

# SE SOUVENIR D'UNE VILLE

UN FILM DE JEAN-GABRIEL PÉRIOT

AU CINÉMA LE 13 NOVEMBRE



HISTORIA



ALTER EGO PRODUCTION  
PRÉSENTE

# SE SOUVENIR D'UNE VILLE

UN FILM DE JEAN-GABRIEL PÉRIOT

2023 - France, Suisse

Durée : 109 minutes

RELATIONS PRESSE  
Karine Durance  
durancekarine@yahoo.fr  
06 10 75 73 74

**AU CINÉMA LE 13 NOVEMBRE**

DISTRIBUTION JOUR2FÊTE  
Sarah Chazelle et Étienne Ollagnier  
contact@jour2fete.com  
01 40 22 92 15

jour2fête  
DISTRIBUTION

## SYNOPSIS

Après le César obtenu pour RETOUR À REIMS – FRAGMENTS en 2023, Jean-Gabriel Périot réalise SE SOUVENIR D'UNE VILLE consacré au siège de Sarajevo. Pendant quatre ans, les habitants de la ville ont résisté, survécu et se sont bricolés un quotidien malgré les bombes et les privations. Sur le front ou à l'arrière, de jeunes cinéastes mobilisés se sont mis à filmer. Des images pour témoigner, sauvegarder des moments de leurs vies ou simplement se distraire et échapper à leur vie de soldat.

30 ans après, ils partagent avec nous leurs films, leur expérience du siège et leurs questions sur l'avenir.



## ENTRETIEN AVEC JEAN-GABRIEL PÉRIOT



### MATIÈRES SENSIBLES

***Se souvenir d'une ville* revient sur le siège de Sarajevo entre 1992 et 1996, un épisode peu connu de l'histoire européenne. Ce pan de l'histoire presque oublié est abordé à partir d'extraits de films réalisés par de jeunes cinéastes qui étaient alors mobilisés dans l'armée de la République de Bosnie-Herzégovine. Pourquoi vouloir aborder cette histoire à travers ces images-là ?**

Cela s'est fait en deux temps. Tout commence par une invitation qui m'avait été faite par le festival de documentaire de Sarajevo au milieu des années 2000. À l'époque, j'ai été bouleversé par la découverte de cette ville d'après-guerre et par des discussions que j'ai eues avec des jeunes hommes de mon âge. Ce qu'ils me racontaient de leurs vies pendant le Siège était concret et rude. Très loin de ce que j'avais pu imaginer depuis la France à travers la presse et les écrans de télévision. En les écoutant, j'ai réalisé que si j'étais né à 1000 kilomètres de distance, ma vie aurait été radicalement différente. Je m'étais alors promis de revenir à Sarajevo un jour pour y faire un film, j'en ressentais la nécessité.

Quelques années plus tard, le concept d'un futur film a émergé. Pendant des recherches, j'ai découvert des films qui avaient été produits pendant le Siège par des réalisateurs locaux. Ils m'ont semblé traduire avec justesse et force l'état émotionnel des habitants. En lisant les biographies de leurs auteurs, j'ai été frappé par le fait que certains d'entre eux étaient alors très jeunes. Comment et pourquoi des jeunes gens âgés de 16 à 25 ans, mobilisés dans l'armée, ont-ils pu produire de tels films ? C'est cette question qui a abouti à la réalisation de *Se souvenir d'une ville*.

## **Les réalisateurs qui sont au centre du film représentent-ils l'ensemble des jeunes réalisateurs bosniens qui ont produit des images à Sarajevo ? Sinon, comment le choix s'est-il opéré ?**

J'ai identifié une dizaine de jeunes gens qui ont filmé dans Sarajevo assiégée. Certains ne voulaient pas revenir sur leurs années de guerre. D'autres ont partagé des expériences de production assez similaires et il ne me semblait pas pertinent d'interviewer chacun d'eux. Au final, j'ai travaillé avec cinq réalisateurs : Nedim Alikadić, Smail Kapetanović, Dino Mustafić, Nebojša Šerić-Shoba et Srđan Vuletić. Je les ai choisis pour l'exemplarité de leurs trajectoires mais aussi parce que leurs films me sont apparus comme les plus pertinents ou les plus émouvants.

