



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité



Prix Jean Renoir des lycéens 2023

Dossier pédagogique



Auteur du dossier :

Philippe Leclercq

© Ministère de
l'Éducation nationale
et de la Jeunesse

Crédits

iconographiques :

© 2022 Dharamsala –
Darius Films – Pathé
Films – France 3 Cinéma

Revoir Paris

D'ALICE WINOCOUR

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1.500 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi sept longs métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée, la Fédération nationale des cinémas français et avec la participation des Ceméa, des Cahiers du cinéma, de Positif, de Sofilm et de l'Entraide du cinéma et des spectacles

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

À Paris, Mia est prise dans un attentat dans une brasserie. Trois mois plus tard, alors qu'elle n'a toujours pas réussi à reprendre le cours de sa vie et qu'elle ne se rappelle de l'évènement que par bribes, Mia décide d'enquêter dans sa mémoire pour retrouver le chemin d'un bonheur possible.

Réalisation : Alice Winocour

Production : Dharamsala, Darius Films

Coproduction : Pathé, France 3 cinéma

Distribution : Pathé

Pays de production : France

Durée : 1 h 43

Sortie : 7 septembre 2022



Entrée en matière

Pour commencer

Née à Paris en 1976, Alice Winocour garde un souvenir vivace de son enfance durant laquelle elle découvre le cinéma grâce aux films regardés en boucle avec son petit frère sur le magnétoscope familial (*La Nuit du chasseur*, *Psychose*, *Tess*, etc.). Le cinéma du nouvel Hollywood, marqué par la contre-culture, et quelques réalisateurs tels que David Lynch et David Cronenberg (*Faux-semblants*, *Crash*), l'impressionnent durablement. À tel point que sa cinéphilie précoce façonnera son avenir. Après une maîtrise de droit pénal pour devenir avocate, Alice Winocour décide, en effet, de se réorienter et entre à la Fémis (section production, puis scénario) dont elle sort diplômée en 2002.

Avec Kamen Kalev, camarade de promotion, elle co-écrit *Orphée* en 2003, un court-métrage adapté du mythe de la descente aux Enfers. Très attachée à l'écriture, elle cosignera également le premier long-métrage de Kalev, *The Island*, en 2011, mais aussi celui de *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven en 2015, et de *Mignonnes* de Maïmouna Doucouré en 2018.

En 2005, la jeune cinéaste réalise *Kitchen* (primé à Cannes), un premier court-métrage drolatique à suspense sur les infortunes d'une cuisinière aux prises avec deux homards récalcitrants. Ce bijou d'humour noir, serti d'une mise en scène soigneusement ouvragée, révèle un attrait pour le comportement du corps face au stress en même temps qu'une attention particulière (confirmée depuis) à l'égard de la femme. Ses deux autres courts-métrages, *Magic Paris* en 2006, récit de la visite de la capitale par

une étrangère solitaire, et *Pina colada* en 2008, scrutation de l'éloignement affectif d'un couple vivant des deux côtés de l'Atlantique, confirment l'intérêt de la cinéaste pour les questions d'aliénation mentale, de corps prisonnier de ses peurs et angoisses, du sentiment d'effroi diffus éprouvé dans la chair et conduisant à une déformation paranoïaque et hystérisée du monde.

