers les Occupants dépeints comme des brutes sanguinaires vociférantes. En bref, ils sont donnés à voir comme des Barbares, étrangers à toute forme d'humanité, de raffinement et parlant une langue inconnue et incompréhensible aux sonorités pour le moins rugueuses.

Or, après plusieurs heures de captivité des quatre otages, un soldat allemand apparaît, visiblement envoyé pour monter la garde. Mais surprise, ce dernier se met à jouer avec son fusil en le tenant en équilibre sur son pied, et à leur faire des grimaces. Les prisonniers sont tout d'abord in-

dignés par son attitude étrange qu'ils perçoivent comme une provocation à leur rencontre :

Il nous aurait insultés, bombardés de cailloux, pissés dessus, c'était dans l'ordre, rien à redire. Mais là, se payer la figure d'otages, faire le même pour des hommes qui vont mourir, c'était indigne, insupportables !²

Mais rapidement, alors que le soldat de la *Wehrmacht* se livre à un numéro digne du burlesque avec son casse-croûte, le rire prend le dessus, contagieux et même libérateur. André continue son récit ainsi :

Jamais tant ri, ton père non plus, je le sais. (...) On en avait les larmes aux yeux. Et jamais on n'a pleuré avec tant de plaisir. Qu'on allait crever, on y pensait plus.³

Après avoir partagé son repas avec les otages, le soldat se présente avec un léger accent lorsqu'il parle français, il s'appelle Berndt. Le voilà, en plus de se montrer humain qui commence à tisser une forme de lien avec les prisonniers, les considérant eux aussi comme des hommes dignes d'attention, et d'égards. Bref, tout le contraire des rapports déshumanisés à des masses de prisonniers, et de déportés qui ont été le terreau fertile de leur anéantissement.

Au petit matin, Berndt leur lance une bouteille de *Schnaps* en guise de petit-déjeuner, et leur chantonne le classique de la chanson française qu'est « Ya de la joie »⁴. La musique et le rire, au-delà des mots sont des langages universels qui permettent tant aux villageois français, qu'au soldat allemand d'introduire un peu de légèreté et de bonne humeur dans leur quotidien alors qu'ils sont partie prenante à cette guerre qui n'est pas la leur, mais celle de leurs dirigeants. Une guerre totale entre nations qui dresse les individus les uns contre les autres, et les broie de manière indiscriminée.

Berndt apparaît alors avant tout comme un être humain, conscrit involontaire en armes qui tente de faire face aux horreurs de la guerre à sa manière et c'est en cela que ce film de Jean Becker paraît particulièrement intéressant et

singulier. On est bien loin de l'image de soldats allemands brutaux et idiots véhiculée par de nombreux films, et en partie moquée par le si délicieusement irrévérencieux et historiquement incorrect *Unglourious Basterds* (2009) de Tarantino. Loin aussi de représentations des Allemands comme des exécutants d'ordres aux conséquences inhumaines qui relèveraient de la *banalité du mal*⁵, concept développé par Hannah Arendt en marge du procès de criminel de guerre nazie Eichmann en Israël en 1961. Jean Becker propose ainsi d'enrichir de nouvelles représentations de cet autre qu'est l'occupant allemand, autrement que sous les traits du mal absolu. Autrement dit de nourrir notre imaginaire collectif de représentations différentes, comme la figure de Berndt, ou simplement plus nuancées. Les images de la Kommandantur montrent un officier las de devoir faire régner l'ordre sur ses administrés, mais bien conscient des obligations liées à son poste.

Un secret révélé entre souvenirs personnels, et enjeux de mémoire collective

C'est en hommage, et en mémoire de cet Allemand que Jacques sort son nez rouge régulièrement. Un geste qu'il vit comme une manière de rendre hommage à Berndt — en définitive une sorte de devoir de mémoire ? Sa démarche pour faire honneur à ce passé confère un souffle poétique au récit. Lorsqu'il livre son numéro, on ressent une certaine émotion de sa part. Dès le début le public se rend compte que le personnage est mu par autre chose que la simple volonté de faire son cirque. Il remarque également qu'il est en partie mal à l'aise sur scène, et assez maladroit à certains égards, ce qui rend ses performances d'autant plus touchantes et charmantes. Un secret de famille jusqu'ici bien gardé pour Lucien qui le découvre en écoutant le récit du meilleur ami de son père lorsqu'il est en âge de recevoir, et de comprendre



Lucien, le fils de Jacques, finalement capable d'apprécier les clowneries de son père.

Becker propose d'enrichir notre imaginaire collectif de nouvelles représentations de cet autre qu'est l'occupant allemand, autrement que sous les traits du mal absolu.

leur petite épopée résistante et ses conséquences dans le contexte de l'Occupation allemande. Les souvenirs de guerre, même ici pas si dramatiques puisqu'ils se soldent plutôt bien pour Jacques et André, sont souvent tus dans les familles, car il s'agit d'une période pénible où les incertitudes, la peur et les violences étaient omniprésentes au quotidien. Par ailleurs, il convient d'être des plus prudents avec les souvenirs, car ils sont avant tout :

*la somme de nos approximations et interprétations personnelles. Dans le domaine de la mémoire, cette prudence est d'autant plus nécessaire que tout souvenir est la reconstruction d'une expérience passée par la réactivation des neurones impliqués dans l'épisode inaugural. Une réactivation qui ne se fait jamais de la même façon du fait que notre environnement et nos expériences ne sont jamais les mêmes.*⁶

On a plutôt tendance à passer sous silence les mauvais souvenirs, et à évoquer les bons, surtout s'ils sont légers. Même en Suisse où la guerre n'était qu'aux frontières, ce n'est que très rarement que j'ai pu entendre mes propres grands-parents me raconter leur expérience du rationnement alimentaire, les mouvements de troupes aux abords de la frontière, ou encore la présence d'internés polonais dans leur village.



Jacques et André.

Au-delà des souvenirs et des histoires qui peuvent circuler au sein d'une communauté villageoise de manière informelle, les souvenirs traumatiques de la Seconde Guerre mondiale ont aussi trait, dans ce film, à la mémoire collective de manière explicite, car il est question de décorer l'un des résistants pour un acte jugé particulièrement « héroïque ».

Les intrications entre petite et « grande » histoire sont donc indéniables, mais aussi entre mémoire individuelle ou familiale et mémoire collective. Le film montre aussi la manière par laquelle cette communauté villageoise fait preuve de vivre ensemble face au poids d'un passé commun, de façon organisée au moins en partie par des structures de l'état telles que l'école, les cérémonies commémoratives, ou encore les monuments et les musées.

Les liens entre destins et secrets individuels, et niveau « macro » sont aussi très explicites et bien mis en lumière dans l'excellent *Incendies* (2013) du québécois Denis Villeneuve. Bien que le film se déroule dans un Moyen-Orient imaginaire, par le lien entre le secret de famille et les tensions entre différentes communautés, il est hautement politique. Surmonter le secret passe par le fait de le découvrir, et donc ici tout comme dans *Effroyables Jardins* de remonter des « fils » qui mènent à l'histoire et à la mémoire collective, au-delà des destins individuels. Dans ce drame, ce sont deux enfants adoptés en quête de leurs racines qui se livrent à cette quête.

