

ENS LOUIS LUMIÈRE

La Cité du Cinéma - 20, rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2018

Soutenance de juin 2018

LE PASSÉ AU PRÉSENT

Louise HARTVICK

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **JOSETTE(S)**

Directeur de mémoire : John LVOFF (Coordinateur de la spécialité cinéma)

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS LOUIS LUMIÈRE

La Cité du Cinéma - 20, rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2018

Soutenance de juin 2018

LE PASSÉ AU PRÉSENT

Louise HARTVICK

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **JOSETTE(S)**

Directeur de mémoire : John LVOFF (Coordinateur de la spécialité cinéma)

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

John Lvoff

Katell Djian

Stan Neumann

Alan Guichaoua

Myriam Aziza

David Faroult et Giusy Pisano

Didier Nové, Jean-Michel Moret, Laurent Stehlin et Sylvie Carcedo

Françoise Baranger

Léo Brezot

Emmanuel et Anne-Sophie Hartvick

Justin, Colin et Ninon Hartvick

Blandine Bourron et Véronique Chirouze

Alexandra Eon

Clément Apertet, Bastien Burchi,

Valère Raigneau et Eloïse Dandoy

L'ensemble de la promotion Cinéma 2018 (Les Chatons)

RÉSUMÉ

Filmer le passé est un défi de mise-en-scène car les réalisateurs sont confrontés à l'invisible. Pour raconter des événements qu'ils ne peuvent plus filmer directement, ils trouvent des substituts devant lesquels placer leurs caméras.

Les lieux du passé en font partie : en les filmant, les réalisateurs en font des lieux de mémoire. Ils les montrent vides, sans forcément beaucoup d'informations, ou remplis de touristes. Complètement nus ou possédants des traces du passé. Parfois, ils jouent sur l'échelle pour raconter la grande Histoire à travers une plus petite.

Les réalisateurs interviewent aussi des témoins, mais ils se heurtent aux mémoires défaillantes et à la difficulté de raconter un passé douloureux — pour les bourreaux comme pour les victimes. Pour contourner ces problèmes, ils confrontent les témoins à des archives, aux lieux du passé ou à d'autres personnes qui l'ont vécu. Enfin, lorsque la parole ne suffit plus pour raconter, c'est le corps qui prend la relève, exorcisant des gestes du passé ou le reconstituant de manière plus consciente.

Enfin, les réalisateurs racontent leur quête du passé, mettant en scène leurs recherches. Grâce à la voix-off, leurs films se font plus intimes. Ils reprennent les images d'archives pour les personnaliser et, lorsqu'elles ne sont pas satisfaisantes, ils créent des images de toute pièce. Leurs propres images qui comblent le manque ressenti au présent.

MOTS CLEFS

Documentaire - Passé - Mémoire

Lieu - Traces - Métonymie

Témoignage - Interview - Reconstitution - Corps

Voix-off - Archives - Animation

ABSTRACT

When directors film the past, they face challenges. To relate events that they can't film directly anymore, they have to find some alternatives.

Locations are a part of them : by filming it, directors turn them into places of memory. They show them empty, without any informations, or filled with tourists; completely naked or possessing some traces from the past. Sometimes, they play with scale to tell the great history through the small one.

The directors also interview some witnesses, but they face defectives memories and difficulty to talk about a painful past — for the executioners and for the victims. To get around that, they place the witnesses in front of some archives, where the event happened or with other people who experienced it. Finally, when words are not enough anymore, the body takes over the testimony. The witnesses exorcize their gestures from the past or retrace it more consciously.

Lastly, the directors tell their quest for the past by filming their searches. Using a voice-over, their movies are more intimate. They employ archives to personalize them and, when they are not satisfactory, they create new images from the beginning to the end. Their own images who can fill the lack perceived at the moment.

KEY WORDS

Documentary - Past - Memory

Location - Traces - Metonymy

Testimony - Interview - Reconstitution - Body

Voice-over - Archives - Animation

TABLE DES MATIÈRES

- Remerciements	3
- Résumé & Mots clefs	4
- Abstract & Key words	5
- Introduction	7
- PARTIE I : FILMER DES LIEUX	13
Chapitre 1 - Lieux de mémoire, lieux d'histoires	14
Chapitre 2 - Entre vide et plein	22
Chapitre 3 - Les traces	35
Chapitre 4 - Jeux d'échelle	47
- PARTIE II : FILMER DES HOMMES	66
Chapitre 1 - Le témoignage : l'interview comme dispositif	67
Chapitre 2 - L'interview à l'épreuve du témoin et du temps	84
Chapitre 3 - Les béquilles de la mémoire	95
Chapitre 4 - Le corps pour reconstituer les souvenirs	113
- PARTIE III : FILMER UNE QUÊTE PERSONNELLE	139
Chapitre 1 - La voix-off comme récit personnel	140
Chapitre 2 - L'appropriation des images d'archives	156
Chapitre 3 - Donner ses images au passé	168
- Conclusion	185
- Bibliographie	188
- Filmographie	191
- Autres sources	193
- Table des illustrations	194
- Annexes	197
Annexe 1 - Entretien avec Katell Djian - 12/02/2018	198
Annexe 2 - Entretien avec Stan Neumann - 01/03/2018	204
Annexe 3 - Dossier PPM	215

INTRODUCTION

Les historiens interviennent toujours en retard, après coup. Leur profession les y oblige : pour réfléchir un évènement, pour le théoriser, il faut attendre qu'il soit passé. Attendre d'en percevoir au moins les premières conséquences et comment il s'insère dans son époque.

« Difficile d'allier les deux, de vivre l'évènement et d'en faire l'analyse distanciée. D'ailleurs on n'est jamais sûr que le dit « évènement » en soit un, qu'il mérite de passer à la postérité - même si parfois, quand l'époque est agitée et l'émotion intense, on a le sentiment grisant de vivre l'Histoire. Les historiens ne vivent pas l'Histoire, ils réfléchissent sur l'Histoire. Et pour ce faire, ils ont besoin de recul, de retard. Ils ne sont pas chroniqueurs de l'actualité. A peine contemporains de leur propre pensée.¹ »

Ces mots de François Caillat ouvrent le texte de présentation du quatorzième festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES*, en 1999. En effet, les cinéastes, comme les historiens, arrivent souvent avec un certain délai, même si c'est leur propre histoire qu'ils veulent raconter. Le temps de la réflexion est nécessaire pour comprendre ce qui s'est passé (ou même comprendre que quelque chose s'est passé), pour penser ce qui va être filmé, pour réunir du matériel et une équipe.

Certains films essaient tout de même de raconter l'histoire en même temps qu'elle s'écrit. C'est le cas d'*Eau argentée*, d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan. Le premier est un réalisateur syrien exilé en France. Loin de son pays, il regarde en boucle sur internet les « mille et une images prises par mille et un Syriens et Syriennes² ». Ces vidéos de manifestations, de bombardements ou d'humiliation sont essentiellement ancrées dans le temps présent. Par les secousses du téléphone ou le

¹ CAILLAT, François, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 9

² Le carton (« *C'est un film de mille et une images prises par mille et un Syriens et Syriennes* ») ouvre le film *Eau argentée*, d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014.

souffle court de celui qui le tient, par les barreaux qui mettent le témoin à l'abri des fusillades qu'il filme, par le rouge qui envahit l'écran, ne laissant plus qu'une image abstraite, des cris et un sentiment d'urgence au spectateur, c'est bien le présent de la révolution syrienne qui est filmé, par ceux qui le vivent. Lorsque Wiam Simav Bedirxan, restée en Syrie, contacte le réalisateur et lui propose de filmer pour lui, comme si sa caméra était toujours à Homs, « *le film glisse alors vers la correspondance inédite en temps de guerre : un journal puissant à deux voix, harmonisé de manière très fine - entre les « cling » des mails reçus³* ». Cependant, la distance du réalisateur à l'évènement l'oblige à un certain recul, comme s'il subissait un certain décalage horaire. Il regarde ces images sur son ordinateur et décrit autant, dans son film, l'évènement que sa tentative de le comprendre et de le vivre, loin des siens. Ainsi, *Eau argentée* raconte également sa propre genèse et construction, laissant la place aux doutes de son réalisateur. Malgré les images du quotidien reçues au jour le jour, celui-ci se retrouve confronté à des problèmes de mise-en-scène parfois semblables à ceux qui souhaiteraient parler de l'évènement des années après.

En effet, si cet intervalle, souvent observé, entre l'action et la création (la réaction du cinéaste) permet au réalisateur de prendre du recul, il pose également de nouveaux enjeux. Puisqu'il a fallu ce moment si précieux de réflexion, entre-temps le passé n'est plus. Nous sommes déjà dans un autre temps, et pourtant, c'est de celui d'avant dont nous voulions parler. Le cinéaste doit donc faire cohabiter plusieurs temps, faire revivre le passé au présent. « *Superposer deux états du monde : celui qui a été, celui qui est. Ce qui s'est passé et ce qui se passe. (...) Organiser l'existence de ce qui n'existe plus.⁴* »

Dans ces films, le présent a donc son importance, car il influence évidemment notre manière de penser l'histoire. Les évènements se sont en partie effacés dans nos mémoires, le temps a eu plus ou moins d'effet dessus. Parfois, leurs conséquences, découvertes après coup, leur ont donné une autre dimension, dans les mémoires

³ MORICE, Jacques, « Eau argentée », *Télérama*, <http://www.telerama.fr/cinema/films/eau-argentee,491959.php>, consultée le 11/02/2018

⁴ CAILLAT, François, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 9

collectives ou personnelles. Certains ont endossé un rôle d'exemple, d'autres sont tombés dans l'oubli. L'historien Henry Rouso illustre ce processus en évoquant l'évolution de la perception des années 1940-1944 en France.

« Aujourd'hui, tous les historiens qui travaillent sur cette période parlent de « la période de Vichy ». Je dis « la période de Vichy » et vous en déduisez qu'il s'agit de 1940-44 - et cela va de soi. Moi qui suis historien, depuis une quinzaine d'années, je parle aussi de « la période de Vichy ». Mais auparavant, les historiens qui m'avaient précédé ne parlaient pas de « la période de Vichy ». Ils disaient : « la période de l'Occupation ». Revoyez les ouvrages qui parlent de cette période : la plupart ne la nomment pas comme étant celle de Vichy.

Vous me direz : alors, quelle importance ? L'importance est considérable. Un déplacement de perspective s'est opéré. Et ce déplacement de perspective, de problématique, ne tient pas qu'aux historiens. Il tient aussi à l'évolution d'un certain nombre de problèmes, de prises de conscience, qui existent dans une société.⁵ »

On considère souvent qu'un film a trois temps : celui de l'histoire/événement qu'il raconte, celui du tournage, mais aussi celui du moment où il est regardé. Dans un article sur le film *Les vivants et les morts à Sarajevo* (réalisé par Radovan Tadic en 1993), Dominique Cabrera écrit même que *« porter une caméra, c'est porter un morceau du temps d'avant, un morceau de la paix qu'il a fallu pour la fabriquer. Elle enregistre dans le présent du temps pour plus tard comme une promesse. Comme le film, elle est suspendue entre les temps. Elle contient les trois temps.⁶ »*. Dans ce mémoire, la réception des films ne sera cependant pas étudiée (ou en tout cas, pas l'influence de l'époque de la réception sur celle-ci), se contentant donc de deux temps : le passé, moment où se sont déroulés des événements particuliers, qui intéressent un réalisateur, et le dénommé « présent » dans le titre, soit ici l'époque du tournage du film.