Il me semble important de préciser ici que le choix d'inclure des réalisatrices ne s'est jamais posé. En effet, il n'y avait qu'une seule réalisatrice locale en activité pendant le Siège. Elle travaillait à la télévision et était déjà âgée, elle est depuis décédée.

## **La première demi-heure de *Se souvenir d'une ville* est un montage d'extraits de films ou de rushes. Ils rendent compte des coulisses du Siège et ils ont été réalisés dans des conditions très précaires. Pourquoi ces images apparemment « pauvres » sont-elles devenues à vos yeux un matériau assez riche pour décider de leur consacrer un film ?**

Déjà, il faut noter que de la mémoire visuelle du siège de Sarajevo est avant tout constituée par les images des journaux télévisés étrangers. On peut aussi inclure quelques documentaires filmés sur place par des réalisateurs étrangers, comme *Bosna!* d'Alain Ferrari et Bernard-Henri Lévy (1994), puis les fictions réalisées *a posteriori*, comme celles de Danis Tanović ou Jasmila Žbanić. Ce qui est d'ailleurs le cas de chaque événement historique : les images qui ne sont pas produites par la télévision ou le cinéma commercial sont souvent simplement mises de côté, puis oubliées.

Et pourtant, on peut apprendre de toute image tant qu'on la réinscrit dans son contexte et qu'on prend le temps de la regarder vraiment. Les films que l'on découvre dans *Se souvenir d'une ville* témoignent de la destruction alors en cours mais surtout nous donnent accès à l'état d'esprit de certains habitants de la ville pendant le Siège, à leurs espoirs et à leurs désespoirs. En traduisant également les émotions ressenties par leurs réalisateurs, elles nous permettent de saisir différemment ce qu'a été le Siège.

Face aux news télévisées ou aux films de cinéastes chevronnés, ces images qui m'ont intéressé peuvent sembler en effet « petites ». Mais, c'est précisément ce qui me plaît chez elles : cette « petitesse ». Celle-ci correspond à plusieurs choses et avant tout aux outils techniques très rudimentaires avec lesquels leurs réalisateurs ont dû alors travailler. Le manque d'électricité était sans doute le plus compliqué à gérer mais trouver des cassettes ou faire des copies sur VHS relevait aussi de l'exploit. Tous les films produits à Sarajevo pendant le Siège ont été faits dans ce contexte de manque constant de matériel, qui impliquait un effort considérable, et ce alors même qu'il fallait aussi se préoccuper de trouver les moyens de sa propre survie, la nourriture ou l'eau avant le reste. La décision de filmer était non seulement un défi, mais répondait aussi à un désir, une urgence voire à un besoin.

Un autre élément me touche dans ce qui rend ces images « petites » : qu'elles ne soient pas parfaites trahit la jeunesse de leurs auteurs. On voit à l'œuvre des stratégies filmiques de plusieurs natures. Certains par exemple font du cinéma « amateur » au sens où ils filment ce qui se passe autour d'eux avec leur caméscope sans but d'en faire un film ou bien certains font des sketches avec leurs copains comme partout dans le monde. D'autres travaillent au service audiovisuel de l'Armée ou dans le cadre de services civils mais toujours dans des conditions précaires, bancales. Tous ces films trahissent une certaine naïveté face à ce qu'il se passe, parfois aussi de la sidération ou du refus.

**S'il s'agit d'une urgence pour ces réalisateurs de filmer la guerre qui se déroulent autour d'eux, y avait-il une urgence similaire à réaliser votre film ?**

Non, ce film poursuit une interrogation au long cours et qui sans doute trouvera des prolongements. *Se souvenir d'une ville* pourrait être vu comme le deuxième volet d'une série qui aurait débuté avec *Une Jeunesse allemande*. Ces deux films interrogent ce que serait « l'acte » de filmer en s'intéressant à des cinéastes qui, face à l'expérience de la violence, ont eu à prendre la décision de continuer ou d'arrêter de faire des films. Pourquoi faire des films à un moment où ce sont les armes qui parlent ? Cette question m'importe beaucoup, d'autant que dans le cas de Sarajevo, l'acte de filmer était particulièrement dangereux.