Notes

1 QUINT Michel, *Effroyables Jardins*, Folio, 2000, pp.35-36.

2 *Ibid*, p.51.

3 *Ibid*, p.52.

4 Une chanson de Charles Trenet datant de 1936.

5 Elle l'expose dans son ouvrage publié en 1963: *Eichmann à Jérusalem: Rapport sur la banalité du mal*.

6 TISSERON Serge, *Les secrets de famille*, Que sais-je?, 2020, p.121.



Appréhender le caché

Le plan d'ouverture voyeur de *Caché* (Michael Haneke, 2005), braqué sur le domicile de Georges.

À moins qu'un enchaînement fructueux de coïncidences ne survienne, ou que des scénaristes s'en mêlent, le secret n'aura d'autre choix que de rester dissimulé, enfoui derrière le paysage tel un spectre. Michael Haneke réanime cette entité de façon à contaminer un cocon familial, tout comme son public, de cette seule dissimulation. Le cinéaste autrichien, pour *Caché* (2005), son troisième film en France, crée ainsi par la négative, exhibant un sordide hors-champ refoulé. Dans un jeu entre le caché et le frontal, l'œuvre nous oblige à plonger dans ce secret comme dans un trompe-l'œil.

Etienne Kaufmann

Comme à son habitude, Haneke s'offre avec *Caché* un film miroir de la société, en mettant en évidence une certaine violence morale qu'elle abrite habilement. Hormis son propos sur le refoulement historique, ce qui nous intéresse ici est comment le cinéaste parvient par sa mise en scène à impliquer son public, moralement, et par l'affect et la tension. Froideur singulière et envoûtante passant par les

plans longs, les silences gelés : le malaise vient d'une réalisation qui joue sur les faux semblants, et observatrice des moindres déraillements de ses personnages.

Un public complice de voyeurisme

Agglutiné dans sa salle sombre, le public de cinéma cache toujours un relent de curiosité voyeuriste : observer des

personnes qui déroulent leur temps de vie. N'est-ce pas de l'ordre du privé pour un personnage qui n'a en rien demandé à ce que son réel soit mis en pâture devant une caméra? Cet absurde paradigme permet pourtant d'amorcer un didactisme propre à Haneke : contraindre ses spectateurs et ses spectatrices par la tension pour leur faire ouvrir les yeux. L'œuvre s'ouvre sur un plan fixe de quelques minutes sur le domicile de Georges, le protagoniste joué par Daniel Auteuil, et de son épouse interprétée par Juliette Binoche. Après un générique silencieux, l'image se rembobine, des voix résonnent hors-champ, on a donc affaire à un enregistrement d'une cassette que le couple regarde chez lui. Ce glissement diégétique a pour effet de subtilement briser le 4^{ème} mur, un effet exploité plusieurs fois dans le film. C'est d'abord un efficace apport de doute et de confusion ; et à l'opposé, une manière d'appuyer la véracité des images (la caméra ne ment pas), leur effet péremptoire. Mais surtout, ce procédé offre dans le film une place considérable au public, ce dernier muni de ses propres jugements. Il faut relever la simplicité avec laquelle le cinéaste, dans ses films, considère ce public et l'induit à avoir un statut dans son œuvre par de simples plans triviaux. Nous sommes à priori, en tant que spectateurs et spectatrices placés-és derrière des caméras de surveillance, et rien que notre existence (le poids de notre regard) est motif d'inquiétude au sein du film.

Donc quelqu'un observerait la famille de Georges. Ce dernier part à la recherche de cette caméra, sans succès. En effet, il lui aurait fallu trouver ce public, ou plutôt celui qui orchestre tout : Haneke. S'il n'y a pas de contre-champ sur cette caméra invisible filmant cette rue c'est que c'est celle du réalisateur qui opère ce malaise par l'observation. Georges reçoit ensuite d'autres de ces cassettes vidéos, accompagnées de lugubres dessins d'enfant (ou peut-être d'adulte imitant un enfant). Puis les vidéos commencent à en montrer davantage sur le protagoniste, en particulier des plans sur une ferme, un certain Majid, et une poule décapitée, faisant remonter à la surface l'enfance de

Georges couplée d'amères bribes de culpabilité, assumées ou non assumées. Ces envois de cassettes sont en quelque sorte un jeu de piste entre le metteur en scène et son personnage, dans un but de tiraillement d'un personnage contenu en lui-même, renfermant son propre secret. Le réalisateur s'introduit dans un quotidien bourgeois familial, filmant ce qu'on s'évertue à éclipser. De ce fait, il ne vise pas tant à créer des personnages, mais plutôt à pousser dans leurs retranchements certaines réalités de façon à les faire confronter à « Monsieur tout le monde » — dont Georges est un exemple. Dans *Caché*, la caméra de Haneke s'infiltré certes dans le film, mais elle résonne comme reflet de ce que les personnages eux-mêmes cherchent à dissimuler. Encerclé, le public est dépositaire de ces secrets, pris dans ses propres jugements moraux. Mais une chose est sûre, Haneke l'oblige à vraiment observer. Le but est donc de faire voir frontalement ce que l'on dissimule dans la normalité.

Ce premier acte renvoie au même mystère que celui du début de *Lost Highway* (David Lynch, 1997), avec lequel il est intéressant de penser cette figure du voyeur (même si ce n'est pas un clin d'œil de la part de Haneke). Dans le film de Lynch, les vidéos de la maison se révèlent également annonciatrices d'une vérité macabre concernant le protagoniste. Lui-même dira qu'il n'aime pas les caméras et préfère vivre avec ses propres souvenirs. *Caché*, d'une manière moins psychanalytique, plus frontale, met le protagoniste face à des relents, le troublant de cette manière de son confort habituel. Dans *Lost Highway* comme dans *Caché*, la caméra de ces cassettes étranges devient le plein écran, se confondant avec celle du réalisateur. Dans nos deux films, ce plein écran signifie une pleine conscience. L'image lugubre et menaçante est donc réappropriée par le metteur en scène. Mais, si c'est par l'intermédiaire de ses personnages, la cible finale de Haneke est toujours son spectateur ou sa spectatrice. C'est le réalisateur qui œuvre, l'aléa qui ne fait que déclencher des processus. Le changement de diégèse est également une

manière d'amener un hors champ, et d'aller au plus près des images.

La question du rapport à l'image

Haneke a compris l'effet de l'image fixe et temporelle, pour laquelle il tient son inspiration de la réalisatrice belge Chantal Akerman : ce n'est plus le public qui contemple l'image mais elle qui contemple le public, le stimule de sa singularité et tangibilité inscrite dans le temps. Temps qui est rendu tel quel, provoquant diverses réactions (tension, gêne). Le leitmotiv de Haneke est précisément l'image perçue à travers une caméra fort présente, rendue précise et objective (ce qui contrecarre l'aspect subjectif du voyeurisme), et qui en retour attend du public une réaction. Dans cette conception partagée par les deux cinéastes, l'image se débarrasse d'une mitraille de choix esthétiques, elle devient floue, blanchâtre, envahie par le son direct et les silences. Une sorte d'anti-esthétique : filmer l'absence de lumière et l'absence de son, donc ce qui est caché (au propre comme au figuré). Pour cette ombre contaminatrice, on pense surtout aux scènes entre Majid et Georges et aux réminiscences.