⁵ ROUSSO, Henry, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 20

⁶ CABRERA, Dominique, « Ce que j'ai vu dans *Les vivants et les morts à Sarajevo* de Radovan Tadic », *La Revue Documentaires n° 10 - Poésie en documentaire - Spectacles de guerre*, décembre 1999, p. 90.

Pour raconter le « passé au présent », le réalisateur peut choisir la reconstitution : engager des acteurs, faire construire des décors et des costumes très *réalistes*, écrire et mettre en scène un scénario dans lequel les événements sont les plus fidèles possibles, car très documentés.

D'autres cinéastes choisissent de raconter le passé par le documentaire, et c'est autour d'eux que se concentrera ce mémoire. Mais qu'est-ce que le documentaire ? Chris Marker déclarait à ce propos : « *Personne n'aime le mot documentaire. Le problème, c'est qu'on n'a pas trouvé mieux pour désigner un ensemble de films dont on sent qu'ils ne sont pas comme les autres.*⁷ » Le fait est qu'il est ardu de donner une définition qui inclurait tous les documentaires. Faute de mieux, on se contentera de dire qu'il s'agit de films qui entretiennent un lien plus ténu que les autres avec la réalité. Dans ce mémoire, il s'agira plus précisément de films qui veulent nous faire connaître le(s) fragment(s) d'un passé, sans recourir à l'astuce du film d'époque en costumes, et tout en laissant une place à la perception qui en est faite par le réalisateur, dans son temps. Dans ce cadre du documentaire, sans les ficelles de la fiction, « *sans filets*⁸ », comment faire resurgir le passé dans le présent ?

La question est simple : lorsqu'un cinéaste souhaite parler d'un événement qui n'est plus, qu'il ne peut pas filmer et qu'il ne souhaite pas utiliser uniquement des archives, ni faire un *film d'époque*, alors, que filme-t-il ?

Comment filmer le passé, dans le cinéma documentaire ?

La question avait déjà été posée lors du quatorzième festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES*, et dans un ouvrage (qui retranscrit le débat), *Filmer le passé [dans le cinéma documentaire]*⁹. Cependant, je pense qu'il est intéressant de poursuivre le questionnement, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le débat accordait une place

⁷ Cité en exergue par CARRIER, Jean-Pierre dans le *Dictionnaire du cinéma documentaire*, Paris, Vendémiaire, Collection Dictionnaire, 2016

⁸ Expression utilisée par Laure Delesalle pour caractériser ces documentaires, dans le « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 6

⁹ Association des cinéastes documentaristes (ADDOC), *Filmer le passé [dans le documentaire]*, Paris, L'Harmattan, 2003, 135 pages

importante à l'utilisation des archives et à des films qui reposaient uniquement sur un montage d'archives avec voix-off. Bien que ces films méritent qu'on s'y attarde, ils ne figureront pas dans le mémoire. En effet, les archives ne sont pas *filmées* au temps présent, mais réutilisées dans un montage. Elles seront donc peu évoquées ici, à moins d'être ré-appropriées, re-filmées dans un nouveau contexte. De plus, je souhaite m'attarder plus longuement sur ce qui est écrit dans le livre *Filmer le passé [dans le documentaire]*, analyser certains des films qui n'y sont que rapidement évoqués et prolonger ma réflexion sur le sujet en m'intéressant également aux nombreux documentaires qui, depuis 1999 et ce débat, ont voulu filmer le passé.

Dans un premier temps, je reprendrai les deux notions principales de ce débat : le lieu de mémoire et la trace. En effet, de nombreux documentaires décident de retourner sur les lieux de l'évènement raconté. Plusieurs possibilités s'offrent alors au metteur-en-scène pour filmer ces endroits chargés d'histoire. La question du vide ou du plein y est primordiale. Montrer les lieux remplis de visiteurs curieux, ou désertés, sans que rien ne laisse se douter que quelque chose ait pu s'y dérouler ? Exhumer les restes du passé et suivre ses traces pas à pas, ou laisser le spectateur imaginer ce qui a pu se trouver là ? Cette première partie sera conclue par un chapitre autour de films qui dépassent ou contournent cette notion de lieu de mémoire. Dans des jeux d'échelles, ils s'attachent à des lieux plus anecdotiques, rattachés à une histoire personnelle, ou à l'inverse à des espaces infiniment grands pour ensuite s'insérer dans l'histoire d'un pays.

La deuxième partie se tournera davantage vers les hommes et leurs témoignages filmés. L'interview, même très préparée, n'est jamais à l'abri des défaillances mémorielles plus ou moins volontaires des témoins. Pour dépasser les problèmes liés au temps ou à la bonne foi des personnes interrogées, les cinéastes inventent de nouvelles méthodes. Parfois, les mots ne suffisent plus pour raconter et le reste du corps se souvient mieux que la langue qui ne se délie pas. Ainsi, quelques films délaissent dans certaines séquences la parole et filment des gestes comme revenus tout droit du passé.

En troisième et dernière partie, le film sur le passé sera envisagé comme une quête personnelle. Cela concerne notamment des réalisateurs souhaitant raconter leur propre histoire. Plusieurs outils sont alors utilisés, dont la voix-off, qui leur permet de

raconter le passé à la première personne et, souvent, de commenter leur recherche du passé. Les images d'archives, ré-employées dans un usage personnel, intime parfois, viendront soutenir leur recherche et nourrir leur réflexion sur les images filmées par le passé. Enfin, lorsque ces dernières ne suffisent pas, lorsque les images *manquent*, ils en créent de nouvelles pour les remplacer, dans des formes parfois hybrides, tel que le documentaire d'animation.

De manière générale, le but de ce mémoire est de comprendre quelles images permettent de représenter ou de suggérer le passé, faisant alors apparaître sur l'écran « *des images qui n'y sont pas, des images invisibles qui vont surgir dans l'imaginaire du spectateur et résonner dans sa mémoire, différentes pour chacun : des personnages, des cris, mais aussi des fragments de vie intimes perdus dans les dédales de l'Histoire officielle et de la pensée unique*¹⁰ ».

¹⁰ DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 6

PARTIE I :

FILMER DES LIEUX

CHAPITRE 1 -

LIEUX DE MÉMOIRE, LIEUX D'HISTOIRES

« Ce livre est né d'un séminaire que j'ai tenu pendant trois ans, de 1978 à 1981, à l'École des hautes études en sciences sociales. La disparition rapide de notre mémoire nationale m'avait semblé appeler un inventaire des lieux où elle s'est électivement incarnée et qui, par la volonté des hommes ou le travail des siècles, en sont restés comme les plus éclatants symboles : fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, dictionnaires et musées.

Pourquoi, à des généralités sur la mémoire nationale, avoir préféré une étude de cas ? Les lieux de mémoire me paraissent trancher par leur existence même et leur poids d'évidence, les ambiguïtés que comportent à la fois la mémoire, la nation, et les rapports complexes qu'elles entretiennent.¹¹ »

Ces lignes introduisent le livre de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, dont le premier volume parût en 1984. Cette « vaste topographie de la mémoire¹² » répertorie les lieux dans lesquels la mémoire travaille, là où elle se construit. Ce ne sont pas nécessairement des lieux dont on se souvient, mais plutôt où on se souvient. Plus ou moins célèbres, plus ou moins concrets, les lieux de mémoire de Pierre Nora comprennent les monuments aux morts et le Panthéon, mais aussi l'encyclopédie Larousse ou une petite bibliothèque du Marais.

Les lieux peuvent donc être des acteurs de la mémoire et les cinéastes l'ont bien compris. Cependant, ceux qui veulent filmer le passé ne se dirigent pas vers les mêmes lieux que les historiographes (les historiens de l'Histoire : par l'étude des lieux de mémoire, ils créent une histoire des représentations du passé). Pas vers des « lieux d'objectivation, de fixation, de transmission de la mémoire collective¹³ », mais vers ceux où se sont précisément déroulés les événements qu'ils veulent raconter.

¹¹ NORA, Pierre, « Présentation », in *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1984, rééd. coll. Quarto, 1997, page 15

¹² COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, 2015, page 125

¹³ JACOB, Christian, *Lieux de mémoire, lieux de savoir* In : *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* [en ligne], Marseille, OpenEdition Press, 2014 (généré le 15/02/2018), <http://books.openedition.org/oep/655?lang=fr#text>

Dans le film *Récits d'Ellis Island*, les réalisateurs Robert Bober et Georges Perec retournent sur l'île qui servait, dans la première partie du XX^e siècle, d'entrée principale aux immigrants arrivant aux États-Unis. Ellis Island, surnommée l'île des larmes, est à la fois le lieu historique où les immigrés attendaient de longues heures que les agents les autorisent à entrer officiellement dans le pays, et un lieu culturel abritant désormais un musée dédié à son propre passé. Dans la voix-off écrite par Georges Perec, les auteurs du film l'identifient effectivement comme un lieu de mémoire : « *Ce n'est jamais, je crois, par hasard que l'on va aujourd'hui visiter Ellis Island. Ceux qui y sont passés n'ont guère eu envie d'y revenir. Leurs enfants ou leurs petits-enfants y retournent pour eux. Ils viennent y chercher une trace. Ce qui fut pour les uns un lieu d'épreuves et d'incertitudes est devenu pour les autres un lieu de leurs mémoires. Un des lieux autour duquel s'articule la relation qui les unit à leur histoire.*¹⁴ »

Ellis Island, comme tout lieu de mémoire, possède plusieurs facettes, que le film dévoile. Dès le début du film, alors qu'à l'image on se rapproche peu à peu des bâtiments de l'île, la voix-off en raconte l'histoire dans ses grandes lignes : ses différentes fonctions, ses possesseurs successifs. Ainsi, lorsque le spectateur débarque sur l'île, en même temps que la caméra, il en connaît au moins vaguement le passé et, mêlé aux touristes le temps d'une visite guidée, il découvre simultanément les détails des procédures d'antan et le présent du lieu. Les temps s'additionnent.

« Revoir une ville, un quartier, une maison, une chambre, un mur particulier, mais aussi un champ, une plage, un bout de trottoir, un coin d'ombre dans un salon ou un garage au fond d'un jardin ; des lieux de mémoire qui traversent, bouleversent et inversent notre temps. Comme sur une scène de théâtre : des pièces différentes - avec des acteurs différents - y sont jouées toutes en même temps et s'emboîtent successivement les une dans les autres, comme des poupées russes.