**Le siège de Sarajevo a été l'objet de nombreux ouvrages historiques. Quelles sources avez-vous utilisé—pour vous documenter ?**

Réaliser un film comme celui-ci nécessite un travail d'historien. L'enjeu n'est évidemment pas de produire un texte ou un livre. Néanmoins, je partage avec les historiens la nécessité d'entreprendre des recherches extensives. Il me paraît important de maîtriser le sujet autant que possible. Cela s'incarne par la lecture patiente d'ouvrages portant sur l'histoire de la Yougoslavie, de la Bosnie et de la ville de Sarajevo. J'ai également passé beaucoup de temps sur place, dans les lieux historiques, les archives, à rencontrer des historiens ou des témoins de cette période. Ce travail presque universitaire est important pour ne pas faire de contresens ou d'erreur mais aussi parce que cela permet de mieux comprendre les films que je découvre ou que j'utilise.

**Dans *Se souvenir d'une ville*, la situation n'est pas contextualisée par une voix off ou des cartons. Est-ce que cela va dans le sens d'un refus du pédagogique ?**

Il me paraissait intéressant de laisser le regard du spectateur le plus ouvert possible, sans apporter d'éléments historiques extérieurs. Il me semble que soit on fait œuvre de pédagogie, soit on ne le fait pas du tout. Sur le cas précis du siège de Sarajevo, il est impossible de résumer en quelques minutes, ni même en une heure trente, l'ensemble des facteurs qui ont mené à la guerre, ce qui s'est passé pendant les quatre années du Siège, de décrire les rapports de forces géopolitique qui expliquent la durée de ce siège. Me lancer dans un récit plus didactique aurait pu donner quelques éléments de savoir mais sans pour autant réussir à tout expliquer.

De manière plus importante, l'enjeu du film porte vers une autre question : qu'est-ce que ces films tournés à l'époque par de tout jeunes réalisateurs nous apportent comme savoirs ? Qu'est-ce qu'ils nous racontent ? Je n'ai pas forcément la réponse mais ce que je sais, c'est que leur manière de nous éclairer sur ce moment de violence déborde la simple factualité historique ou le propos idéologique. Ces films n'ont pas été réalisés en vue de nous faire une leçon. Au contraire, leurs réalisateurs ont eu besoin de filmer pour répondre à leur propre incompréhension ou à leur refus de la situation qu'ils subissaient. Ils avaient à peine vingt ans, voire moins. La guerre les a surpris sans qu'ils comprennent d'où elle avait pu surgir. Ils ont grandi en Yougoslavie dans une société profondément interculturelle et du jour au lendemain, ils ont découvert que certains de leurs concitoyens étaient devenus leurs ennemis. C'est d'ailleurs pourquoi leurs adversaires ne sont jamais nommés clairement dans leurs films. Cela peut nous paraître étonnant mais cela reflète la manière dont eux vivaient la guerre.

Au-delà, s'il y a un risque que les spectateurs ne comprennent pas tout de ce qu'ils découvrent dans cette première partie, c'est aussi car il y a une seconde partie qui va apporter les réponses aux questions restées ouvertes.

## **Est-ce que l'idée était, par extension, de placer les spectatrices et les spectateurs dans un état de sidération similaire à celui vécu par ces cinéastes à l'époque ?**

J.G. P. : Non, cela tient plutôt aux films que j'ai retrouvés et que j'ai utilisés. *Se souvenir d'une ville* n'est, dans sa première partie, monté qu'avec des extraits des œuvres de ces jeunes réalisateurs. S'ils avaient fait des documentaires plus informatifs ou réflexifs, j'aurais pu les utiliser pour donner plus de clés de lecture. Mais on ne monte pas un film avec des archives qui n'existent pas. C'est le matériau tel que je l'ai trouvé qui apporte son énergie à cette première partie.