Mais si la question de l'artifice n'intervient pas, il reste celle du cadre, en particulier comment cerner cette objectivité. Ce qui frappe le plus est le hors-champ¹, dans cette même idée d'accéder à l'invisible, ou de ne pas laisser sa caméra se soustraire aux spasmes des personnages, eux subjectifs. Donc des plans fixes, rigides et extérieurs pour rester dans une optique d'observation et d'étude des personnages. De surcroît, Haneke utilise le hors-champ pour souligner le côté « hors sol » des personnages : enfermés dans leurs émissions télévisées, ils sont en quelque sorte aveugles à l'environnement présent, contrairement à l'objectif, qui porte bien son nom. On peut interpréter cette anti-esthétique par opposition avec le média télévisuel, pour lequel Georges travaille (et qui manifestement intéresse Haneke) : à la télévision le hors-champ n'existe pas, tout est éclairé, monté, et de fait, manipulé.



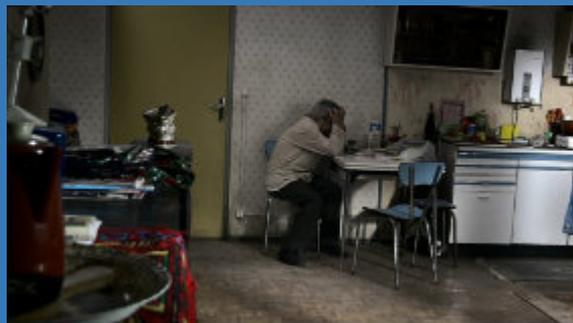
L'ombre contaminatrice du passé.

Le hors-champ intervient enfin comme outil de suggestion, plus précisément en ce qui concerne le secret qui nous intéresse, dont les conséquences sont éclipsées. En considérant et visibilisant son hors-champ, on s'inscrit dans une réalité davantage palpable et proche du public : ne vit pas seulement ce qui est filmé, mais tout un monde implicite inscrit dans divers contextes sociaux. Cette image frontale est quelques fois appuyée, saturée, dans la même logique esthétique, à l'aide de l'image choc, maculée de giclures rouge vif, couleur du sang, rappelant lui aussi, comme un signe cette fois-ci destiné au public, une vérité concernant la guerre d'Algérie. Cette image est celle même reléguée en hors-champ par les personnages, en l'occurrence Georges, par souci de confort. Ce même confort qui incite chacun-e à dissimuler son secret sous le tapis. Le cocon familial est ainsi éculé, une sorte de repoussoir du moindre problème personnel, qui donne l'illusion du modèle familial sans histoires.

Interroger notre rapport à l'image dans la société nécessite de repenser sa place dans le film. Ce qui nous intéresse surtout est leur manière de cadrer, basée sur l'oxymore de la discrète frontalité. Dans *Caché*, l'image est discrète en tant qu'elle est dissimulée et ne franchit que peu le pas du gros plan ; frontale par sa franchise et sa rigidité. Si l'on s'évertue à filmer d'un point de vue discret (presque caché), ce que l'on scrute le plus sont les décors, immuables et d'une importance rare. Ainsi, la caméra s'intéresse aux architectures intérieures, aux objets inutiles.

Elle ausculte, semblablement au travail que mène Akerman, l'espace intérieur délaissé. L'image est laissée à étudier. Toutefois, certains éléments du réel sont soulignés, comme les imposantes bibliothèques qui se réduisent au décor en n'interagissant que peu avec les personnages. Dernier point de comparaison, la lugubrité triviale, ou cette façon d'induire un sentiment, par exemple, d'inconfort ou de tension par un simple (et surprenant par sa rareté) mouvement de caméra. On pense au travelling sur le couloir de Romainville et au panoramique sur la ferme. Si l'on reprend ce dernier plan, on note qu'il apparaît dans la vidéo, puis dans le film avec une vraie caméra. Les plans du metteur en scène guident et attirent le protagoniste. Répétition lugubre, qui interroge sur la nature de l'image que nous donne le réalisateur, et qui révèle encore le processus d'induction dans lequel est pris le personnage. Cela va de pair avec le processus d'induction de Haneke sur le public, il ne s'agit pas forcément d'induire en erreur, mais de nous placer en tant que dépositaires d'éléments légèrement inhabituels.

Paradoxalement *Caché* est un film qui manie les images de toutes formes : réminiscences, caméras intra-diégétiques, médium télévisuel, sur le même piédestal, et avec exactement la même esthétique. Ce qui fait qu'il nous interroge continuellement sur la provenance des images qu'il nous propose. En particulier, qui est la caméra ? Et qu'y a-t-il hors de la caméra ? Si l'on prend l'exemple du rêve de Georges, il est ambigu dans le sens où on ne sait pas à quel point il s'éloigne du souvenir pour devenir une image choc. Le cadre trouve alors une signification plus abstraite : il devient la réalité où l'on fait le focus (subconscient d'un personnage, vision à travers une caméra...). La question est encore davantage indécidable pour la caméra installée chez Rachid, repoussant les questionnements sur ses intentions et ses actes. Frontale et prise sur le vif, l'image hanekienne capte en elle toutes les contingences du réel, les laissant telles quelles, naturelles, au lieu de les faire converger vers une idée préméditée.



Le hors-champ, rendu visible, inscrit le plan et ses personnages dans une réalité et un contexte social.



Les bibliothèques servent de décor au plateau télévisé et à l'appartement de Georges, brouillant leurs frontières.



Haneke utilise des plans surchargés, peu focalisés.

Où est Pierrot ?

Caché a pour particularité de transcrire les affects précis du thriller sans en prendre la forme narrative. Typiquement il multiplie les hypothèses, ne prenant parti pour aucune : la police n'intervient jamais, les soupçons n'ont d'effets que sur la décrépitude du foyer familial. Le fils Pierrot est notamment soupçonné, piste que Haneke laisse volontairement ouverte par une scène ambiguë de non-dit (c'est aussi cela le hors-champ). Cette démarche trahit la volonté de Haneke que son public reste prisonnier de son métrage, et ainsi davantage vulnérable aux sous-enjeux du film. Au schéma crescendo du thriller est substitué une forme de stagnation, et ceci permet de centrer l'image sur le secret véritable, tout en évitant de le filmer. De ce fait, on se pose des questions, se laissant guider par une économie de plans où Haneke laisse deviner la portée (historique) du secret. Ce noyage d'information se retrouve de fait dans le cadre, qui ne se focalise que peu sur les éléments, laissant visibles des objets de premier plan, qui reste large, et isole peu par la focale. Souvent, les plans sont surchargés.