L'image se brouille. Les souvenirs se superposent. Filmer cela, c'est multiplier des mondes semblables mais différents, pour donner naissance à plusieurs vies en un

¹⁴ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

même lieu. Rappeler, grâce à un travail de scénario et d'images, mais surtout de mémoire, différents temps personnels et/ou collectifs dans un espace unique.¹⁵ »

Ce chevauchement des temps et des histoires s'illustre particulièrement dans une scène de *Récits d'Ellis Island*. Une immigrée italienne, qui fut retenue pendant près de dix semaines sur l'île avant de pouvoir entrer en Amérique, retourne avec Georges Perec à l'intérieur des vieux bâtiments. Pendant leur visite, on entend à plusieurs reprises les échos lointains de la voix du guide. Puis, alors que madame Kakis raconte l'attente interminable sur les longs bancs de bois, la caméra quitte son visage pour filmer les bancs en question, ainsi que l'ensemble de la pièce. Cependant, le mouvement de caméra étant très ample, en parabole, il dévoile au passage des balcons, depuis lesquels des touristes en fil indienne observent la pièce. Quelques uns ont même le temps de faire des signes à la caméra, avant qu'elle ne revienne sur la témoin, dont le récit ne s'est pas arrêté. En un aller-retour entre la femme et les bancs - qui accueillent désormais les visiteurs afin qu'ils écoutent attentivement le guide - le lien entre présent et passé est clairement noué.



Les trois parties d'un plan de *Récits d'Ellis Island*,
Robert Bober et Georges Perec, 1979

Les différents temps sont parfois exposés plus directement, en comparant par exemple l'apparence des lieux à plusieurs années d'intervalle. L'un des projets de l'Observatoire Photographique du Paysage consiste justement en une juxtaposition de plusieurs photographies d'un même lieu, au même cadre, espacées de quelques saisons ou de plusieurs années. Comme dans un jeu des sept différences, l'oeil guette

¹⁵ DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 9

alors la moindre apparition de poteau électrique, la moindre disparition d'arbre ou de bâtiment, chaque indice révélateur. L'émotion naît justement de ses dissemblances : la comparaison des images crée un « *petit choc* », qui « *active ce que l'on appelle communément la mémoire photographique*¹⁶ ». Le procédé peut être repris au cinéma qui devient alors, selon François Caillat, « *l'oeil multiplicateur du monde [...] car il donne plusieurs vies au même lieu. Il superpose différents temps dans un espace unique... C'est ce qu'on appelle parfois avoir des visions.*¹⁷ »

Dans *La quatrième dimension* (1997), François Caillat raconte l'histoire de sa famille, liée au commerce du bois. Il découvre alors l'existence d'une ancienne scierie disparue au cours d'un incendie, dont il n'avait pas connaissance avant le tournage et qu'il va essayer de se représenter pendant le film. « *Pour retrouver ces années-là, je n'ai plus personne à qui faire partager des souvenirs. Il y a juste une photo. (...) Il y a aussi la gravure d'une entreprise portée par un ouvrier qui y a travaillé autrefois.*¹⁸ » Cette gravure est alors explorée sous la forme d'un banc-titre, l'objectif parcourant les rues en gros plans pour en montrer les détails, à la recherche de souvenirs auxquels le réalisateur pourrait se raccrocher. « *Il ne reste rien de ses bâtiments que je parcours pour la première fois.*¹⁹ » François Caillat reconnaît quelques bâtiments, la caméra s'arrête sur eux et nous découvrons ensuite leur présent. Le tracé fait main, en noir et blanc, se transforme en plan fixe en couleurs. Parfois, le point de vue change peu, de la végétation apparaît, mais la ressemblance est flagrante. D'autres fois, l'identification est plus complexe, il faut l'aide de la voix-off pour retrouver le passé dans les images qui nous sont montrées.

Ce qui émeut alors, c'est surtout la re-découverte par François Caillat d'un paysage déjà connu, dont chaque élément prend une nouvelle dimension. La forêt de son enfance, notamment, lieu de ses plus beaux jeux, devient soudain le symbole de l'ancienne fortune familiale. Un passé non connu, celui du siècle précédent, s'infiltr

¹⁶ DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 9

¹⁷ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 99

¹⁸ CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

¹⁹ *ibid*

dans les souvenirs d'un autre temps plus proche, et tout deux s'incarnent dans des images filmées au présent.



« Cette maison, je la connais, c'est là que vivait mon oncle Pierre. J'ignorais qu'elle avait abrité les bureaux d'une scierie, cent ans plus tôt. »

La quatrième génération, François Caillat, 1994

« C'est difficile d'admettre que les choses n'étaient pas telles qu'on les croyait. Que chaque arbre, chaque écorce, chaque brindille, dissimulait une affaire d'argent. Comme s'il y avait deux visions possibles, deux lectures du paysage d'enfance. Les petites routes où je faisais du vélo, les étangs où je me baignais, les forêts où je construisais des cabanes et puis le reste, dont on ne parlait pas, des chiffres et des chiffres.²⁰ »



« En contrebas du chantier, je découvre une petite gare, pour le transport des bois. Celle-là aussi subsiste, à l'abandon depuis longtemps. »

La quatrième génération, François Caillat, 1994

La différence entre le lieu au présent et au passé est parfois si grande qu'elle en devient décevante. Comme lorsqu'on retourne dans un lieu qui nous avait marqué et qu'on n'y retrouve pas les sensations d'avant. Ce qui manque n'est pas forcément perceptible, simplement, « le charme a disparu ». Peut-être est-ce nous, qui avons changé, ou notre cerveau, qui en avait amplifié le souvenir ? Le risque est d'autant

²⁰ CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

plus grand lorsqu'il s'agit d'un lieu jamais vu, uniquement fantasmé. C'est le cas de Robert Bober, lorsqu'il raconte dans *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* (1976) son retour à Radom, ville où son père est né, ville qu'il a « *toujours imaginée*²¹ ». Arrivé dans la ville polonaise de ses origines, il se trompe d'abord d'endroit. Alors qu'en off défile un enregistrement de son père décrivant son ancienne rue Skaryszewska, la caméra parcourt des maisons et des champs, encore et encore, avec plusieurs panoramiques, renforçant peu à peu les doutes du spectateur, en même temps que ceux du réalisateur. On a beau chercher les éléments décrits, les images et la voix-off ne correspondent pas. « *La rue Skaryszewska ressemble à ce que je savais des villages polonais, mais ne colle pas au récit. Il n'y a pas de 43. Il n'y a pas de maison avec un couloir au milieu. (...) Où est le marchand de ferrailles ? Où est la voie de chemins de fer ? A vouloir bousculer le temps, j'ai tout à coup le sentiment de m'être trop précipité. Je cherche un repère, je ne parviens qu'à susciter de la curiosité. Pourtant, nous sommes bien à Radom et cette rue s'appelle bien Skaryszewska. Alors cette rue, cette ville, devrais-je les ré-inventer ?*²² » De cette première déception naît une plus grande attente encore. Lorsque Robert Bober finit par trouver la bonne rue, qui avait changé de nom depuis le départ de son père, on espère quelque chose d'exceptionnel. On voudrait que la différence avec la fausse rue *Skaryszewska* nous saute aux yeux. On entend de nouveau la description du père, sur les bonnes images cette fois. Tout concorde. Et alors ? Être au bon endroit ne suffit visiblement pas pour répondre à toutes les attentes du réalisateur. Sur fond noir puisque les images filmées n'apportent pas les réponses tant désirées, le narrateur explicite sa déception : « *Donc la maison est toujours là, la cour est intacte, la rue, le quartier n'ont pas vraiment changé. J'ai vu le marché, j'ai vu les ruelles du ghetto, ai-je vu Radom ? Je n'en suis pas très sûr. Sans ses 33 000 juifs, Radom ne m'a semblé être qu'un décor.*²³ »

C'est maintenant l'imagination qui doit prendre la relève.

L'imagination, ou le compromis, la recherche d'un lieu de mémoire de substitution. Lorsque Patricio Guzmán décide de tourner dans une maison rappelant

²¹ BOBER, Robert, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1976

²² *ibid*

²³ *ibid*

celle de sa jeunesse, pour *Nostalgie de la lumière* (2010), il la cherche longuement. Son quartier d'enfance ayant beaucoup changé, il a fini par la trouver dans une autre ville. Ses souhaits étaient précis, comme le raconte Katell Djian. « *Je sais qu'à un moment j'ai fait un plan où il y avait un cadre sur le mur, et il m'a dit que ça ne pouvait pas le faire, ça ne devait pas correspondre à son enfance. Il voulait que ce soit chaleureux, plutôt avec du soleil. Le premier jour on n'a pas pu y tourner, car la lumière n'était pas assez marquée. Ce n'était pas ça qu'il voulait raconter.*²⁴ » Sans avoir besoin de changer le décor ou d'installer une reconstitution parfaite, Patricio Guzmán devait pouvoir créer l'ambiance nécessaire pour évoquer son passé. Il fallait qu'il puisse y croire. Sur des gros plans détaillant des objets qui pourraient sembler anodins, il déclare ainsi en voix-off : « *Ces objets qui auraient pu être les mêmes que ceux de ma maison natale, me rappellent ce moment où l'on croit qu'on cesse d'être un enfant.*²⁵ »

Le lieu principal du film chilien, cependant, n'est pas cette maison, mais le désert d'Atacama, où de nombreux cadavres de déportés politiques, assassinés durant la dictature, ont été disséminés à des emplacements gardés secrets. Au pied d'un grand observatoire astronomique, des femmes retournent le sable depuis des années en espérant retrouver les corps de leur famille. Comme pour beaucoup de lieux de mémoire, ce qui s'y est passé est douloureux, écrasant. Cela influence forcément la manière de s'y déplacer, de le regarder. « *C'est évident que quand vous êtes en plein désert avec des femmes qui grattent là depuis des années, vous avez conscience de là où vous mettez les pieds. Concrètement. Vous êtes forcément attentifs différemment. Ça joue sur vous personnellement, de même quand vous rentrez chez des gens dont vous connaissez un peu l'histoire, l'histoire un peu lourde.*²⁶ »

C'est aussi ce que transmet Claude Lanzmann lorsqu'il raconte le choc de son arrivée en Pologne, qu'il avait d'abord retardée, repoussée à la fin du périple que fut le tournage de *Shoah* (1985).

²⁴ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

²⁵ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010

²⁶ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

« Je n'ai pas cessé, tout au long d'un voyage qui m'a conduit à Varsovie, (...), etc. , de découvrir que la terre polonaise, les rivières, les forêts polonaises, les villes, les villages, les hommes et les femmes de Pologne parlent l'Holocauste, le ressuscitent, le restituent dans une sorte d'actualité intemporelle qui abolit souvent toute distance entre le présent et le passé. De même que les archéologues, lorsqu'ils fouillent Bible en main la terre d'Israël, découvrent que la Bible est vraie, de même, fouillant la Pologne armé de récits, de mémoires, de monographies, de témoignages oraux, d'ouvrages scientifiques, tous consacrés à l'extermination du peuple juif, j'ai découvert in situ que ces livres étaient vrais et que les cicatrices de l'extermination sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences que celle-ci se déleste de sa dimension mythique et légendaire pour se changer en une évidence immédiatement palpable²⁷. »

Pour Lanzmann, il était nécessaire de voir, afin de pouvoir comprendre véritablement les événements, les chiffres et les mots lus dans les livres. En filmant les lieux du passé, il le concrétise. Les temps et les histoires s'entrechoquent.