### **PRODUIRE UNE PAROLE**

***Se souvenir d'une ville* se compose de deux parties : celle dont nous venons de parler, composée d'extraits de films réalisés entre 1992 et 1996 et une seconde qui regroupe les témoignages de leurs auteurs, lesquels revoient et interprètent leurs propres films. Pourquoi avoir voulu donner du sens à ces images en se fondant exclusivement sur la position de ceux qui les ont faites ?**

Il me semble que ceux-là mêmes qui ont les ont produites peuvent apporter le discours le plus circonstancié et donc le plus éclairant. On pense parfois qu'un cinéaste sait ce qu'il fait quand il réalise un film. Mais ce n'est jamais totalement vrai. En tant que cinéaste, on est mu par des sentiments, des questions, des doutes, des aspirations poétiques, des énervements, de l'amour... On peut même prendre le travail d'un film comme un moyen de comprendre un peu mieux ce que justement l'on ne comprend pas. Pourtant, si les cinéastes ne peuvent pas répondre à tout quand on les interroge sur leur travail, les mots qu'ils utilisent pour s'expliquer nous renseignent toujours sur leurs œuvres.

Dans le cas précis des images montrées dans *Se souvenir d'une*

*ville*, la question principale était de savoir pourquoi ces jeunes gens avaient fait des films. Il n'y a qu'eux qui pouvaient y répondre.

Parce qu'ils étaient jeunes et que c'étaient des garçons, ils ont été mobilisés. C'était obligatoire. Après, les formes de cette mobilisation ont été différentes. Certains ont dû prendre les armes et ont filmé en dehors de leur travail de soldat. D'autres ont au contraire évité la prise d'armes en utilisant la caméra. Travailler pour les services cinématographiques de l'Armée, c'était précisément un des seuls moyens d'éviter d'utiliser des armes, même si cela n'empêchait pas l'expérience du front ou de la guerre dans ce qu'elle peut avoir de plus cruel. Seuls ces garçons pouvaient nous raconter cette expérience singulière d'être soldats et de filmer.

Les écouter nous renseigne aussi sur un autre point. Il me semble qu'on se pose tous la question de comment on réagirait face à l'horreur de la guerre. Moi-même, je ne m'imagine pas comme un résistant, les armes à la main. Je me trouve trop peu courageux. Pourtant, quand on entend ces hommes, on comprend que quand il y a urgence, on peut devenir plus brave que ce qu'on imagine.

**Dialoguer avec eux, si on renverse la perspective, est-ce que cela signifie interroger le statut même du cinéaste ? Avez-vous consciemment conçu un dispositif qui impliquait cette relation en miroir ?**

Il est impossible ici de ne pas évoquer le lien que j'ai avec ces hommes. Ce ne sont pas des amis à proprement parler, mais il s'est créé entre nous une camaraderie forgée à partir de trois éléments qui nous rapprochent : l'âge, le genre et être cinéaste. Ils m'ont fait confiance dès que je les ai rencontrés et qu'ils ont compris que je venais les chercher pour obtenir des réponses à des questions de cinéma que nous pouvions partager, que j'étais curieux de leurs expériences de réalisateurs et pas uniquement de témoins, si ce n'est de victimes, d'une situation de guerre.

J'ai ressenti une chose pendant le tournage : ces hommes ne



parlaient pas directement aux spectateurs potentiels, ils me parlaient à moi en propre. Évidemment, ils savaient qu'*in fine*, en me parlant, ils parlaient à d'autres, mais il n'empêche que celui qui recueillait leurs paroles, celui auquel ils offraient leurs expériences, c'était moi. Comme individu et comme cinéaste.