Le symptôme le plus flagrant est le plan de clôture. On y voit des élèves sortant d'un lycée pendant un peu plus d'une minute. Un plan abstrait dans son idée (la culpabilité qui s'abat sur la nouvelle génération), concret par son réalisme simple. Néanmoins, et ceci ne sera remarqué que de certaines personnes (et c'est bien là l'intérêt), on y voit dans un coin de l'image et en arrière-plan, Pierrot accompagné du fils de Majid. Ils discutent mais leurs paroles restent inaudibles. De là peut naître une nouvelle panoplie d'interprétation scénaristique, intéressantes bien que non nécessaires (ajoutons à cela que Haneke a bien pris le temps d'écrire un vrai dialogue entre les personnages). Ce que l'on peut surtout retenir ici est la construction du plan comme un jeu de « où est Charlie ? » : le public doit chercher les informations lui-même dans des plans décentrés, fourmillants, observateurs. Le scénario du film est ici complètement dissout dans le réel. Ce qui marque

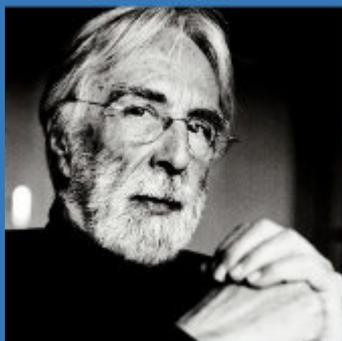
également est l'indétermination inhérente au plan. C'est en prenant le temps de scruter l'image que l'on appréhende son hors-champ. Si Haneke n'emporte pas son public dans un flux d'images continûment cohérentes, c'est qu'il veut questionner la place même de ses images et ce qu'elles peuvent transmettre.

Pour revenir à la question du genre cinématographique, ce qui forme le point névralgique de l'œuvre est la tension, constante et retenue. Il ne s'agit pas de jouer des éléments esthétiques de sorte à nous faire croire à une tension véritable, mais inversement de capter du mieux possible la tension du réel (et son horreur). Si Haneke joue certainement d'une grammaire précise afin de provoquer du malaise auprès de son public, il fait de la réalité de certains événements la moelle osseuse de son dispositif, d'où aussi l'absence totale de musique (dans tous ses films). Construire un thriller, c'est maintenir une certaine dose d'informations hors de portée du public, qui peut alors s'imaginer des possibilités infinies d'actes en puissance, liés à des affects précis. Quand montre-t-on ? Quand cache-t-on ? Haneke maintient le dispositif en usant du hors-champ mais également de la fragmentation. Chaque scène, bien que banale, est choisie par ce substrat de la tension, les scènes sont montées de façon à ce que les soupçons se répondent et ne périssent jamais. Son précédent métrage *Code Inconnu* joue également de ce pro-

cedé qui dispose de façon très concrète des événements incomplets, illustrant une facette de la société moderne, dont évidemment l'incommunicabilité. Cette fragmentation fait aussi prendre du recul, toujours dans cette idée d'angle extérieur, poussant à une lecture matérialiste du réel. Le fragment est l'analogie temporelle du hors-champ ; ces deux acolytes qui font justement la puissance du cinéma.

Notes

¹ Terme qui désigne tous les éléments du film hors du cadre visuel qu'il laisse voir au public.



Michael Haneke

Après quelques téléfilms, Michael Haneke se fait connaître dans les années 1990, notamment avec la sortie de *Funny Games*. Le film est retenu pour sa manière brute de penser notre rapport divertissant à la violence. Il filme aussi en France, dont l'une de ses deux palmes d'or : *Amour*. *Caché* quant à lui remporte le prix de la mise en scène. Ses films partagent une ambition de décortiquer un mal banalisé et inhérent à la société, une violence sous-jacente et archaïque. Il laisse dans ses œuvres une place à l'irrationnel dans un cadre très réaliste, toujours de manière à atteindre son public. Il théorise de même l'image au sein de la société par des procédés de mise en abyme. Son ton froid et inconfortable révèle souvent une critique acerbe de la bourgeoisie.

A photograph of two young women, Camille and Amma Crellin, looking at a detailed miniature model of a large, multi-story house. The scene is set in a room with patterned wallpaper and a window with sheer curtains in the background. The lighting is soft and natural, coming from the window. The text 'Sharp Objects, la série secrètement enfouie' is overlaid in a large, white, serif font across the middle of the image.

Sharp Objects, la série secrètement enfouie

Camille et Amma Crellin devant la réplique de la maison familiale (*Sharp Objects* Marti Noxon, 2018).

L'exploration du secret de famille dans la série télévisée *Sharp Objects* offre une perspective intrigante sur les dynamiques familiales et la manière dont elles peuvent être revalorisées dans le contexte d'une série télévisée. Adaptée du roman éponyme de Gillian Flynn, la série, diffusée en 2018 et créée par Marti Noxon, réussit à captiver le public en dévoilant progressivement les secrets enfouis au sein de la protagoniste et de sa famille, tout en mettant en scène les éléments caractéristiques du genre du thriller télévisuel.

Josefina Adrogué

L'importance narrative du secret de famille dans *Sharp Objects* réside dans sa capacité à générer suspense, tension et engagement émotionnel pour le public. La série met ainsi en lumière l'impact dévastateur des secrets de famille sur les individus et montre comment ces secrets peuvent être transmis de génération en génération. Pour

comprendre pleinement leur fonctionnement dans la série, il est essentiel d'examiner les personnages principaux et leur rôle dans la révélation de ces secrets.

Camille Preaker, interprétée par Amy Adams, est le personnage central de *Sharp Objects*, qui nous plonge dans son point de vue tout au long de la série. Journaliste tor-

turée, elle retourne dans sa ville natale pour enquêter sur un meurtre, mais se retrouve confrontée à son propre passé douloureux et au cycle de violence générationnelle. Son rapport conflictuel avec sa mère, Adora Crellin, jouée par Patricia Clarkson, et sa relation trouble avec sa demi-sœur, Amma Crellin, soulèvent des questions et des suspicions tout au long de la série concernant le cycle de violence entre ces femmes.

Camille est le produit d'une famille dysfonctionnelle où la violence physique et émotionnelle sont monnaie courante. La mère est une figure autoritaire et puissante : elle participe au cycle de violence en renonçant à tout type d'affection envers ses enfants. Elle se déresponsabilise de sa cruauté en culpabilisant sa mère. Les secrets qui entourent cette famille sont étroitement liés à la violence, et ils sont soigneusement gardés cachés pour préserver une façade d'apparence parfaite. Chaque personnage féminin est violent, que ce soit en blessant les autres, ou en se blessant soi-même. La violence est le véritable secret des femmes dans cette série. Elle naît de leurs responsabilités féminines contraignantes : être calme, sensible, aimante, obéissante et génitrice.

Voici un exemple du secret qui est vecteur du cycle de violence générationnelle. Lorsque Camille rentre tard un soir après une longue journée d'investigation, elle croise sa mère assise dehors, qui profite de la douce température du soir. Dans cette rare conversation entre les deux femmes, Adora lui raconte son enfance, puis la naissance de Camille et son éducation. Elle termine en lui avouant banalement qu'elle ne l'a jamais aimée.