²⁷ LANZMANN, Claude, « J'ai enquêté en Pologne », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 212

CHAPITRE 2 -

ENTRE VIDE ET PLEIN

Comment filmer ces lieux dans lesquels il est même parfois difficile de se déplacer, tant leur passé est lourd ? C'est une des questions que se pose Robin Hunzinger lorsqu'il décide de faire un film sur le camp de concentration Natzwiller-Struthof, implanté en Alsace par les nazis en 1941. Il partage ses réflexions dans ses *Notes pour un projet de film sur le camp du Struhof*.

« *Le Struthof est un lieu de la mémoire, et de son retour.*

Dans mon film, le Struthof est souvent montré dans de grands plans larges et par des travellings : pour répondre cinématographiquement à certaines questions de l'enquête, pour chercher quelle mémoire porte ce lieu.

Le vide et le plein sont des notions filmiques importantes. Elles répondent au vide de mémoire, ou au trop-plein de mémoire. Ainsi le Struthof est-il filmé en hiver, lorsqu'il est fermé et que personne ne vient le visiter ; mais également avec cérémonies et foule présente lors de dates importantes, par exemple pour l'anniversaire de sa libération. La confrontation de ces états (vide/plein) est très importante pour approcher l'abîme du lieu.²⁸ »

On retrouve ce même questionnement dans la voix-off de *Récits d'Ellis Island*.

« *Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ? Sous la sécheresse des statistiques officielles, sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par les guides à chapeau scout, sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques, images précieuses, sous la tranquillité factice de cette photographie figée une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc. Comment reconnaître ce lieu, restituer ce qu'il fut ? Comment lire ces traces, comment aller au-delà, aller derrière, ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir, ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance que l'on verrait. Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ? Comment retrouver ce qui*

²⁸ HUNZINGER, Robert, « *L'idée d'une juste mémoire - Notes pour un projet de film sur le camp du Struthof* », in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 103-104

était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ?²⁹ »

Robert Bober fait le même choix que Robin Hunzinger, celui de montrer à la fois le lieu vide et plein. Ainsi, une visite guidée est longuement filmée. L'entrée dans les bâtiments se fait à l'intérieur d'un groupe de touristes, que la caméra filme tout autant que le guide. Ce sont parfois les gestes de ce dernier qui sont filmés, plutôt que la salle qu'il est en train de décrire. Lorsqu'il raconte une anecdote sur John Ferguson ou les multiples questions posées aux immigrés, on voit même la scène deux fois : la première du point de vue des touristes, la caméra dirigée vers le guide, l'autre en contre-champ, avec des gros plans sur les visiteurs. On peut observer sur leurs visages le changement d'émotion pendant qu'ils écoutent, passant du rire à une expression plus grave. Cependant, la caméra suit de temps en temps le doigt du guide, quittant le plein de la foule pour montrer, par exemple, où se trouvaient autrefois des escaliers. Un peu plus tard dans le film, d'autres plans, plus larges et souvent fixes, montrent chaque pièce, vide et décrépie. C'est d'ailleurs ce vide qui surprend le plus les témoins revenant sur place. Madame Kakis, lorsqu'elle se promène à nouveau dans ces salles qui accueillaient « *tant de gens avant*³⁰ », trouve que cela « *a vraiment l'air hanté maintenant*³¹ ».

Dans *Shoah*, les lieux où se trouvaient les camps de concentration sont parcourus longuement par de nombreux panoramiques. Pour Bernard Cuau, qui analyse le film dans son texte « *Dans le cinéma une langue étrangère* », ces mouvements de caméra permettent de sonder le vide qui a désormais pris la place des baraquements.

« Avec les panoramiques, nous sommes découvreurs d'espaces qui se taisent. La terre est retournée au silence indifférent. Les panoramiques sont les mouvements mêmes du non savoir, du regard inutile, de la recherche vaine.

La caméra tourne sur son axe, découvre des champs, des forêts paisibles... ou des barbelés. Elle pivote. Balaie un angle de 20, 30, 40° ou plus. Rien ne se donne à

²⁹ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

³⁰ « *This used to be filled with so many people* », BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

³¹ « *It really looks haunted now* », BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

voir. Absolument rien. Cependant tous ces quartiers d'espace découpés dans la terre polonaise comme autant de pièces sans usage mystérieusement nous travaillent, nous modifient, nous préparant à comprendre ce que veut le film et ce qu'il va réussir.³² »

Ces paysages reviennent, encore et encore, lancinants. Parfois, souvent même, il n'y plus rien, et c'est ce qui est terrifiant. La nature a repris ses droits, et Lanzmann la filme inlassablement. Selon Élisabeth De Fontenay, il montre ainsi la cruauté de la nature, d'être si belle là où des crimes si terribles ont été commis.

« Des trains qui roulent, des yeux éperdus, des lèvres qui forment des mots imprononçables, mais aussi des paysages, des forêts, des prairies, des rivières, des animaux, toutes sortes d'animaux de nos campagnes, et des barques, des charrettes. Qu'elle est belle cette terre polonaise, qui n'a même pas voulu de leurs corps ! Qu'il est beau ce ciel polonais dont les nuages furent leur tombeau ! « Il est bien mal né, écrit Diderot, il est bien méchant, il est bien profondément pervers celui qui médite le mal au milieu des champs. » Lanzmann demande avec une sorte de nostalgique désespoir : - y avait-il des journées aussi belles que celles-ci ? et un Polonais lui répond : - il y avait des journées encore plus belles. L'indifférence sublime de la nature hante l'oeuvre de Lanzmann. Ç'aura été sa manière à lui de montrer le silence de Dieu.³³ »

Le vide symbolise le temps passé, l'absence. Le film de Richard Dindo, *Ernesto "Che" Guevara : Journal de Bolivie* (1994), commence, après quelques photographies noir et blanc du cadavre du Che, par des plans de son bureau de ministre. Reconstitué à l'identique au musée Che Guevara de la Havane, et agrémenté de quelques objets personnels, rien ne trahit les années écoulées... si ce n'est la chaise vide. Une femme raconte en off le parcours de l'argentin. Les multiples plans, d'ensemble ou rapprochés sur des détails, entrecoupés d'images d'archives dans lesquelles le révolutionnaire s'anime, donnent l'impression que ce dernier peut surgir dans la pièce à tout moment, s'installer derrière son bureau et reprendre son travail là où il l'avait laissé. La voix-off

³² CUAU, Bernard, « Dans le cinéma une langue étrangère », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 15

³³ DE FONTENAY, Élisabeth, « Un monumental et incandescent aide-mémoire », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 148

commence d'ailleurs une nouvelle phrase : « *Quand il revient une dernière fois dans son bureau...*³⁴ » Mais la chaise reste immobile et la sensation d'absence est amplifiée par un raccord dans l'axe d'un plan précédent : la chaise vide est désormais filmée en gros plan et la mort du Che n'en est que plus palpable. Plus tard, quand seront montrés les endroits par lesquels est passé l'ancien ministre, le vide sera à nouveau au coeur des images : le vide des chemins, des rues et des cours de village. L'absence exacerbée de ce qui est pourtant raconté en off : plus de soldats, de responsables de la CIA, plus de cadavres, plus d'Ernesto « Che » Guevara.

Le vide se manifeste notamment dans des lieux à l'apparence anodine.

« *Un pré, une route, un terrain vague - un lieu dépourvu de signalétique explicite mais qui fut jadis fortement investi. Par exemple, un champ de labour recélant en sous-sol une tranchée de 14/18. Voilà un lieu de mémoire collectif [...], et pourtant le cultivateur laboure ce champ sans savoir ce qui s'est joué quelques mètres sous lui. Ce passé - son propre passé de citoyen français - s'est enfoui aussi profondément que la tranchée sous terre. Entre ce cultivateur vivant et les morts à la guerre, du labour au sous-sol, il y a toute l'épaisseur du lieu de mémoire et le travail possible du cinéaste.*³⁵ »

Dans *Le temps détruit* (1980), Pierre Beuchot évoque la mort de trois soldats de la seconde guerre mondiale, le musicien Maurice Jaubert, l'écrivain Paul Nizan et le père du réalisateur. Leur quotidien est raconté à travers leurs lettres envoyées à leurs femmes, lues en off. À l'image, exceptés quelques gros plans sur les missives, le film comporte essentiellement des archives documentant la vie des soldats dans les tranchées. Toutefois, le film commence et s'achève sur des lieux d'aujourd'hui : « *des lieux sans mémoire parce que le temps n'y a laissé aucune trace visible, des lieux sans images parce que rien n'y fut jamais filmé, des lieux devenus quasiment vides*³⁶ ». Pour parler de la mort de son père, Pierre Beuchot montre simplement la bordure herbagée

³⁴ DINDO, Richard, *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, 1994

³⁵ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 95-96

³⁶ CAILLAT, François, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 16-17

d'un canal de Moselle : c'est là que s'est déroulée la bataille ayant entraîné sa mort. Le spectateur ne le sait pas forcément avant de regarder le film, cependant, les voix-off racontant les événements sur ces images indiquent bien que ces lieux vides furent jadis pleins. Par ailleurs, quand les mêmes plans d'un vieux portail et d'un rivage sont répétés, en noir et blanc cette fois, permettant une transition avec les images d'archives, le doute ne peut plus subsister. Pierre Beuchot construit ainsi la mémoire de ce lieu, et il engage « *le spectateur à faire lui-même le travail de mémoire avec son propre imaginaire*³⁷ ». Charge au spectateur de deviner, grâce aux indications des lettres, à quoi correspondent les lieux : cette maison, filmée à plusieurs reprises, est-elle celle de l'institutrice chez qui Maurice Jaubert était logé ? Aucune représentation exacte du passé, aucun stigmat visible pour l'aider à ce travail de reconstitution imaginaire.

Laisser le spectateur imaginer ce qui a pu se passer dans un lieu donné, c'est également le projet de François Caillat dans *La Quatrième dimension*. Il le résume ainsi : « *C'est vrai, avouons-le, notre cinéma du lieu de mémoire se moque un peu de ce qu'il voit. Il s'intéresse davantage à ce qu'il aurait pu voir.*³⁸ » On retrouve d'ailleurs, dans son film comme dans celui de Pierre Beuchot, les mêmes plans de paysages pris depuis une voiture, la végétation de bord de route défilant comme si la caméra essayait de remonter le temps. Là aussi, il s'agit d'une histoire de filiation : « *Moi, pour me relier à cette histoire, je n'ai pas d'autre père qu'un paysage*³⁹ », nous dit la voix-off. Le personnage principal du film est ainsi un lieu : la maison de famille dans laquelle François Caillat a passé une grande partie de son enfance, et la forêt qui l'entoure. Les plans fixes de la maison rythment le récit, on la voit sous différents angles, dans beaucoup d'ambiances différentes. En fonds enchaînés, on voit le soleil se lever sur la maison, les volets s'ouvrir puis, au fur et à mesure du film, la lumière changer et le « *lieu magique*⁴⁰ » finir par être plongé dans l'obscurité. Dans

³⁷ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 95

³⁸ *ibid*, p. 97

³⁹ CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

⁴⁰ *ibid*

l'atmosphère brumeuse du petit matin comme dans le bleuté de l'entre chiens et loups, l'imagination a toute la place pour se déployer, d'autant plus lorsque le narrateur nous raconte les histoires de fantômes ayant peuplé son enfance. Le réalisateur se prête lui-même au jeu, sur des plans de forêt vide : « *J'imagine les trois soeurs, descendant vers la petite scierie*⁴¹ », ou sur des images d'un hôpital dans lequel son oncle a travaillé pendant la guerre : « *On raconte qu'il a eu Adolf Hitler comme blessé. C'est très possible. Pourquoi pas dans ce bâtiment, derrière la fenêtre, en compagnie des autres infirmiers de l'équipe ?*⁴² »



Trois plans, trois atmosphères.