Le dispositif filmique mis en place consistait avant tout à créer un espace et un temps permettant un dialogue qui ne pouvait advenir autrement. Passer du temps avec un protagoniste avant le tournage, cela compte évidemment. Et nous l'avons beaucoup fait. Mais il y a certaines questions que je ne pouvais poser que dans ce moment singulier du tournage. Je savais que si j'avais osé les poser avant, les réponses auraient été différentes. Là, on a tourné chaque interview sur deux ou trois journées complètes, dans des lieux spécifiques choisis par eux. La longueur de ces entretiens et l'inscription dans des lieux importants de leurs histoires a forcément agi sur leur état émotionnel.

### **Comment ces lieux ont-ils justement été choisis ?**

Il s'agit souvent de lieux où ces réalisateurs ont filmé. Mais il peut aussi s'agir de lieux liés à leurs expériences de soldats (notamment les lignes de fronts où certains ont stationnés) ou à leurs expériences de civils. Ce qui est troublant, c'est notre difficulté à imaginer que dans certains de ces espaces, notamment lorsque nous sommes sur les anciennes lignes de front, il y a eu la guerre et des combats meurtriers. C'est tellement beau et calme aujourd'hui... Les protagonistes eux-mêmes parlent de cette difficulté à se remémorer ces lieux trente ans auparavant.

**Le dispositif de recueil de la parole est doublement réflexif : non seulement les protagonistes sont amenés à revoir à l'aide d'une tablette leurs films au sein d'un lieu significatif, mais l'équipe de tournage est elle-même filmée en plans larges. Comment s'est imposé ce dispositif si particulier ?**

Il était nécessaire de pouvoir montrer leurs films aux interviewés et utiliser une tablette s'est rapidement imposé à cause des déplacements que nous devions effectuer. C'était le moyen le plus léger, mais aussi le plus manipulable. Comme je voulais capter leurs réactions sur leur visage en même temps qu'ils revoyaient leurs films, nous avons une deuxième caméra. J'avais donc la possibilité de l'utiliser à d'autres moments du tournage.

Réaliser des entretiens, très denses engage une difficulté : celle du montage. Pour monter une interview dans le cadre d'un film, et non pas dans celui de la télévision ou d'Internet, il faut des plans de coupe à intercaler entre deux plans sur la personne interviewée. Mais en tant que cinéaste, c'est difficile pour moi de filmer autre chose que des êtres humains. Je ne sais pas faire de plans de paysages, de plans fragmentaires sur une partie du corps ou sur un objet, etc. De plus, il me fallait montrer les espaces où nous tournions car ils sont toujours significatifs. C'est pour répondre à ces deux contraintes que j'ai utilisé la seconde caméra pour filmer en plan large les interviews et en incluant donc l'équipe dans le cadre.

Montrer la fabrication technique du cinéma comme on le voit dans *Se souvenir d'une ville*, était possible et même pertinent pour ce film précis car c'est justement un film sur le cinéma et sur le travail des cinéastes.

### **Est-ce que le fait d'être soi-même filmé engage une autre manière d'être cinéaste ?**

Forcément, surtout pour moi qui suis de nature assez discrète. Je ne considère pas que je puisse être le sujet de mes films, ni comme protagoniste ni comme cinéaste. Ici, l'enjeu était de laisser toute la place aux protagonistes. Mais ma présence près de chacun d'eux était nécessaire pour créer une relation et faire émerger un certain type de parole. Au final, je suis très peu présent dans le film. On aperçoit simplement, un réalisateur assez anonyme parmi les autres techniciens.

## **Ce dispositif invite à interroger la question de la langue, puisque les protagonistes parlent en bosnien. Comment permettre un dialogue authentique dans ces conditions ?**

On s'exprime toujours mieux dans sa langue naturelle et je ne voulais donc pas que les protagonistes parlent en anglais, même si cela aurait été bien sûr plus simple ! Nous avons opté pour une traduction simultanée via oreillette. La traductrice, toujours à quelques pas, écoutait, grâce à un casque, l'interview en direct. Elle en faisait la traduction en chuchotant dans un micro que j'écoutais par une oreillette. Je pouvais ainsi saisir tout le contenu de la parole, sans qu'elle soit résumée, et donc rester en relation constante avec chacun des protagonistes.