Il y a dans le roman une phrase qui résume bien les conséquences de ce schéma :

« *Un enfant sevré de poison considère le mal comme un réconfort.* »¹

Cette idée est reprise par Camille à chaque fois qu'elle se mutile.

L'exploration du secret de famille dans *Sharp Objects* est subtilement construite, avec des indices disséminés de



Adora, Camille et Amma Crellin dans une boutique de vêtements.

manière habile et des flashbacks troublants. Cette approche narrative permet de maintenir l'intérêt du public et de le pousser à établir des hypothèses et à rechercher des réponses aux mystères entourant les personnages. Les conséquences psychologiques du secret de famille sont également explorées de manière nuancée, mettant en lumière les traumatismes et les cicatrices émotionnelles qu'il engendre chez les membres de la famille.

Tous les secrets tournent ainsi autour d'Adora, de Camille et d'Amma, de leur identité et des événements qui les ont bouleversées — la forme de la série permettant de prendre le temps pour explorer chaque personnage, parallèlement à l'investigation policière. Le public a toujours un bout de fil à tirer et des hypothèses à établir. La série est ainsi constamment fracturée en flashback qui permettent de témoigner de la situation psychologique de Camille, qui n'arrive pas à détacher le présent du passé. Nous découvrons un des événements qui en est la cause : la mort soudaine de sa petite sœur Marian. Ces souvenirs qui la hantent vont venir la questionner et des réponses seront trouvées...

L'intérêt de la série télévisée *Sharp Objects* repose également sur le renouvellement du traitement de la violence. La série parvient à capturer la violence sans la dénaturer ou la banaliser, en montrant uniquement ses conséquences, qu'elles soient physiques (comme un cadavre mutilé) ou émotionnelle. Ainsi, Camille a vécu des agressions sexuelles pendant son adolescence mais nous ne voyons



Amma rentre chez elle après une longue soirée.

que les scènes qui les précèdent et le présent où elle vit leurs répercussions.

L'interprétation des acteurs et actrices joue également un rôle essentiel dans la série. Les performances saisissantes d'Amy Adams, de Patricia Clarkson et des autres membres de la distribution ajoutent une profondeur et une authenticité aux personnages, permettant au public de s'immerger pleinement dans leur psyché complexe. Le jeu d'Eliza Scanlen en particulier est remarquable : elle nous charme et nous terrifie du même regard. Cette immersion émotionnelle renforce l'impact de la série et crée un lien fort entre le public et les personnages.

En conclusion, la série *Sharp Objects* explore de manière intrigante le secret de famille, en utilisant efficacement les éléments caractéristiques du genre du thriller télévisuel. La révélation progressive des secrets, les performances et l'attention portée aux détails visuels et sonores contribuent à l'intérêt de la série en tant qu'expérience

immersive et captivante. Cette exploration du secret de famille offre une perspective fascinante sur les dynamiques familiales complexes et souligne le potentiel narratif et émotionnel d'une série télévisée bien réalisée.

Notes

1 «A child weaned on poison considers harm a comfort.»



Crépuscule à Tokyo ou l'ambition de fuir

Après la Seconde Guerre mondiale, le Japon prend un nouveau tournant. Notamment dans son art, où l'anti-conventionnalisme des mœurs se montre même chez les réalisateurs de l'époque classique, comme Kenji Mizoguchi, ou Yasujiro Ozu. Ce dernier partage avec Mikio Naruse un intérêt pour rendre avec réalisme les problèmes notamment familiaux de la classe moyenne, un genre que l'on nomme parfois *Shoshimineiga*¹.

Crépuscule à Tokyo (Yasujiro Ozu, 1957).

Zoy Désimeur

En nous exposant la banalité du quotidien des familles de son pays, Ozu montre une image utile et vraie du XX^{ème} siècle japonais. Il filme de manière générale, comme le dit si bien le réalisateur Wim Wenders, « le déclin d'une famille et d'une identité nationale, d'une perte en la reconnaissance d'une identité qui nous concerne tous, si proche de chacun. » Le cinéaste capte de cette façon la mise en place des nouvelles mœurs japonaises et son effet sur les familles, tout particulièrement sur la condition des femmes. C'est le cas de *Crépuscule à Tokyo* (1957), la dernière œuvre en noir et blanc du réalisateur, récit de deux sœurs qui affrontent les conséquences fatales de cette condition.

Dès les premières minutes de l'œuvre, un silence assourdissant règne. Le personnage du père se familiarise avec une atmosphère inconnue : il découvre des secrets sur les membres de sa famille par le biais de personnes extérieures à celle-ci, par exemple lorsque la gérante du bistrot du quartier lui fait part des abus d'ivresse du mari de sa fille aînée. Il découvre alors qu'il est lui-même inconnu de sa propre famille. Le personnage du père a en ce sens la même vision que le public dans les œuvres d'Ozu : comme le chien dans la maison, il occupe une position extérieure et spectatrice, mais située au centre des interactions familiales. La caméra se place ainsi au niveau du tatami, montrant au mieux tous les rapports qui se passent au-dessus. L'on ne peut pas véritablement rentrer dans ces conflits, à cause du refus du mouvement de la caméra, qui reste statique, comme le chien qui n'a pas à bouger. Il y a aussi l'obligation du champ contre-champ pour filmer la singularité de chaque personnage. On filme l'écoulement de la vie avec la fluidité de la banalité quotidienne des familles japonaises. L'intrigue se manifeste peu à peu, le public est immergé dans cette famille dont nous comprenons au fur et à mesure les rapports entre chaque membre, comme un secret qui se dévoile.

Nous suivons dans le film une famille fondée sur l'anonymat. Plusieurs sujets sont passés sous silence par mesure de



Crépuscule à Tokyo (Yasujiro Ozu, 1957).

protection, car les discuter ouvertement serait socialement inacceptable. Les membres de la famille esquivent ainsi les questions qui leur sont posées : le mariage difficile de la sœur aînée, Takiko, alors qu'une séparation serait inimaginable ; les raisons pour lesquelles Akiko, la sœur benjamine, doit demander de l'argent à sa tante ; le mystérieux intérêt de la femme du club de mahjong pour la famille. En se focalisant sur la condition des femmes japonaises, le film prend une ampleur sociale et adopte un point de vue qui va à l'encontre des codes sociaux pour rendre compte d'une réalité : l'assujettissement des femmes placées dans une position d'infériorité par le code traditionnel de l'époque. Une image utile qui aborde une vérité du XX^{ème} siècle.

Un principe d'obéissance se construit au dépend de ces femmes tout au long du récit. L'exemple le plus frappant a lieu lorsque Akiko est emmenée par un policier au poste où elle se retrouve enfermée contre son gré. Lorsque sa sœur vient la chercher, Akiko regarde impuissante le policier parler à sa place. On lui impose sa propre sécurité ; elle n'est pas libre, mais dominée. Ces femmes ont des devoirs qu'elles subissent. On leur dicte ce qui est bon ou non pour elles, sans se mettre à leur place. Elles ont des obligations là où les hommes ont le choix, une liberté découlant d'une dimension binaire qui apporte l'injustice. Les femmes qui ne rentrent pas dans les codes de ce que



Crépuscule à Tokyo (Yasujiro Ozu, 1957).

l'on attend d'elles ne sont pas considérées comme « acceptables » : on considère qu'elles ont trop changé, que ce n'est plus comme avant pour la simple raison qu'elles ne sont plus autant manipulables et qu'elles ont désormais des revendications. Cette condition enclenche la volonté de fuite sur laquelle est centré le film. C'est dans cette logique que se mue le secret.