La quatrième génération, François Caillat, 1994

Il faut dire que lui-même n'en savait pas énormément sur les paysages filmés avant de commencer le tournage : il y avait la place pour l'interprétation, pour remplir le vide.

« J'y montre un terrain d'environ quatre cent mètres de long : on aperçoit un petit bois, des fourrés, une route qui s'éloigne vers une maison blanche. Jusque là, rien de particulier. Un lieu comme il en existe tant. Or le tournage me fait découvrir que ce terrain était jadis occupé par une scierie, et que la maison blanche en constituait les bureaux. Ce terrain banal a donc porté autrefois une aventure industrielle. Seconde surprise, je découvre que la scierie était l'oeuvre de mon arrière grand-père, dont j'ignorais jusqu'alors l'existence. Voilà bien un lieu de mémoire : sur ce terrain anonyme et quasi-déserté se conjuguent l'ancêtre et l'entreprise, c'est-à-dire la filiation et l'ancrage socio-territorial - deux dimensions historiques que ce film voulait précisément aborder. L'image apparemment univoque s'avère ainsi porteuse d'un feuilletage invisible. Elle est, sans en avoir l'air, complètement hantée. [...] Ici,

⁴¹ CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

⁴² *ibid*

il ne s'agit rien tant que de montrer un lieu vide, et de dire qu'il a été jadis plein. Plein d'une histoire impossible à montrer. Le cinéma y trouve alors sa place. C'est, très exactement, une manière d'habiter des images, de leur donner une charge émotionnelle, de leur rendre le poids mémorial qu'elles méritent. Et il n'est pas un seul lieu au monde qui ne puisse être ainsi rechargé de son propre passé. [...] [le cinéaste] montre le champ en imaginant ce qu'il porte en lui de souvenirs invisibles. Il donne à ce banal décor agricole une surcharge de sens, une sur-réalité. Il fabrique une dramaturgie.⁴³ »

Même sans montrer des restes d'évènements particuliers, les lieux peuvent être filmés afin d'être analysés. Masao Adachi, scénariste, cinéaste et activiste japonais engagé auprès des luttes armées et de la cause palestinienne, est à l'origine (avec Mamoru Sasaki et Masao Matsuda) d'une « théorie du paysage », ou Fukeiron. Selon celle-ci, chaque aspect du paysage qui nous entoure, même le plus banal, même un magnifique site de carte postale, est une expression du pouvoir politique dominant. Filmer ce paysage en question permettrait alors de dévoiler « *les structures d'oppression qui le fondent et qu'il perpétue*⁴⁴ ».

Masao Adachi applique cette théorie dans ce qui est souvent considéré comme son film le plus radical : *AKA Serial Killer* (1969). Il s'agit d'un documentaire sur un jeune homme de dix-neuf ans, responsable de la mort de quatre personnes. Cependant, au lieu de rencontrer l'homme ou sa famille, le réalisateur filme les différents endroits où son personnage a vécu ou voyagé. Il montre ainsi ce que le jeune tueur a pu voir, l'environnement qui l'a façonné et, peut-être, a fait de lui l'assassin qu'il est devenu. Ainsi, tandis que la voix du réalisateur égrène quelques informations factuelles (sa province de naissance, ses différents déménagements et emplois, ses études...), le spectateur voit défiler de nombreux paysages devant ses yeux, sans forcément savoir à quoi ils correspondent. Une musique rythme un montage alternant des plans larges de paysages aux couleurs saturées, mais aussi beaucoup de gros plans. Masao Adachi

⁴³ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 96-97-99

⁴⁴ REHM, Jean-Pierre, « Lanabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images - Présentation de l'éditeur », *OpenEdition*, <http://journals.openedition.org/lectures/7537>, 15/02/2012

semble se focaliser sur certains détails, comme des tournesols, qui reviendront plusieurs fois dans le film, ou des écoliers à vélo. Il capte parfois de beaux moments du quotidien d'un lieu, avec par exemple un plan rapproché d'un jeune homme endormi sur l'herbe. Malgré le sujet du film, le réalisateur a choisi de filmer l'ordinaire plutôt que le spectacle de la violence. Si quelques plans de l'armée (de sa flotte) subsistent, ils ne sont pas plus privilégiés que ceux d'un garçon anonyme livrant le lait par exemple. En résistant à la tentation de raconter en détail la vie de l'assassin Nagayama, *AKA Serial Killer* se détourne du sensationnalisme et du sentimentalisme des médias. Le film, au style proche des actualités, reste très énigmatique. Il est difficile de savoir quoi regarder, de comprendre la logique de ce qui nous est montré. Là encore, le spectateur doit deviner. Le local insalubre qui est filmé, est-il l'ancien dortoir dans lequel dormait le personnage ? On se demande parfois ce qui a fait choisir au réalisateur ce détail plutôt qu'un autre. Un plan en particulier en est plutôt révélateur : Masao Adachi opère plusieurs zooms, très rapides, sur l'interstice entre deux pavés, sur le sol. Leur répétition semble souligner un élément important, et pourtant, son influence sur l'histoire du jeune tueur ne paraît pas évidente, voire même totalement opaque.

Le photographe et réalisateur français Éric Baudelaire s'est intéressé à cette théorie et au travail de Masao Adachi, dont il raconte en partie l'histoire dans son film *Lanabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (2011).

« La théorie du paysage, elle est intéressante, elle est problématique, elle est compliquée, mais c'est une proposition de cinéma que je trouve très belle. Ce que je trouve beau dans cette proposition de cinéma, c'est qu'on a l'habitude dans les années 60 de faire du cinéma sur des sujets autour de la lutte ou de l'aliénation du sujet opprimé, mais on tourne toujours la caméra vers le sujet. En fait, la proposition de Masao Adachi, en 69, c'est de prendre la caméra, de la tourner à 180° et de filmer ce que le personnage voit. C'est une proposition de cinéma qui mérite qu'on l'explore.⁴⁵ »

⁴⁵ BAUDELAIRE Éric, au cours d'une « Conversation entre Éric Baudelaire et Marcella Lista », Centre Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c97c4dfc32fe875ef2ad5178fbb5e653¶m.idSource=FR_E-70ded8845df89d8c18ee5c4d654a375,13/02/2017

La théorie influence partiellement *Lanabase*... mais, surtout, Éric Baudelaire s'inspire de *AKA Serial Killer* pour son dernier film, *Also known as Jihadi* (2017).

« J'ai eu envie de voir comment on pourrait faire un film sur des jeunes français qui ont grandi ici, en région parisienne, et qui ont fait le choix de partir et d'aller en Syrie. Et pour certains d'entre eux, de revenir. Comment on fait un film sur des jeunes qui ont fait ce voyage-là ? (...) Je suis parti avec l'idée d'un protocole vraiment bête, qui est celui de la théorie du paysage, mais pas en adepte de la théorie, plus comme un point de départ protocolaire. (...) Je me suis dit voilà, le protocole il est bête, je vais prendre un personnage qui m'intéresse, et je vais commencer à tourner devant l'hôpital dans lequel il est né, et j'irai dans l'école dans laquelle il a suivi sa scolarité, le collège, le lycée, l'université, et j'irai aussi loin que possible sur sa route, et on verra ce que ça fabriquera. Peut-être que ça ne marchera pas, peut-être que ça ne dira rien, que justement ce sera un film qui servirait à dire qu'il n'y a rien à comprendre en filmant ces choses-là, ou peut-être pas.⁴⁶ »

Le film est structuré autour d'extraits du procès d'un jeune jihadiste, qui ponctuent le film en gros plans, comme des cartons. Ce sont eux qui, premièrement, vont présenter le personnage, en donnant son nom et quelques informations bibliographiques, mais aussi en le décrivant :

« Il s'agit d'un sujet âgé de 25 ans, d'origine algérienne et de nationalité française, de taille moyenne, il est d'aspect physique trapu et athlétique.

Au teint mat, il arborera une chevelure de couleur noire et courte et une barbe fournie « à la tradition du prophète », par ailleurs la tenue vestimentaire se veut propre et soignée.

Il affichera une attitude comportementale quelque peu tendue et rigide, tout en participant et en coopérant suffisamment à l'entretien, à travers une expression verbale correcte dans l'ensemble.⁴⁷ »

Il n'est jamais filmé, mais le spectateur peut désormais l'imaginer et se le représenter à chaque fois que les extraits surviendront de nouveau. Ces derniers

⁴⁶ BAUDELAIRE Éric, au cours d'une « Conversation entre Éric Baudelaire et Marcella Lista », Centre Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c97c4dfc32fe875ef2ad5178fbb5e653¶m.idSource=FR_E-70ded8845df89d8c18ee5c4d654a375,13/02/2017

⁴⁷ BAUDELAIRE, Éric, *Also Known as Jihadi*, 2017

jouent le même rôle que la voix-off dans le film d'Adachi, ce sont eux qui conduisent le récit. Autre différence entre les deux films, le rythme du montage est plus lent - il ne suit pas celui d'une musique, cette fois-ci on entend les ambiances sonores des lieux filmés. Les plans durent généralement plus longtemps, le spectateur a le temps de parcourir l'image, le lieu, d'en ressentir l'ambiance. On voit ainsi vivre les habitants d'un quartier, discuter entre eux, se croiser, ou encore une plage animée par un groupe de garçons puis laissée vide et secouée par le vent. La caméra est aussi plus mobile que dans *AKA Serial Killer*. Portée à l'épaule, elle n'est jamais parfaitement fixe et on sent toujours la présence du cadreur. De plus, lorsqu'elle est dirigée sur un immeuble par exemple, certainement habité autrefois par le personnage, elle le parcourt longuement, le quitte pour filmer la rue, puis revient sur lui, comme si la caméra elle-même cherchait quoi filmer. Cette sensation de tâtonnement de la part du cadreur persiste tout le long du film, que le lieu filmé soit une chambre d'hôtel en Egypte, dans lequel un des témoins du procès raconte l'avoir attendu, ou le tribunal où le djihadiste a été jugé. On imagine sans peine la difficulté de cadrer en permanence sans savoir quel est le véritable sujet du plan, ou plutôt en sachant que ce dernier est absent.