Entendre en même temps deux langues et deux voix différentes ainsi que le léger décalage temporel de la traduction était assez déroutant mais finalement agissait comme une protection. Tous ces hommes ayant vécu des expériences traumatisantes, des paroles difficiles ne pouvaient que surgir pendant les interviews. La traduction et l'état de décalage qu'elle induisait m'ont un peu protégé quand certains récits relevaient de l'horreur la plus absolue. Ça m'évitait de trop partir dans l'émotion et me permettait de tenir le regard.

## **FILMER POUR SURVIVRE**

### **Le montage des différents témoignages semble se construire en dehors d'un schéma thématique. Comment l'avez-vous abordé ?**

Je n'avais pas d'idée préconçue quand j'ai commencé le montage. Si ce n'est ce qui relève d'une évidence : au début, on parlerait de l'irruption de la guerre et de comment chacun y a réagi, et à la fin, on parlerait de l'arrêt de la guerre et de ses conséquences. Entre les deux, il n'y avait pas de logique naturelle, sauf à la créer

artificiellement.

Même en temps de paix, l'expérience humaine ne suit jamais un schéma linéaire constitué d'une série d'actions qui s'emboîteraient rationnellement. Et pendant une guerre, la vie est encore plus désorganisée. À Sarajevo en particulier, il n'y avait aucune rationalité. Quand on écoute les protagonistes du film, on réalise qu'il était normal pour eux qu'après deux jours passés au front, ils aillent au cinéma ou faire la fête, qu'ils pouvaient être de garde et pendant leurs pauses, faire des films avec leurs copains... Le bonheur ou le plaisir pouvaient surgir entre deux moments d'horreur. Ou l'inverse. D'ailleurs, ils racontent tous qu'ils n'avaient plus d'expérience chronologique du temps. Ils étaient coincés dans un espace sans temps qui avance. Un montage qui voulait respecter leurs paroles et leurs expériences ne pouvait donc pas utiliser de lignes trop directives. Ce sont des questions d'émotions et de thématiques qui ont décidé de l'agencement final des différents blocs d'interviews.

### **Pourrait-on dire que *Se souvenir d'une ville* est une plongée dans ce que l'Histoire peut avoir de plus sombre ?**

Il y a une position éthique qui m'est chère et qui guide mon travail : c'est peut-être dans les moments les plus violents de nos histoires et de nos présents que l'on peut trouver ce qui, à l'intérieur même de la dévastation, peut rendre, malgré ou contre tout, optimiste sur la nature humaine et sur le fait que l'Histoire n'est jamais totalement écrite à l'avance.

Le siège de Sarajevo a été l'un des moments les plus brutaux de notre histoire récente. Quand les nationalistes bosno-serbes ont bouclé la ville, l'armée de Bosnie-Herzégovine n'existait même pas. Il n'y avait que la police locale comme institution de défense. La résistance s'est organisée en quelques heures, dans un chaos terrible et sans aucun professionnalisme. Mais, malgré leur armement lourd, les Bosno-Serbes n'ont jamais réussi à entrer dans la ville.

Si on revient plus particulièrement sur le film, je reste toujours surpris



par l'engagement des protagonistes dans la lutte la plus concrète, comme par leur force à ne jamais désespérer au point d'arrêter de filmer. Avoir filmé, à ce moment-là, dénote que même au cœur de l'enfer, on peut réussir à s'affirmer envers et contre tout. Quelque chose sauve l'Humain quand on va chercher ce qui, malgré la noirceur, peut amener un peu de lumière ou un peu d'espoir. En tout cas, dans mon cinéma, et même s'il s'intéresse aux moments les plus sombres, il m'est important de ne jamais céder au désespoir.