Ozu, bien que dans sa forme rigide et poétique, dénonce ce conservatisme. C'est une recherche de la vérité dans une réalité inacceptable face à un imaginaire omniprésent, s'apparentant à une utopie de ce que ces femmes voudraient. Le réel est dicté par cet imaginaire : nous devinons un idéal qui habite chaque personnage et qui se manifeste par un désir d'échapper au réel qui leur appartient. Les personnages se voilent la face, voulant accepter l'inacceptable pour se convaincre qu'il est acceptable. Akiko cherche sans cesse son amoureux pour justifier que cet amour est réciproque, l'aînée revient vers son mari : elles espèrent s'accommoder de leur malheur. Cette impossibilité d'échapper au réel signifie que les personnages évoluent à la fois dans un monde et dans un autre ; appartenant à une vie mais dans l'incapacité de la vivre. La vérité est toujours camouflée, devenant un mensonge obsessionnel qui crée un vide, une pièce manquante en chacun des personnages. La vérité est à double sens dans les champs de discussion, un personnage sait la vérité et l'autre n'est que voyeur, ce qui explique l'importance de la simplicité de ces plans frontaux et récurrents.

Les personnages dans l'ignorance du secret essaient de comprendre de tels silences mais ne les perceront jamais à jour, car eux-mêmes sont exécutants de ces processus. Au final, ils ne se connaîtront jamais vraiment les uns les autres. Une famille brisée par le secret et par le mensonge, démontrant que la seule issue face à cette destinée est de partir, de recommencer une nouvelle vie comme seul véritable échappatoire, de quitter une époque crépusculaire.

Notes

- ¹ Littéralement « théâtre populaire », plus utilisé en occident pour désigner un genre de cinéma qui s'intéresse à la classe moyenne, en quelque sorte un « néoréalisme japonais ».

« Les auteur-trice-x-s qui écrivent des films queer sont expert-e-x-s en mécanismes et conséquences du secret de famille »

Dans les coulisses du festival
Everybody's Perfect avec
Sylvie Cachin

Dans le cadre du cycle *Secrets de famille*, le Ciné-club a eu le plaisir d'établir un partenariat avec le festival de film *Everybody's Perfect*, articulé autour des grands thèmes liés aux personnes LGBTIQ+. Nous avons été à la rencontre de Sylvie Cachin, cinéaste et depuis 2018 chargée de programmation et de direction du festival. Elle témoigne de sa passion pour le cinéma queer et dévoile l'importance du thème du secret dans l'univers cinématographique LGBTIQ+.

Anna-Palmira Haldemann

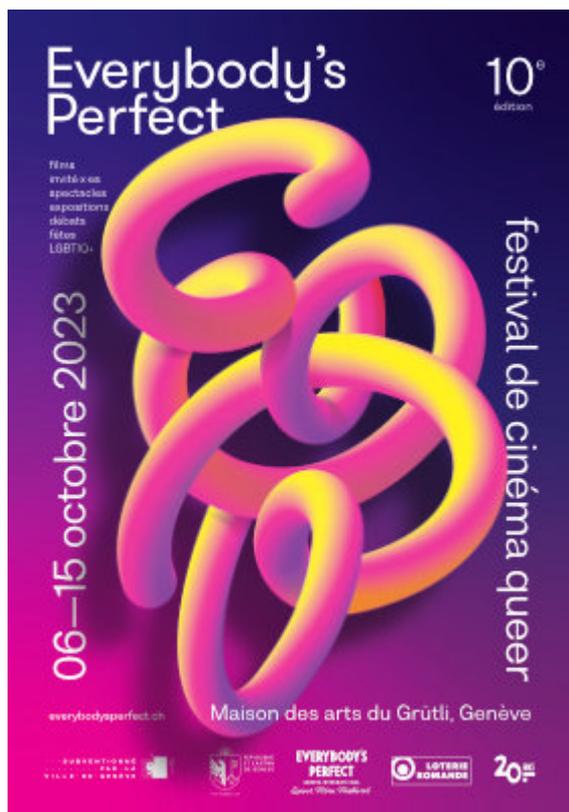
À tout juste trois mois du lancement du festival *Everybody's Perfect*, je rencontre Sylvie Cachin un lundi après-midi, entre deux de ses rendez-vous, dans un café paisible du quartier des Pâquis. Alors que l'été bat son plein avec une chaleur accablante, nous nous installons en toute décontraction autour d'une petite table à l'arrière de ce café presque désert. Dans quelques semaines, la programmation du festival sera finalisée, et la promotion pourra alors prendre son envol.

Fondé en 2010 à Genève, *Everybody's Perfect* est devenu une manifestation annuelle à partir de 2018. «Je conçois les 10 jours du festival comme une création unique, c'est comme un jour qui dure 10 jours», décrit Sylvie Cachin avec un sourire radieux.

«Notre point de départ est la sélection des films, c'est la base de tout. Ce que nous organisons en dehors des salles de cinéma est lié aux thématiques des films.» Outre la projection d'une trentaine de longs et courts-métrages, le festival propose des lectures de poésie, des performances, des soirées dansantes, des conférences sur le cinéma et des sujets sociétaux, ainsi qu'un stand dédié aux bandes-dessinées. «Nos événements sont aussi une façon de drainer le public vers le cinéma», explique la directrice du festival. «Nous organisons également des masterclasses dans le but de porter un regard critique et intelligent sur l'art du cinéma, en interrogeant son histoire et en invitant le public à découvrir la profondeur et la réflexion derrière chaque film», ajoute-elle. «Parfois, le chemin vers la réalisation d'un film peut prendre jusqu'à 10 ans». Elle insiste sur l'importance de sensibiliser le public au processus créatif du cinéma. Elle souhaite que les festivalier-ère-x-s prennent conscience que le cinéma va bien au-delà de l'écran, qu'il est le fruit d'un travail minutieux.

La clé du succès: qualité artistique et authenticité

Pour offrir le meilleur aux festivalier-ère-x-s, Sylvie Cachin parcourt différents festivals de films à la recherche de pé-



La 10^e édition du festival *Everybody's Perfect* se tiendra du 6 au 15 octobre 2023.

pites cinématographiques. En février, elle s'est rendue à Berlin, puis en mai à Cannes. «Depuis la création du festival, nous entretenons des liens étroits avec diverses boîtes de distributions, qui nous font parvenir leurs catalogues. Elles nous proposent des films moins connus, voire peu distribués», confie Sylvie Cachin.

Grâce à son expérience en tant que cinéaste, la directrice du festival comprend parfaitement l'importance cruciale de la distribution pour les films. «Si les films d'un-e-x cinéaste ne bénéficient pas d'une distribution adéquate, ces artistes finissent par s'épuiser», souligne-t-elle.