C'est précisément d'hystérie qu'il s'agit dans *Augustine* qu'Alice Winocour réalise en 2012. L'histoire de ce premier long-métrage, située à l'époque des travaux de la psychiatrie au seuil de la psychanalyse, relate les rapports troubles entre le docteur Charcot, pionnier de la neurologie française, et une fille de cuisine souffrant d'hystérie. À la différence de *A Dangerous Method*, le film de Cronenberg, sorti quelques mois plus tôt, sur le trio sulfureux réunissant Sigmund Freud, Carl Jung et une jeune Viennoise hystérique, Alice Winocour ne filme pas la parole analysante, mais le corps velu et convulsé de son héroïne, objet de foire et de désir pour le célèbre professeur et consorts. Faisant le choix d'une mise en scène expressionniste, la cinéaste dresse à la fois le portrait d'une rebelle à l'avant-garde des luttes féministes et celui voyeuriste des « médecins de l'âme » du XIX^e siècle. Elle s'affranchit non sans talent du piège didactique et « psychologisant », tendu par son propre récit historique, pour livrer un film résolument physique. « Moi, ce sont les corps qui m'intéressent, pas la psychologie [affirme-t-elle]. Je fais un cinéma physique [...]. Ce qui me travaille, c'est l'impuissance et la peur qu'on peut éprouver face à son propre corps¹ ». De fait, le cinéma d'Alice Winocour explore les zones grises de l'esprit et de la langue, là où les mots, inaptes à traduire ce que la chair ressent, rencontrent dans le langage du corps un puissant relais d'expression.

En 2015, la réalisatrice scrute la notion de paranoïa tout en changeant de genre cinématographique avec *Maryland*, un thriller en forme de huis-clos abordant les dysfonctionnements du corps, rendu violent par les angoisses et somatisations qui le traversent. Tandis qu'*Augustine* représentait la révolte du corps traumatisé des femmes, *Maryland* en ausculte le versant masculin, à travers le personnage d'un ex-soldat, revenu de guerre afghane et frappé du syndrome de stress post-traumatique.

Enfin, en 2019, Alice Winocour donne à son cinéma un tour plus engagé à l'occasion de son troisième long-métrage, *Proxima*, une odyssée spatiale située hors de l'orbite de tous les codes du genre. Où l'actrice française Eva Green joue le rôle d'une astronaute, inscrite dans une mission pour Mars, et mère d'une petite fille, pour qui s'arracher à l'attraction terrestre revient autant à « couper le cordon » qui la relie à son enfant qu'à la Terre-mère (les astronautes parlent de « séparation ombilicale » lors de la phase de décollage). Avec ce récit d'aventures féministe, Alice Winocour confirme la place singulière qu'elle occupe dans le paysage cinématographique français, à mi-chemin du film d'action et du cinéma d'auteur.

¹ *Le Monde*, 18 mai 2015.

Fortune du film

Revoir Paris, le quatrième long-métrage d'Alice Winocour, a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes 2022 où il a reçu un accueil chaleureux et puissamment ému.

Zoom



Revoir Paris postule de la fragilité de la vie, des petits faits et gestes qui construisent un quotidien. Ou qui le détruisent de la même manière, et tout aussi simplement. Ou brutalement. C'est durant ses scènes liminaires, précédant l'événement traumatique, une suite rapide de détails, de petits riens – des hasards –, qui conspirent à contrarier la destinée de Mia. Alors qu'elle dîne au restaurant avec son compagnon Vincent (Grégoire Colin), celui-ci, médecin-urgentiste en centre hospitalier, prétexte un appel pressant (une relation adultère, en vérité, qu'il rejoint) et laisse Mia seule à table. Rentrant chez elle en moto, un violent orage l'oblige à se réfugier dans une brasserie où la mort l'attend... Elle prend un verre, jette quelques notes de travail dans un calepin ; « son » stylo-plume, qui fuit, la pousse aux toilettes pour se laver les mains et la tenir éloignée de ce qui va devenir l'épicentre de la tragédie – une fuite qui la sauve, peut-être (en contradiction avec la mise en scène, précédant les premiers coups de feu, et montrant Mia, prête à quitter la brasserie, casque à la main, Thomas affirme à deux reprises ne pas l'avoir vue revenir des toilettes avant l'attaque). De l'eau et de l'encre donc, la scène insiste sur ces deux liquides métaphoriques de l'écriture de la vie dont le cours n'est pas toujours maîtrisable.