Errances d'une caméra face au vide - Le tribunal
Also Known as Jihadi, Éric Baudelaire, 2017

Alan Guichaoua, qui signe avec Claire Mathon l'image d'*Also Known as Jihadi* et a notamment filmé les plans à la frontière turco-syrienne, écrit à propos de la réalisation du film :

« Nous n'avions pas plus d'informations au moment du tournage. Tout est hypothèse. ... Effectivement, la caméra cherche une preuve. Pour étayer la théorie du paysage ? Pour tenter de prouver que cet environnement a influé sur le devenir de l'apprenti jihadi ? Pas simple.

Éric nous laissait libre de filmer ce qui pouvait nous intriguer. On se laissait guider par l'esprit des lieux...⁴⁸ »

Pour repeupler les images vides, il y a la surimpression. Dans *La quatrième génération*, alors que François Caillat parle de « lieu magique⁴⁹ » pour désigner la maison de son enfance, une image de cette dernière est superposée à un gros plan sur des feuilles d'arbre secouées par le vent. D'une certaine manière, le lieu s'anime et reprend vie.

Michael Hoare a écrit un article sur « *Adieu la vie, adieu l'amour...* » *Les mutineries de 1917 au Chemin des Dames* (1998) de Gérard Raynal, et l'usage de la surimpression dans ce film. Celui-ci tente de lever le voile sur des révoltes de soldats de la première guerre mondiale, survenues quelques temps après l'offensive désastreuse du Chemin des Dames. Beaucoup d'entre eux ont été fusillés, mais le réalisateur convoque tout de même les témoins, via les nombreuses archives (lettres, tracts, procès-verbaux) qu'ils ont laissées.

« Ajoutons la dimension qui crée la très forte charge émotionnelle du film, sa plasticité poétique. A plusieurs reprises, le montage affirme pleinement ses droits comme écriture cinématographique, les archives ne sont pas utilisées pour une quelconque valeur illustrative, mais pour leur expressivité poétique, les images des lieux vides se glissent pour former un fond, encore visible, mais superposés sur elles surviennent des textes, des lettres, des fantômes d'hommes qui montent, qui partent, qui meurent. La surimpression, le panoramique en montage alterné entre lieux vides et archives pleines de bruit et de fureur deviennent techniques d'expression comme, sur les plans sonores les roulements et grondements lointains des canons ajoutent une percussion surnaturelle et guerrière aux cordes graves de la musique et à la lecture solennelle des textes.⁵⁰ »

⁴⁸ Extrait d'échanges par mail avec Alan Guichaoua

⁴⁹ CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

⁵⁰ HOARE, Michael, « La Surimpression », *La revue documentaires n° 16 - Mémoire interdite*, 2000, p.82



La quatrième génération, François Caillat, 1994

Un peu plus tôt dans l'article, Michael Hoare évoque de manière plus générale les tournages actuels sur des lieux de mémoire, des lieux d'évènements du passé : « *Souvent aujourd'hui, la caméra arpente et quadrille un lieux vide, silencieux, « lourd d'histoire ».* Cela peut représenter un paysage, un bâtiment, un mur, c'est en tout cas une interrogation. Car qu'est-ce qui remplit le vide et le silence si ce n'est les cris des morts et la tentative du cinéaste de sonder le sens de l'événement absent de l'écran ?⁵¹ »

⁵¹ HOARE, Michael, « La Surimpression », *La revue documentaires n° 16 - Mémoire interdite*, 2000, p.81

CHAPITRE 3 -

LES TRACES

Si quelques lieux, comme le champ du *Temps détruit* de Pierre Beuchot, ne donnent pas d'indications sur ce qui s'y est produit des années plus tôt, d'autres lieux de mémoire présentent des indices de leur passé.

« Au coeur du lieu de mémoire, il y a la trace. Celle qui subsiste lorsque tout est détruit. Celle qui retient un fragment de passé, exhibe un bout de preuve, signale que quelque chose a eu lieu ici. La trace, meilleure alliée du temps... »

Des traces, il en est de toutes sortes. Certaines renvoient à des blessures, d'autres à des instants de grâce. Cicatrices ou médailles. Mais les unes et les autres s'en vont vite. Elles s'usent et deviennent invisibles. Ou elles s'effacent comme le vent dans le sable... Et bientôt il ne reste que la toute dernière trace.⁵² »

Ce sont les restes qui servent de terreau à l'imagination et lui permettent de ne pas trop s'éloigner de la réalité.

« L'idée de trace, c'est qu'il existe un élément matériel, si ténu soit-il, qui fait le pont entre ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas. C'est par exemple une balle de fusil fichée dans un vieux mur. Elle se laisse filmer mais elle évoque aussi quelque chose qui ne peut pas l'être. Elle appartient au visible tout en indiquant le chemin de l'invisible. Elle signale qu'un évènement s'est déroulé ici, bien que le temps écoulé et l'espace modifié en rendent impossible toute présentification. La trace n'est pas une construction de l'esprit, elle apporte au contraire un véritable indice de réalité : elle garantit qu'on est dans l'ordre du monde réel (susceptible d'être plus ou moins bien documenté) et non dans le monde de la fiction. S'agissant d'évènements anciens et non-représentables, la trace sert donc de ligne de partage entre ce qui est possible (ou probable), et ce qui ne l'est pas. Elle est du côté de la preuve, ou au moins de l'hypothèse positive.⁵³ »

⁵² DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 14-15

⁵³ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 98

Ernest Pignon-Ernest est un artiste plasticien, souvent considéré comme l'un des fondateurs du street art français, dont le travail s'intéresse aux liens entre passé et présent et plus particulièrement à la notion de trace : « ... *Ernest Pignon-Ernest n'a cessé d'allier le précaire, le transitoire, l'éphémère qu'implique et revendique son recours au collage, à l'exact présent de la mémoire des hommes et de leurs cités.*⁵⁴ » Ses oeuvres ne se trouvent pas dans des musées mais *en situation*. Ses dessins investissent les murs, les trottoirs, les façades. « *Ils font partie de l'oeuvre sans être jamais l'oeuvre toute entière. Leur construction, leur écriture, leur échelle, ce qu'ils figurent et comment cela est figuré ne s'élaborent que dans la perspective des relations et interactions avec les lieux, soigneusement repérés, auxquels ils sont destinés.*⁵⁵ » Ainsi, lorsqu'on lui propose en 1971 de participer à une exposition sur le thème de la Semaine sanglante de la Commune, il préfère « *témoigner au ras du sol, réinvestir les lieux chargés d'Histoire, dire la permanence des répressions de tous ordres*⁵⁶ ». Il colle alors des centaines d'images, des quais de Seine à la rue du Chevalier de La Barre, de la Butte aux Cailles au cimetière du Père Lachaise, là où des Algériens avaient été jetés par-dessus des ponts et là où des manifestants avaient été violemment réprimés. Ses sérigraphies sont collées à même le sol, obligeant les passants à piétiner le cadavre du Communard. Dans un texte sur son travail avec les traces, Ernest Pignon-Ernest raconte à propos de l'oeuvre *Les gisants de la commune* :

« *Je travaille beaucoup avec les anachronismes : ils contribuent à faire apparaître toutes les strates de l'Histoire. Lorsque je mets les cadavres de la Commune au métro Charonne, je superpose la lutte et le massacre de la Semaine sanglante des Communards avec une lutte, un siècle plus tard, contre les guerres coloniales [du 8 février 1962, pour la paix en Algérie, huit morts]. Je joue avec cette trace, avec ce qui reste dans la mémoire des gens ; quand je mets les images au métro Charonne, il se produit une sorte d'interaction : mon image se nourrit du souvenir du drame qui s'est passé là, des huit morts. Elle est d'autant plus dramatique qu'il y a ce mélange*

⁵⁴ VELTER, André, *Ernest Pignon-Ernest*, Gand, Gallimard, 2014, p.10

⁵⁵ *ibid*, p. 5

⁵⁶ Ernest Pignon-Ernest in *Ernest Pignon-Ernest*, VELTER, André, Gand, Gallimard, 2014, p. 84

*entre mon image et le souvenir du lieu. Et en même temps, je fais remonter à la surface, pour les gens qui passent, le souvenir de ce lieu.*⁵⁷ »



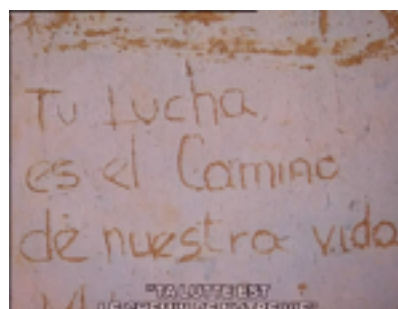
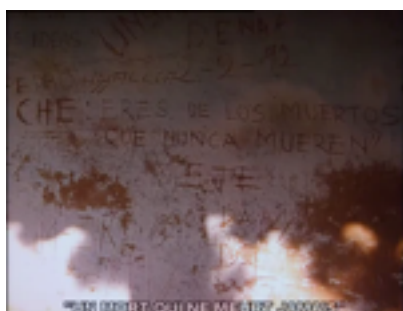
Les gisants de la Commune, Ernest Pignon-Ernest, 1971

Pour Ernest Pignon-Ernest, les traces enfouies sont la mémoire submergée des lieux, qu'il veut faire remonter à la surface. La notion de « trace » peut ainsi faire référence à un élément plus général que les indices matériels évoqués au début de ce chapitre, quelque chose qui serait plus de l'ordre du concept.

Dans *L'armée de l'empereur s'avance* (1988), le réalisateur Kazuo Hara suit Kenzo Okuzaki, un vétéran de la campagne de Nouvelle Guinée durant la Seconde Guerre Mondiale, qui traque de manière obsessionnelle les anciens officiers soupçonnés de la mort de plusieurs de ses camarades. Hara filme l'enquête, les reconstitutions très précises d'Okuzaki qui s'arrête obstinément sur des détails tels que le nombre de balles, la direction dans laquelle les corps sont tombés, etc. Mais le réalisateur voulait aller plus loin. Kenneth et Jeffrey Ruoff écrivent, à propos du film et en citant Hara :

⁵⁷ PIGNON-ERNEST, Ernest, « Je joue beaucoup sur la disparition », in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, EHarmattan, 2003, p. 84

« Quoiqu'on puisse qualifier L'armée de l'Empereur s'avance de documentaire historique, le film s'accroche avec ténacité au présent plutôt qu'au passé. Au lieu d'explorer le passé en soi, Hara préfère s'intéresser aux souvenirs laissés par la guerre et à la façon dont les années de guerre ont marqué le présent : « Ce que je voulais faire, c'était déterminer la façon dont la guerre survit dans la société japonaise aujourd'hui ». ⁵⁸ » Il s'agit bien de filmer les traces laissées, sur les lieux comme dans les mentalités. Les deux éléments se rejoignent également dans *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*. Richard Dindo raconte la mort du révolutionnaire et filme la buanderie dans laquelle son corps avait été déposé. Après un plan d'ensemble de l'intérieur du bâtiment, la caméra se rapproche pour montrer quelques écritures sur le mur : « CHE : ERES DE LOS MUERTOS QUE NUNCA MUEREN » (« CHE : UN MORT QUI NE MEURT JAMAIS »), entre autres. Une suite de quatre très gros plans insiste sur la toute dernière trace laissée par le Che sur son passage, celle qui s'est gravée dans les mémoires : la reconnaissance du peuple bolivien envers l'argentin et ses hommes. Richard Dindo ne voulait pas faire un film à la gloire du Che, sur son mythe (ce qu'il appelle la « fausse mémoire ⁵⁹ »), mais sur la mémoire et sa force : « C'est là-dessus que je travaille. Sur la politique de la mémoire... ou sur la mémoire en politique. L'essentiel c'est de ne jamais oublier, de continuer le combat, de ne jamais désespérer. C'est la mémoire qui nous aide à aller de l'avant. [...] Mon cinéma est un cinéma de mémoire. Une politisation de la mémoire. ⁶⁰ »