**Mais la noirceur est quand même l'objet principal du film. Cette noirceur nous amène-t-elle à éclairer une partie refoulée de l'histoire ?**

Je n'emploierais pas ici le terme « refoulement », car il implique que l'on aurait enfoui plus ou moins volontairement dans l'inconscient collectif des événements qui pourraient ressurgir un jour du passé. Je préfère parler d'oubli. Ça me paraît plus juste. Mais en effet, pourquoi certains événements ne marquent pas la mémoire ? J'ai la chance, comme cinéaste, de pouvoir chercher dans des pans ignorés de l'histoire officielle, des récits mais aussi des images qui me permettent de proposer des contre-histoires autant sensibles que politiques. Les images que l'on découvre dans *Se souvenir d'une ville* sont de celles qui seraient restées « mortes » sans ce travail, dans le sens où elles n'auraient pas été montrées, activées, partagées. Mon film les fait sortir d'une longue occultation et ouvre à la possibilité d'une autre histoire du Siècle.

Mais il ne s'agit pas que du passé. Travailler l'Histoire permet de la réactiver au présent, de la faire résonner avec les événements contemporains aux spectatrices et aux spectateurs. Il est par exemple impossible, en voyant aujourd'hui ces images du siège de Sarajevo, de ne pas se projeter à Gaza, en Ukraine ou dans toute guerre asymétrique contemporaine.

Quand Dino Mustafić, à la fin de *Se souvenir d'une ville*, dit qu'il est difficile de regarder de nouveau ces films qu'ils ont tournés il y a trente

ans, il dit aussi qu'il y a une nécessité à ce qu'on le fasse. Il faut les regarder pour se rendre compte de l'horreur que des êtres humains sont capables d'imposer à d'autres, mais il faut aussi le faire car ces films traduisent la force de vie et d'espérance de leurs auteurs. Même dans les ombres de l'histoire la plus crue, on peut, on doit, trouver une place pour l'optimisme.

*Propos recueillis en juin 2023 par Mathieu Lericq*



2 3 1995

## BIOGRAPHIE

# JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Né en France en 1974, Jean-Gabriel Périot a réalisé de nombreux courts métrages à la frontière du documentaire, de l'expérimental et de la fiction. Il a développé son propre style de montage qui interroge la violence et l'histoire, à partir de films et d'archives photographiques. Ses films, dont *Dies Irae, Eût-elle été criminelle...*, *Nijuman no borei – 200000 Fantômes* et *The Devil*, ont été primés dans de nombreux festivals à travers le monde.

Son premier long métrage, *Une jeunesse allemande*, a ouvert la section Panorama à la Berlinale 2015, avant de sortir dans les cinémas allemands, suisses et français et d'être honoré de plusieurs prix. *Lumières d'été*, son premier long métrage de fiction, a été présenté en avant-première au Festival international du Film de San Sebastián. Il est sorti en France en 2017 et *Nos défaites*, un long métrage documentaire, a été présenté au Forum de la Berlinale 2019. Son dernier long métrage, *Retour à Reims (Fragments)*, documentaire adapté du livre de Didier Eribon, avec Adèle Haenel, a été présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes et a reçu le César du meilleur film documentaire en 2023.

## FILMOGRAPHIE

2024.....	SE SOUVENIR D'UNE VILLE
2022.....	RETOUR À REIMS (FRAGMENTS)
2019.....	NOS DÉFAITES

## LISTE TECHNIQUE

Image .....	Amine Berrada
.....	Amel Djikoli
.....	Denis Gravouil
.....	Augustin Losserand
Assistants camera .....	Luciano Perez Savoy
.....	Andrija Radojević
Son .....	Henri Maïkoff
Assistants à la réalisation ....	Amra Mehić
.....	Lukša Benić
Documentaliste du film .....	Emmanuelle Koenig
Montage image .....	Jean-Gabriel Périot
Montage son .....	Xavier Thibault
Mixage.....	Laure Arto
Etalonnage .....	Robin Erard
Production .....	Alter Ego Production
.....	Cécile Lestrade
Coproductions.....	Alina Film – Suisse
.....	David Epiney, Eugenia Mumenthaler
En association avec .....	Pravo Ljudski – Bosnie – Herzégovine,
.....	Kumjana Novakova
Ventes internationales .....	The Party Film Sales
Distribution France .....	Jour2fête
en co-distribution avec .....	Météore Films