La moto de Mia est l'outil emblématique – le véhicule – de sa trajectoire – de sa quête – d'un bout à l'autre du film. Selon des codes encore amplement en vigueur, la grosse cylindrée dote le personnage d'une aura de masculinité, mélange de puissance virile et d'esprit d'aventure, d'agressivité physique et d'audace animale. La machine suggère l'énergie et la volonté, mais aussi la vulnérabilité, exposant sa conductrice à toutes sortes de dangers ou de déconvenues. Comme celle de ce soir-là, extrêmement pluvieux, qui la force à faire halte à L'Étoile d'or. Qui la contraint à modifier ses plans et à venir à la rencontre d'un destin qui *n'était a priori pas le sien*.

L'image de Mia sur sa moto est emblématique du film et de sa circulation dans l'espace de la mise en scène. C'est comme cela que la jeune femme est arrivée à la brasserie, lieu où sa vie se brise et où son « tunnel » physique et psychique débute ; et, c'est de la même manière qu'elle en sortira, en sillonnant Paris de part en part, sa géographie urbaine devenue comme la projection extérieure de son espace mental, le labyrinthe de sa mémoire défaillante dont elle se sent prisonnière et dont elle s'efforce de retracer la cartographie pour en sortir. Souvent, comme ici, Mia roule de nuit, les lumières de la ville autour d'elle qui scintillent, mais qui n'éclairent pas, ou faiblement. Dans le noir obscur de ses souvenirs, celle-ci cherche des indices, des points lumineux pour la guider, pour renouer le fil qui s'est rompu. Cette image récurrente de Mia en moto, corps-projectile roulant phare allumé, est l'expression de la volonté de celle-ci à faire la lumière sur son « trou de mémoire » ou béance traumatique qui, tel un gouffre noir, l'engloutit dans une nuit sans fond, la fait disparaître en elle-même. Ce qui compte pour la motarde, ce n'est évidemment pas tant la vitesse à couvrir le territoire que sa répétition à le parcourir, à en circonscrire l'espace pour parvenir à se retrouver, à dessiner le chemin de sa résilience. Égarée dans les ruines ténébreuses de sa mémoire, Mia cherche donc sa route pour trouver une issue de sortie et tracer les bases d'un possible bonheur

Carnet de création

Le film d'Alice Winocour, dont le titre *Revoir Paris* évoque autant le retour de Mia dans Paris que le regard nouveau qu'elle jette sur la capitale, est une fiction. Celle-ci s'inspire des attentats terroristes de 2015, et plus particulièrement de celui survenu dans la salle de spectacle du Bataclan, le 13 novembre, où le jeune frère de la cinéaste était également présent : « Le film s'est construit à partir des souvenirs de cet événement traumatique, puis à partir du récit de mon frère dans les jours suivant l'attaque². »

L'écriture du scénario est cependant étayée de l'expérience intime et personnelle de Winocour, elle-même victime d'un syndrome post-traumatique à la suite d'un accouchement difficile : « J'ai failli mourir en donnant naissance à ma fille, et elle aussi, [déclarait-elle à la sortie de *Maryland* en 2015]. Elle est restée quatre mois en soins

² [Dossier de presse du film](#).

intensifs. On est toutes les deux des miraculées³ ». Et d'ajouter aujourd'hui : « J'ai expérimenté sur moi-même comment la mémoire déconstruisait, et bien souvent reconstruisait les événements⁴ ».

Durant l'élaboration du script (fortement documenté), Alice Winocour se connecte à différentes sources d'information, et en particulier à celle des lieux de rencontres virtuelles destinés aux victimes de l'attentat du Bataclan, toutes à la recherche d'autres survivants. Elle comprend alors que les forums de discussion constituent de vastes espaces d'enquête propres à la compréhension de l'événement liée au mécanisme de réparation mentale. La cinéaste y découvre l'importance du collectif dans le processus de résilience, la nécessité d'être au moins deux personnes pour se reconstruire – et l'impossibilité, *a contrario*, de se reconstruire seul –, et pour certains encore, le besoin d'un retour physique sur les lieux du drame.