Sylvie Cachin (Crédit : Karine Bénard).

Sylvie Cachin

1996 Diplômes de licence à l'UNIL en sections Histoire, Histoire de l'art et Italien

2001 Réalise la première fiction tournée à la HEAD montrant une relation lesbienne

2003-11 Produit et réalise trois films sélectionnés dans des festivals internationaux

2010 En résidence d'artiste de six mois au Cap, Afrique du Sud, soutenue par Pro Helvetia

2018 Prend la direction du festival *Everybody's Perfect – Geneva International Queer Film Festival*

Cependant, pour Sylvie Cachin, l'élément crucial réside dans la qualité du film. « Je sélectionne des films qui, à mes yeux, démontrent des qualités artistiques cinématographiques, qui suscitent des émotions. Le festival ne se limite pas à être une simple plateforme pour présenter ce qui est produit au cinéma LGBTQI+. C'est bien plus que cela ! »

Elle m'explique sa démarche plus en détail : « D'abord, je porte une attention particulière à l'auteur-trice-x du film. Je cherche à percevoir une motivation profonde, une sincérité d'engagement personnelle, et non simplement une intention opportuniste de traiter un sujet LGBTQI+ pour

des raisons commerciales. Je cherche à éviter les films qui utilisent des formules préétablies ou des clichés déjà vus. Mon objectif est de me concentrer sur des films qui, dans leur forme même, explorent également des thèmes queer. Il est primordial pour moi de ressentir cette sincérité derrière chaque œuvre. »

Elle poursuit. « Il y a de nombreux films qui sont porteurs d'excellentes intentions, mais faire un bon film va bien au-delà de ces intentions. Avec mon équipe, nous cherchons avant tout à promouvoir des œuvres cinématographiques de qualité, donc si un film ne répond pas à ces critères, nous sommes prêt-e-x-s à le sacrifier. »

Une fois que la directrice du festival a examiné tous ces critères, elle essaye d'établir un équilibre. « Nous cherchons à trouver un juste équilibre entre les différents genres cinématographiques, les pays où les films ont été tournés, ainsi que la représentation des genres des cinéastes. Chaque année, notre objectif est de présenter au moins une œuvre représentant chaque lettre de l'acronyme LGBTQ+ », précise-t-elle.

Interrogée sur les défis auxquels elle est confrontée, elle explique : « Il y a un public qui souhaite se voir représenté à l'écran, mais il est important de comprendre que ce n'est pas l'unique objectif du festival. Bien entendu, nous souhaitons, à travers le cinéma, susciter une réflexion profonde sur les personnes LGBTQ+ et ouvrir les esprits. Cependant, il est important de garder en tête que notre festival n'est pas axé uniquement sur les droits humains. » Elle ajoute : « En venant au festival, le public doit pouvoir se divertir, se laisser emporter et, en même temps, être amené à réfléchir. L'équilibre de ces aspects est essentiel pour la réussite du festival. »

Entre secret et tabou

« Dans le cinéma queer, le thème du secret est omniprésent », raconte Sylvie Cachin, alors que nous sirotions nos boissons fraîches, les glaçons déjà quasiment complètement fondus dans nos verres. « De nombreux films abordent le placard, ce secret entourant l'orientation sexuelle. » La programmatrice du festival souligne l'aspect complexe du secret de l'orientation sexuelle, car il peut avoir des répercussions non seulement sur la personne concernée, mais aussi sur toute sa famille. « Le secret du placard est extrêmement douloureux et complexe, car il implique de cacher une partie de son identité à ses proches. Cela peut engendrer des frustrations qui, malheureusement peuvent se transformer en violence contre soi-même et en manque d'amour au sein du foyer. »

Après un moment de réflexion, Sylvie Cachin reprend : « Étant donné que le placard est un secret si complexe et

que ce sujet occupe une place très importante dans le cinéma LGBTQ+, on peut dire que les auteur-trice-x-s qui écrivent des films queer sont des expert-e-x-s en mécanismes et conséquences du secret de famille. »

Le secret se retrouve non seulement dans le récit des films LGBTQ+, mais il fait également partie de l'histoire du cinéma queer. Dès le milieu des années 1930, la représentation ouverte des relations homosexuelles était devenue impossible dans le cinéma américain en raison du *Code Hays*, un ensemble de règles de bonne conduite imposées par les *majors* hollywoodiennes. À une époque où l'homosexualité était taboue et réprimée par la société, le *Code Hays* interdisait de manière drastique tout contenu jugé sexuellement suggestif, y compris la nudité et les thèmes liés à l'homosexualité, regroupés sous le terme hypocrite de « perversions sexuelles ». Sous la pression de groupes conservateurs et religieux, l'industrie cinématographique étasunienne s'est alors orientée vers une vision manichéenne du monde, divisant clairement le Bien du Mal, et stigmatisant tout ce qui ne correspondait pas à la « norme », diabolisant ainsi les différences. « La représentation des personnages LGBTQ+ au cinéma à cette époque était tragique », souligne la directrice d'*Everybody's Perfect*. « Les personnes homosexuelles étaient présentées comme des malades qui devaient soit être soignées, soit mourir dans le film. Elles étaient souvent décrites comme perverses, et ces personnages se suicidaient fréquemment dans les films. Cette époque était extrêmement déprimante pour le public LGBTQ+, car tous les personnages auxquels il pouvait s'identifier finissaient très mal ». Pour contourner les interdictions, les réalités LGBTQ+ étaient représentées de manière voilée et subtile, voire cachée.

Le documentaire emblématique *The Celluloid Closet* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1996) retrace cette période sombre de la représentation LGBTQ+ dans le cinéma étasunien. Dans les années 1970, grâce au mouvement étudiant des années 1968 et la libération sexuelle, des

représentations plus positives des personnes queer ont enfin pu voir le jour. Cependant, les films LGBTQ+ ont longtemps été relégués en marge du *mainstream*, limitant leur visibilité auprès du grand public.

Selon Sylvie Cachin, les choses ont évolué de manière significative ces dernières années. « Les films réalisés par des femmes, des gays, des lesbiennes et des personnes trans ont pris une place croissante dans l'industrie cinématographique. Les cinéastes LGBTQ+ racontent désormais leurs propres histoires à travers leurs films, et leur talent artistique contribue à briser les barrières et à changer les perceptions. C'est révolutionnaire! »

Elle marque une pause avant de conclure. « Cette ouverture permet enfin d'explorer pleinement un large éventail de thématiques qui étaient autrefois cachées et taboues. Tout cela contribue ainsi à l'évolution et à l'inclusion de la communauté LGBTQ+ dans l'univers cinématographique et au-delà... »

Bibliographie

ROTH-BETTONI Didier (2007). *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007.

Ciné-club x *Everybody's Perfect*

Le partenariat entre le Ciné-club et le festival *Everybody's Perfect* donne lieu à une projection commune : celle du film *Fire* (Deepa Metha, 1996), une œuvre cinématographique marquante, considérée comme le premier film en Inde à représenter frontalement une relation lesbienne. *Fire* explore avec finesse le thème du secret entourant l'homosexualité au sein d'une famille.