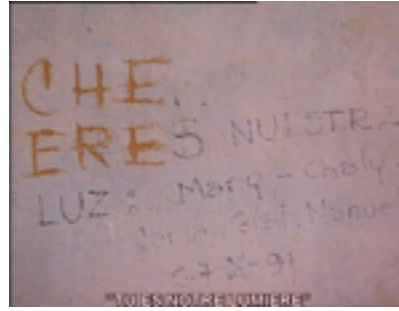
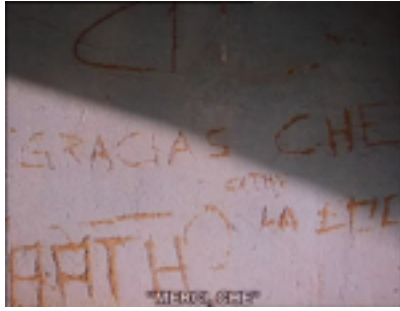


Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie, Richard Dindo, 1994

⁵⁸ RUOFFÉ Jeffrey et RUOFFÉ Kenneth, « Un réalisateur en marge : Hara Kazuo et ses « documentaires d'action » », La revue documentaires n° 16 - Mémoire interdite, 2000, p. 99

⁵⁹ Richard Dindo, dans un entretien filmé, bonus du DVD de *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie* (1994), Arte Video, édité en 2005

⁶⁰ *ibid*



Ernesto « Che » Guevara : *Journal de Bolivie*, Richard Dindo, 1994

Le film de Richard Dindo commence par la dernière apparition d'Ernesto Guevara, lors de sa démission du ministère. La voix-off le souligne par ailleurs : « *À partir de ce moment-là, on ne le reverra plus jamais en public*⁶¹ ». Ce sont les jours d'après, non filmés à l'époque et donc impossibles à raconter à travers des archives, qui intéressent le réalisateur. Que filmer pour remplacer les images inexistantes de cette période ? Richard Dindo choisit de suivre les traces laissées par son personnage. Le récit est guidé par la lecture en off de son journal. Incarnée par Jean-Louis Trintignant, cette voix comme revenue du passé s'oppose à la voix féminine du commentaire, qui raconte les événements depuis le présent, avec ce qu'on sait aujourd'hui des événements et plus de recul (elle dit par exemple : « *il prononce alors cette phrase qui deviendra célèbre*⁶² »). Dans les dernières minutes du film, c'est d'ailleurs cette voix, plus officielle et distante, qui prend le relais pour raconter la fin de l'histoire, après la mort du Che.

Richard Dindo refait le cheminement du révolutionnaire dans les sentiers de montagne pour « *vivre jour après jour la logique puis l'échec du projet politico-militaire*⁶³ ». Il commence depuis une voiture quittant la Havane (le plan est alors filmé depuis le pare-brise arrière de la voiture), puis entrant dans la Paz (cette fois-ci la caméra est tournée vers l'avant de la voiture). Un sentiment de nostalgie s'en dégage, tandis que le montage alterne ces images avec les archives de Fidel Castro lisant les mots d'adieux de son ancien ministre. C'est ainsi que débute la piste jusqu'au passé. Richard Dindo se rend ensuite dans l'hôtel où descendit le Che à l'époque, dans

⁶¹ DINDO, Richard, *Ernesto « Che » Guevara*, 1994

⁶² *ibid*

⁶³ CAILLAT, François, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14^{ème} festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15

la chambre dans laquelle il était, précisément. Il filme le fauteuil dans lequel il s'était assis et photographié, il capte la vue qu'il avait depuis sa fenêtre. Il suit le même parcours que lui, de manière quasiment obsessionnelle et avec une grande précision. Ainsi, plus tard, lorsque la voix off raconte l'arrivée du groupe de guérilleros dans un village, il filme ce dernier le soir, notamment la route par laquelle une femme dit les avoir vu arriver, à l'heure à laquelle elle les a découverts. C'est important pour le réalisateur, l'ambiance produite dépendant de l'heure du tournage. Ici, la brume qui noie l'horizon rajoute du mystère à leur apparition entre chiens et loups. Le spectateur peut facilement imaginer les sensations produites par leur venue. Enfin, même après la mort du Che, la caméra suit toujours son trajet. En effet, Richard Dindo est allé jusqu'à filmer un hélicoptère, posé dans le jardin de l'école où a été emprisonné le Che, puis par prendre cet hélicoptère, quittant le village de la même manière que son corps des années plus tôt.



Arrivée des guérilleros dans la brume.

Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie, Richard Dindo, 1994

Richard Dindo voulait faire « *renaître sa parole, sa voix éteinte, à travers son propre regard et sa propre parole*⁶⁴ ». Pour cela, il utilise d'une part la voix-off lisant le journal (dont il filme parfois quelques pages, griffonnées de la main du Che), mais aussi le découpage. La caméra est toujours portée à l'épaule, épousant la marche de celui qui la tient, même dans la rivière. On entend alors les bruits de pas du cadreur, luttant dans l'eau ou entre les branches. Il ne porte pas de lourd sac comme le Che, mais la caméra figure en quelque sorte ce poids, et permet d'alourdir et de ralentir le pas, comme pour mieux suivre celui du personnage. La marche avec la caméra se fait plus

⁶⁴ Richard Dindo, dans un entretien filmé, bonus du DVD de *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie* (1994), Arte Video, édité en 2005

rapide lorsque la situation racontée est plus dangereuse, épousant ainsi le rythme du Che en fuite. Un souffle court accompagne d'ailleurs ces images. « *C'est un film sur sa marche et la marche de ses camarades dans la mort.*⁶⁵ »

Richard Dindo résume son film ainsi : « *C'est un film qui marche sur les traces du Che, qui cherche à voir le monde avec ses propres yeux, se met à sa place, et qui parle avec ses propres mots.*⁶⁶ » Effectivement, on a parfois l'impression d'épouser le point de vue du personnage principal. Par exemple, lorsque le journal relate la noyade d'un des guérilleros, la caméra est dirigée vers le fleuve, depuis sa rive. Un gros plan sur les vagues ne laisse voir que le courant, le remous implacable de l'eau, tandis que la voix off déclare : « *Nous avons perdu tout espoir*⁶⁷ ». Plus tard, au moment où la voix-off raconte l'arrivée dans un village, la caméra y pénètre également. Elle filme les villageois, notamment les plus jeunes, qui regardent à la fenêtre ou à la porte de leur maison, avec un mélange de peur et de curiosité. C'est certainement la caméra et l'équipe de tournage qu'ils regardent ainsi, mais on imagine sans mal le même regard mêlant fascination et inquiétude envers les guérilleros pénétrant dans la rue.



Les villageois face aux nouveaux visiteurs.

Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie, Richard Dindo, 1994

En suivant toutes les traces et les indications du journal, Richard Dindo a retrouvé la plupart des paysans boliviens évoqués dans le journal. Ceux-ci ayant très rarement déménagé depuis, ils les rencontre aux endroits où ils ont vu le Che. Il filme leur témoignage, cela permet de découvrir ce qui était dit au peuple par le gouvernement de l'époque, ce que disait l'armée aux paysans... La propagande s'oppose au journal

⁶⁵ Richard Dindo, dans un entretien filmé, bonus du DVD de *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie* (1994), Arte Video, édité en 2005

⁶⁶ *ibid*

⁶⁷ DINDO, Richard, *Ernesto « Che » Guevara*, 1994

du Che, les points de vue s'ajoutent et se complètent. Les témoins permettent aussi de replacer l'histoire dans les décors, en pointant notamment les endroits où se trouvaient les corps, rendant cette information beaucoup plus palpable, impressionnante. Le journal prend vie. D'autres hommes peuplent les images du présent, à l'arrière-plan ou au premier, ils traversent la rivière ou la remontent, à cheval ou à pied : ils sont comme les fantômes des guérilleros du passé, il est facile de les imaginer à leur place. La parole ne leur est pas donnée et on se moque alors de savoir qui ils étaient à l'époque, de « quel côté » ils se trouvaient.

En plus de suivre les traces, Richard Dindo les filme en détail. Sur place, un bord de rivière où il y a eu un combat contre des soldats, il filme une paroi de pierre au loin, sur laquelle on devine des marques. Un zoom avant permet de distinguer ce qui pourrait être des impacts de balle, même si on n'en est pas certain, car aucune indication ne vient les désigner explicitement. Le spectateur imagine ce qu'il veut à l'aide de la voix off (du journal) : il reconstruit lui aussi à l'aide des indices, visuels et écrits. Il guette les traces dans les images. On aperçoit une croix sur le chemin, est-ce la tombe d'un des soldats tombés au combat dont le Che parle dans son journal ? La peinture très écaillée, la chaise piquée de trous sont-elles des stigmates du temps passé, ou des reliefs des rafales de balles ayant tué le prisonnier voisin d'Ernesto Guevara ? Le jeu d'associations se poursuit durant tout le film. Lorsque la voix off parle de l'opération d'un ami du Che, on aperçoit sur un campement une planche posée sur deux tréteaux : elle peut devenir dans l'esprit du spectateur un simulacre de la table d'opération d'alors. De plus, les mouvements de caméra renforcent parfois ces réflexes. Ainsi, vers la fin du film, elle tilte vers le bas pour pointer sur le sol l'endroit où le corps du Che est sans doute tombé. On cherche alors la tâche de sang, la trace qui viendrait tout confirmer.