Afin d'amender le volet psychologique de son récit, Alice Winocour rencontre un certain nombre de spécialistes qui la renseignent sur « la notion de diamant au cœur du trauma, ces choses positives qui surviennent autour d'un événement traumatique : des relations amicales, amoureuses, des liens forts qui se nouent et qui ne se seraient pas noués sans l'événement. Ils m'ont aussi parlé du phénomène du flash-back, précise-t-elle, et du trouble de "la mémoire récurrente involontaire", qui est très différent du souvenir et du classique flash-back au cinéma. Ici, il s'agit de la reviviscence d'une expérience passée traumatique, qui fait surgir de manière soudaine et involontaire des images mentales qui envahissent la conscience, comme un éblouissement, une sorte d'effraction psychique⁵. »

Winocour connaît les problèmes de représentation que pose le sujet de la mémoire au cinéma. Pour en contourner les écueils, la réalisatrice a l'idée d'un dispositif sensoriel afin « qu'on sente organiquement les flashes de mémoire, les faux souvenirs, les amnésies⁶... » Avec son ingénieur du son, elle décide de faire de la bande sonore un élément essentiel de sa mise en scène. « On a beaucoup travaillé les sons qui sont fondamentaux dans le processus de la mémoire⁷. » Enfin, la notion de représentabilité de l'attentat a été longuement questionnée. « Un attentat, c'est la négation de la pensée, c'est impossible à montrer⁸ », affirme le frère rescapé de la cinéaste. Convaincue, Winocour fait alors le choix d'orienter sa mise en scène « vers l'onirisme, le fantastique⁹. »

³ *Télérama*, 30 septembre 2015.

⁴ Dossier de presse, op. cit.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

C'est, en revanche, un tout autre choix que la réalisatrice arrête pour le tournage des nombreuses scènes en extérieur, dans les rues de Paris. « On a tourné dans des conditions de documentaire, c'est-à-dire sans bloquer les rues ou la circulation. [...] Il fallait rendre l'aspect bouillonnant et coloré de Paris. Montrer la vitalité de Paris, ce qu'elle a d'envoûtant, c'était important, c'est ce que les terroristes veulent détruire¹⁰. »



Matière à débat

La vie comme elle va (ou pas)

Arroser une plante, briser un verre, aller au travail... Le récit de *Revoir Paris* postule, disions-nous, du naturalisme du quotidien, vie courante et habitudes de tous les jours, qui serait comme une forme d'impensé (heureux sinon tranquille) de l'existence. La vie telle qu'elle va, qui ne se pense pas et à laquelle on ne resonge pas ou peu, en somme ; la vie faite de gestes automatiques, continuum de mouvements et d'interactions ordinaires qui tissent les liens et rattachent au groupe. Tout simplement.

Les premières minutes du film en proposent une vision très découpée, que la mise en scène, attentive aux détails, noue avec une fluidité propre aux enchaînements invisibles de l'existence. Une existence que Mia appréhende avec une telle évidence qu'elle en oublie (comme tout le monde, heureusement) sa fragilité, son caractère imprévisible et éminemment éphémère. La dramaturgie initiale du film concourt à nous en faire la démonstration à travers les petits « accidents » qui en infléchissent la trajectoire et la conduisent à croiser la mort. Rien, en effet, durant la soirée de Mia précédant l'attaque terroriste, ne se déroule comme « prévu ». Tout s'y trouve insensiblement empêché : son dîner avec son compagnon, son retour chez elle en

¹⁰ Ibid.

moto, et même – ironie du sort – la fuite (salvatrice) du stylo de Vincent (traître), oublié sur la table du restaurant avant sa dérobade, et récupéré par Mia.

Réparation post-traumatique

Cette première partie de *Revoir Paris*, antérieur à l'événement traumatique brisant le destin de Mia en deux, appartient à la vie d'avant – la vie défunte. Car, bien qu'elle compte au nombre des rescapés, Mia ne sort pas indemne du massacre. Une partie de son être disparaît – meurt – dans l'attentat. Le trauma bouleverse ses repères, ses certitudes, son identité. Il la change en une autre femme dont elle devient la spectatrice, un corps qu'elle regarde à distance, qu'elle ne semble pas reconnaître et dont elle serait absente, provoquant une sorte de dédoublement, de dichotomie de l'être entre corps et esprit, entre le présent et le temps d'avant, impossible à fusionner pour cause d'anachronisme.