Ce film audacieux a suscité un véritable scandale en Inde, confronté aux foudres d'extrémistes religieux qui ont mené des attaques contre des cinémas, proféré des menaces de mort à l'encontre de la réalisatrice et incité le gouvernement à le censurer. Cette audace remet en question les fondements traditionnels de la société indienne, marqué par un fort conservatisme patriarcal et misogyne, où le rôle de la femme est souvent réduit à la reproduction. Alors, comment expliquer que Deepa Metha se permette de défier de manière aussi radicale ces normes sociales ? Pour l'historien français du cinéma LGBTQ+ Didier Roth-Bettoni, l'explication réside dans l'imprégnation de la réalisatrice de la culture occidentale, étant installée depuis longtemps au Canada. L'historien souligne que Deepa Metha a adopté une forme cinématographique séduisante, empruntant certains traits au cinéma commercial de Bollywood, dans le but d'atteindre un large public et d'aborder ainsi l'homosexualité de manière accessible et populaire.



« Il n'y a pas de mot dans notre langue pour décrire ce que nous sommes », exprime une des deux amantes de *Fire*, soulignant ainsi la difficulté pour les personnes homosexuelles d'exister en Inde.

Pour aller plus loin

Petite sélection non exhaustive d'autres films qui auraient pu figurer à la programmation d'un cycle sur les secrets de famille...



Festen

de Thomas Vinterberg, 1998

Festen est un drame intense qui se déroule lors d'un dîner de famille qui célèbre les 60 ans du père. La soirée bascule lorsque le fils aîné révèle un sombre secret familial, déclenchant un torrent d'émotions et révélant les dysfonctionnements cachés de cette famille en apparence parfaite. Entre vérités déchirantes, confrontation et rédemption, *Festen* explore les thèmes de la culpabilité, de la vérité et de la loyauté dans un tourbillon de tensions et de drames.

Tel père, tel fils

de Hirokazu Kore-eda, 2013

Tel père tel fils raconte l'histoire de deux familles dont les bébés ont été échangés à la naissance. Lorsque l'erreur est découverte, les parents biologiques sont confrontés à un choix déchirant : conserver l'enfant qu'ils ont élevé pendant six ans ou l'échanger avec leur enfant biologique. Alors que les deux familles s'engagent dans un voyage émotionnel complexe, le film explore les notions de paternité, de lien familial et de quête de l'identité, remettant en question les conventions sociales et les liens du sang.



Tetro

de Francis Ford Coppola, 2009

Tetro suit l'histoire de Bennie, un jeune homme à la recherche de son frère aîné, Tetro, brillant écrivain en exil. Les retrouvailles ne sont pas des plus amicales. Tetro revit, avec le retour de son frère, un passé douloureux partagé entre la figure de sa mère, cantatrice morte dans un accident de voiture qu'il conduisait, et la figure écrasante de son père, Carlo Tetrocini, célèbre compositeur et directeur d'opéra. Le film explore les thèmes de l'art, de l'héritage familial et de la rédemption, alors que les deux frères se confrontent à leurs démons intérieurs et recherchent une réconciliation familiale.



Crépuscule à Tokyo

de Yasujiro Ozu, 1957

Takako quitte son mari et retourne vivre avec son père à Zoshigawa, un quartier chic de Tokyo. Sa sœur, Akiko, enceinte, recherche son fiancé Kenji. Elle se résigne finalement à avorter. Pendant ce temps, les deux sœurs découvrent que leur mère Kikuko, qu'elles croyaient morte, est vivante et installée à Gotanda, un faubourg de Tokyo... Le film met en scène les conventions sociales de la société japonaise de l'époque, tout en offrant un regard subtil et émouvant sur les intrications des relations humaines.

Canine

de Yorgos Lanthimos, 2009

Canine est un film captivant qui plonge dans la vie étrange et étouffante d'une famille isolée du monde extérieur. Sous la domination d'un père tyrannique, les enfants, désormais adultes, ont été tenus à l'écart de la société, vivant dans une réalité alternative. Lorsque les deux filles se retrouvent face à des éléments du monde réel, les dynamiques familiales se fissurent jusqu'à l'implosion. *Canine* explore les thèmes de la répression, de l'identité individuelle et de la libération,



Carré 35

de Éric Caravaca, 2017

Dans *Carré 35*, Éric Caravaca entreprend une quête personnelle pour découvrir l'histoire de sa sœur aînée, Christine, dont il ne connaît presque rien. Alors qu'il explore le mystère entourant sa disparition précoce, Caravaca plonge dans les profondeurs de la mémoire familiale et les secrets longtemps dissimulés. Ce documentaire émouvant met en lumière les liens familiaux complexes et les traumatismes enfouis, offrant une réflexion intime sur l'importance de la vérité, de l'héritage familial et de l'identité individuelle.

Secrets de famille

Programmation

Ciné-club universitaire — automne 2023

- 25 sept** *Incendies*
Denis Villeneuve, 2010
- 02 oct** *Volver*
Pedro Almodóvar, 2006
En partenariat avec le festival *Caramelo y Limón*
- 09 oct** *Fire*
Deepa Mehta, 1996
En partenariat avec le festival *Everybody's Perfect*
- 16 oct** *Caché*
Michael Haneke, 2005
- 23 oct** *Bigamie*
Ida Lupino, 1953
- 30 oct** *The Loved Ones*
Sean Byrne, 2009
- 13 nov** *Secrets et mensonges*
Mike Leigh, 1996
- 20 nov** *A History of Violence*
David Cronenberg, 2005
- 27 nov** *Sandra*
Luchino Visconti, 1965
- 04 déc** *Ida*
Paweł Pawlikowski, 2014
- 11 déc** *After the Wedding*
Susanne Bier, 2006
- 18 déc** *Paris, Texas*
Wim Wenders, 1984

À l'Auditorium Arditi
Avenue du Mail 1
Genève

Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es
Ouverture des portes à 19h30

6.– (1 séance)
50.– (abonnement)

Coordination

Julie Polli

Programmation

Luca Palumbo avec Josefina Adrogué, Noémie Baume Boillat, Mathias El Baz, Nicolás González Granado, Anna Palmira Haldemann, Étienne Kaufmann, Francisco Marzoa, Nicolas Sarkis, Morgane Wetzel

« *Secrets de famille* » est une publication de la *Revue cinéma de l'Université* pour le Ciné-club universitaire.

Édition

Julie Polli

Couverture

Volver (Pedro Almodóvar, 1996)

Crédits : Cinémathèque suisse

Composition

Julie Polli

Production

Activités culturelles de l'Université de Genève
Genève, septembre 2023

Partenaires

CARAMELO
Y LIMÓN

EVERYBODYS
PERFECT
GENÈVE INTERNATIONAL
Quartier Pâquier, Paludarium

Ida (Pawel
Pawlikowski,
2014).



La Revue cinéma de l'Université, 2023, n° 4

« Secrets de famille »

ISSN 2813-5016 (print)

ISSN 2813-5024 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève

vie-de-campus.unige.ch

Genève, septembre 2023