Le visage de Mia se remplit de sourires (certes parfois crispés, comme indices de son malaise intérieur), mais ses yeux fixes demeurent vides, égarés dans les oublis de sa mémoire détruite. Mia, étrangère à elle-même mais aussi aux autres, ses proches et amis, voit évoluer son rapport au monde. S'inverser même. Elle, naguère curieuse des autres, se retrouve au centre de leur attention, sorte de « bête curieuse » à leurs yeux. Face à ce changement de paradigme psychique, Mia doit alors envisager les moyens de se reconstruire, de se réconcilier avec elle-même. Pour cela, elle se fait enquêtrice de sa propre mémoire et s'efforce d'en recoller les morceaux afin d'en retrouver l'unité, de redécouvrir son unité, de trouver un accord entre ce qu'elle était et ce qu'elle est devenue, « faire quelque chose de tout ça », comme elle dit à Vincent, faire le deuil de ce qu'elle a perdu d'elle-même et se réédifier, repartir de là, renaître de cette mort, être (à) nouveau, accepter et vivre son identité *forcément* renouvelée.

Mise en scène parcellaire

La caméra se situe aux côtés de Mia de bout en bout du récit qui en adopte, par conséquent, le point de vue. C'est à travers celui-ci que passe la représentation de l'attentat, fondée sur une vision parcellaire, traduction simultanée de la confusion chaotique de l'événement et de la position de Mia, plaquée au ras du sol. Nous n'en verrons guère plus, que la silhouette furtive du terroriste en arme (sans son « visage d'ange », que des rescapés disent lui avoir vu), et quelques images de corps ensanglantés, limitées par l'étroitesse des angles, le sous-éclairage et la rapidité du montage.

Winocour fait là le choix de la distance morale, s'interdisant toute complaisance face au massacre, comme elle se tiendra plus tard à l'écart prudent de la facilité mélodramatique. Enfin, la représentation de l'attentat, qui intéresse moins la réalisatrice que ses suites psychologiques, sera complétée – rectifiée – par les bribes de souvenirs renaissant dans la mémoire de Mia au fur et à mesure de son enquête (sous forme de flash-back, ou d'hallucinations intégrées au ralenti à la mise en scène). Cette (en)quête débute, une fois encore, par hasard. Revenue à Paris, après une ellipse temporelle correspondant à un séjour de trois mois en province chez sa mère pour

convalescence, Mia circule dans un autobus qui, détourné de sa ligne pour cause de travaux, l'amène à repasser devant L'Étoile d'or – qui la ramène dans le passé. Où elle découvre bientôt l'existence du groupe de victimes de l'attentat constituées en association d'entraide (avec forum de discussion sur les réseaux sociaux), les uns pour se confier, dire le deuil d'un(e) proche, recevoir du réconfort et de la compréhension, les autres pour retrouver l'être rencontré dans l'attente et l'effroi de la tragédie.

Comblent les lacunes

Une longue recherche, ou déambulation dans l'espace lacunaire de sa mémoire, débute pour Mia. Sa trajectoire erratique, motif du suspense et de la mise en scène du film dont la géographie apparaît au fur et à mesure de sa progression, prend la forme d'un parcours initiatique vers elle-même (et la vérité sur son couple). Comme toute enquête, par définition incertaine, celle-ci est faite d'indices, de pistes, de doutes et d'hypothèses, d'attentes déçues ou différées, et surtout de rencontres comme points d'appui, ou de béquilles comme celles de Thomas, utiles à sa bonne marche. Comme l'affirme justement ce dernier, il faut être au moins deux dans le travail de réparation du corps et de la mémoire – de la mémoire du corps. Deux personnes, omet-il de préciser, qui ont vécu l'enfer, qui ont cette expérience tragique en commun. D'où, en partie, l'exclusion progressive de Vincent et d'Esther, l'épouse de Thomas.

Pour se souvenir, Mia doit se mêler aux gens, parler et partager, échanger des propos, des idées, des sentiments, et se retrouver dans les lieux du carnage pour faire revivre sa mémoire, réactiver des images, des mots ou des sons, laisser surgir des « flashs », voir apparaître des visages et des gestes, se familiariser avec les apparitions de silhouettes fantômes, domestiquer les angoisses qu'elles déclenchent, et se nourrir de cela pour reconstruire le reste autour, se souvenir, étoffer la mémoire qui devient progressivement le mémorial intérieur du souvenir défunt, un espace de recueillement et d'apaisement intime (à l'image de la jeune Félicia qui fera du fragment des *Nymphéas* de Claude Monet, reproduit sur la carte postale que lui ont adressée ses parents, un lieu de deuil et de recueillement, un lien qui la rattache au souvenir de ceux-ci morts dans l'attentat).



L'image manquante

Mia trouve en Thomas une chaleur, un humour, un amour qui soulagent, qui lui inspirent une moindre gravité et le retour de la confiance et du désir sexuel. Le corps mutilé de l'homme d'affaires, les cicatrices qui lacèrent sa chair sont les traces visibles de l'attentat, les stigmates laissés par la haine meurtrière du terroriste que partage Mia avec lui, elle aussi le souvenir de l'horreur gravé dans le corps. Ces cicatrices ne sont pas comme chez Cronenberg (*Crash*) le prétexte d'une fascination sensuelle un peu morbide, mais le petit espace de chair hideuse où se logent la beauté du plaisir de la vie recouvré et l'abjection de la mort frôlée de près, une zone de chair suturée, renfermant la mémoire de la souffrance infligée au corps, que l'on caresse comme on « conjure le sort », avec le frisson du souvenir de s'en être sorti et de faire maintenant corps ensemble, de faire *enfin* advenir la possibilité du passé.

L'image diffractée de Mia, dans les vitres, photos, miroirs et reflets, est comme sa mémoire brisée dont elle s'efforce de reformer l'unité. Un puzzle qu'elle recompose progressivement à partir du souvenir d'une main tendue et tenue dans un espace humide de la brasserie où elle s'est réfugiée pendant l'attaque. Cette main salvatrice à laquelle elle s'est agrippée comme une naufragée à son radeau constitue précisément l'image manquante, capitale à sa reconstruction mentale. La retrouver – retrouver Idriss/Hassan (petite critique, faite au passage, sur le sort réservé aux sans-papiers dans la capitale) – relève d'une démarche morale et psychologique sans quoi sa plaie de l'âme, à la différence de sa cicatrice corporelle, ne pourra pas se refermer, l'esprit inapte à tourner le page et entamer un nouveau chapitre de son existence. Remercier l'homme qui l'a sauvée, lui dire son infinie gratitude représente l'acte ultime et nécessaire à sa résilience. Sa rencontre finale avec Hassan, tournée et jouée avec une infinie pudeur et délicatesse, vaut à la fois pour reconnaissance et quittance de dette. Elle en représente l'accomplissement, plein de la conscience, pour Mia, de pouvoir enfin continuer à jouir de la vie.

Envoi

Amanda (2018) de Mikhaël Hers. L'un des tout premiers films inspiré des attentats de 2015. Comme la réalisatrice de *Revoir Paris*, Mikhaël Hers s'intéresse moins aux circonstances de l'événement qu'à sa sauvagerie et à l'onde de choc qu'il produit sur les êtres, en particulier sur une fillette de 7 ans qui, après la mort violente de sa mère, se voit prise en charge par le frère de la défunte, un jeune homme de 24 ans vaguement immature. Un délicat récit d'apprentissage du deuil et de la paternité.