Dans *Récits d'Ellis Island*, ce sont également les traces qui sont filmées. Ainsi, sur les plans d'ensemble des pièces, la voix-off énumère tous les objets d'antan encore présents, les décrivant avec précision, puis Georges Perec déclare : « *C'est ce que l'on*

voit aujourd'hui, et l'on sait seulement que ce n'était pas ainsi au début du siècle. Mais c'est cela qui nous est donné à voir, et c'est seulement cela que nous pouvons montrer.⁶⁸ »

Laure Delesalle rapproche d'ailleurs les deux films dédiés au passé :

« ...on retrouve une façon de filmer commune, de suivre des traces au sol, sur les murs, dans les escaliers, parfois sur les lèvres des témoins, de recueillir ces minuscules gouttes de passé qui parfois sont tout ce qui nous en reste. Mais pas plus. [...] Comme s'ils avaient voulu, ces cinéastes, recueillir ces traces précieusement en créant, comme les archéologues, un quadrillage autour d'elles pour les dégager délicatement, une à une. Sans les détruire. Sans les réinventer. S'agenouiller au bord de la fouille pour déterrer l'évènement historique avec précaution. [...] capter [...] ce qui fait le pont entre ce que nous voyons et ce que nous ne voyons pas.⁶⁹ »

Cette métaphore archéologique est reproduite à plusieurs reprises par François Caillat, notamment dans son texte « Souvenirs d'un amnésique », ce qui le conduit même à une nouvelle expression, l'« archéologie imaginaire » :

« ...le travail cinématographique ressemble à une fouille : chercher en dessous, remettre à jour, reconstituer - un peu comme l'archéologue creuse un sol, extrait les fragments d'une poterie, reconstitue l'objet initial. Le cinéaste n'est toutefois pas investi d'une mission de reconstitution. Il n'a pas pour but de retrouver le passé en le montrant tel qu'il était - sauf à vouloir faire du film à costumes. Et ce qui devrait plutôt l'intéresser, c'est de rester à la surface du champ en imaginant ce qui s'est passé dessous autrefois ; de travailler sur l'apparence des choses pour les faire résonner de leur écho passé ; d'élaborer ce qu'on pourrait appeler une archéologie imaginaire.⁷⁰ »

Walter Benjamin emploie également cette image géologique : « Qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se compter comme quelqu'un qui creuse. » puis « Il se prive du meilleur, celui qui se contente de faire l'inventaire des trouvailles

⁶⁸ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

⁶⁹ DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 7

⁷⁰ CAILLAT, François, « Souvenirs d'un amnésique » (paru pour la première fois dans *ADDOC-INFOS*, décembre 98), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 96

*sans pouvoir désigner dans le sol actuel les lieux et places où ce qui est ancien est conservé.*⁷¹ »

Parfois, au-delà de la métaphore, c'est directement une fouille qui est filmée, la découverte des traces. C'est le cas dans *Le Bouton de nacre*, de Patricio Guzmán. Une scène musicale, assez poétique, suit une équipe de plongeurs qui découvrent des rails ayant servis à faire couler les cadavres de prisonniers exécutés. La caméra remonte à la surface, suivant le mouvement d'un de ces rails qui retrouve l'air libre en douceur. Des gros plans les parcourent, sous une lumière très diffuse, qui permet de tout voir, de tout analyser, presque de manière clinique. La voix off guide le regard, à l'affût de rayures ou de tâches, d'indices : « *Quarante ans après, les rails se sont recouverts de traces. L'eau et les créatures y ont gravé ces messages. Là se trouvent les secrets que les corps ont laissés sur les rails*⁷² » .

Katell Djian a utilisé des objectifs macro pour filmer ces objets et se rapprocher ainsi au plus près des marques laissées par le temps.

*« Pour pouvoir rentrer dans les objets et les isoler d'une manière ou d'une autre. Et puis, par exemple, tout ce qui est rails ou os, ce sont des moments où on pouvait éclairer, ça changeait le dispositif. On avait la possibilité de se servir de la lumière pour faire ressortir telle ou telle chose. On essayait souvent de faire des travellings aussi, sans rails, des « travellings maison », sur ces choses minuscules. Ça prend beaucoup de temps de tournage pour que quelque chose se passe quand on filme ces objets inertes. Ce n'était pas l'intention de se retrouver avec quelque chose qui aurait pu être des photographies. Il faut chercher l'inclinaison, les détails. C'est beaucoup de concentration.*⁷³ »

Les plans, de lents travellings et de lents zooms, sont si rapprochés et possèdent si peu de profondeur de champ qu'ils en deviennent presque abstraits. Une certaine gravité s'en dégage, comme si la poésie de ces plans permettait de faire ressortir le passé dramatique des objets.

⁷¹ BENJAMIN, Walter, « Exhumation et souvenir », in *N'oublie pas le meilleur*, traduit, présenté et annoté par Marc de Launay, Paris, L'Herne, 2012, p. 99

⁷² GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

⁷³ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)



Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2015

Le réalisateur Stan Neumann se dit assez sceptique sur l'utilisation des objets-traces dans un film.

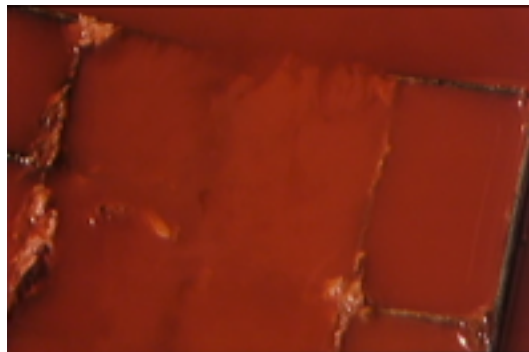
« Je trouve qu'on a toujours tendance à surévaluer le potentiel filmique de ce genre de situations. Le piège avec ce genre de trucs c'est que, pendant que tu prépares le film, il y a plein de choses qui sont extrêmement prenantes et actives... Quand j'ai fait Une maison à Prague, par exemple, j'ai passé vraiment des journées entières à chercher des trucs d'archives, de lettres, dans la maison, en trouvant des trucs que je ne connaissais pas, qui me passionnaient absolument. Il n'en reste rien dans le film. Peut-être un vague souvenir dans l'arrière arrière arrière de ma tête quand je filme. (...) La partie investigation historique, dans les archives, quand tu filmes ça, mais c'est le matériau le plus chiant que tu peux avoir ! C'est du papier... et on a tendance à le fétichiser parce qu'on confond toujours la relation au réel - quand tu as un texte écrit par quelqu'un de ton histoire ancienne et que tu as le vrai texte dans la main, il y a quelque chose qui se passe, parce que tu l'as, physiquement, c'est indescriptible ! Mais c'est infilmable, ça tient au fait que le texte est réel, pas représenté.⁷⁴ »

Il se plie tout de même à l'exercice dans *Une maison à Prague* (1998) : pour évoquer son grand-père, acteur, il filme sa boîte de maquillage. Dans la voix-off du film, il explique ses doutes sur la manière de la filmer, ce qu'il raconte plus précisément en entretien.

« Le seul objet que j'avais de la maison, c'était la boîte de maquillage de mon grand-père. Je voulais la filmer, je me suis dit que si je la filmais juste comme ça, bon, avec trois plans fixes j'arrivais à quinze secondes. Le seul truc que je pouvais

⁷⁴ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

faire, c'est la nettoyer. J'ai fait une séquence sur le nettoyage. En l'ouvrant et en versant de la térébenthine, je créais une durée, je créais du cinéma quoi. Après, tu regardes comme un môme, tu vois que ça produit une couleur et tu enclenches un deuxième niveau qui est : est-ce que cet objet n'est pas en train de me parler, et de me dire quelque chose pour le film ?⁷⁵ »



Mise en scène d'une trace.
Une maison à Prague, Stan Neumann, 1998

Les traces ne sont pas forcément le sujet principal du film, elles peuvent aussi surgir dans un documentaire comme celui de Rithy Panh, *La Terre des âmes errantes* (2000), davantage dédié au présent de réfugiés cambodgiens qu'à leur passé. Cependant, celui-ci se manifeste encore, prenant la forme d'os et d'explosifs régulièrement déterrés par les hommes creusant la terre afin d'y enfouir les câbles internet d'Alcatel. Ce travail, mal payé, est donc très dangereux, mais c'est leur seul moyen de nourrir leur famille. Le passé du Cambodge les hante encore, presque au sens propre comme au figuré. En effet, les cadavres retrouvés sur les lieux d'anciens combats n'ayant pas eu de cérémonie de funérailles, de nombreux réfugiés craignent d'être hantés. Le spectre du régime khmer rouge se glisse même là où on l'attend le moins. Dans une scène du film, trois hommes discutent à propos du câble qu'ils enterrent, se demandant comment cela fonctionne, reliant les câbles aux différents éléments, la terre, l'eau, le vent, le feu. L'un d'entre eux finit par regretter leur manque de connaissances sur le sujet et dit que ce sont les khmers rouges qui ont fait d'eux des « *ignorants incapables de trouver de vrais emplois*⁷⁶ ».

Ainsi, filmer la dernière trace peut permettre de filmer le passé indirectement, presque sans en avoir l'air.

⁷⁵ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

⁷⁶ PANH, Rithy, *La Terre des âmes errantes*, 2000

CHAPITRE 4 -

JEUX D'ÉCHELLE

Au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC en 1999, François Caillat introduit la notion de métonymie dans le cinéma. Ce mot désigne habituellement une figure de style littéraire, consistant à désigner un objet ou une idée par un autre terme avec lequel il est en rapport par un lien logique (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, etc). Elle est aussi utilisée par les historiens, ne serait-ce que lorsqu'ils interrogent des témoins du passé.

« Je vais prendre l'exemple de quelqu'un qui a vécu des évènements : un ancien résistant ou un ancien déporté [...]. C'est un acteur, un individu comme vous et moi, qui a sa vie. Et tout d'un coup, un historien ou un sociologue vient le voir, lui met un micro sous le nez et lui dit : Monsieur (ou madame), parlez-moi de votre expérience pendant quatre années. Et le voilà réduit tout d'un coup à quatre années de son existence qui l'ont profondément marqué. On a donc déjà, de fait, une opération métonymique : je donne un micro à quelqu'un et je l'institue comme acteur de l'histoire.⁷⁷ »

La métonymie a d'ailleurs un rapport avec un mouvement d'histoire, développé notamment chez les italiens et appelé la « micro-Histoire ».

« On s'y demande : jusqu'à quel point l'étude extrêmement précise d'une situation singulière, très localisée dans le temps et dans l'espace, peut-elle nous parler de quelque chose qui a à voir avec un Tout, un Tout qu'on ne saisira jamais ?

L'historien qui prétend : Je vais vous faire l'histoire du Tout de la France, est mensonger. [...] Il n'est pas d'objet d'Histoire qui ne soit métonymique.⁷⁸ »

De même, les cinéastes ne peuvent pas raconter le passé de manière totale, omnisciente. Il leur faut choisir un angle d'attaque, décider d'un premier lieu où poser leur caméra pour mieux élargir ensuite leur point de vue. Lorsque Robert Bober et Georges Perec choisissent de filmer Ellis Island et les personnes qui sont passées par

⁷⁷ ROUSSO, Henry, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 36

⁷⁸ *ibid*, p. 38

cette île, ils ne racontent pas seulement l'histoire des quelques témoins qui ont été gardés au montage, mais aussi celles des millions d'autres individus qui s'y sont arrêtés. François Caillat, en parlant du film, insère même le lieu dans un récit plus vaste.

« Le lieu incarne deux dimensions : l'accès à la nation américaine à travers le mythe de l'immigrant (ici est passée toute une population venue d'Europe à la recherche d'un Nouveau Monde), et l'accès à la citoyenneté américaine par le biais de tests et contrôles médicaux (ici s'est élaborée la définition normative des critères selon lesquels on devient citoyen américain). Cette île d'Ellis Island pourrait donc figurer une métonymie de l'histoire américaine parce qu'elle en est comme le lieu fondateur.⁷⁹ »

Par ailleurs, dans la voix-off du film, Georges Perec dit : *« Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non lieu, le nulle-part.⁸⁰ »* L'île devient le symbole de quelque chose de plus grand, qui dépasse même l'histoire des États-Unis et fait partie, pour les deux auteurs, de l'histoire juive.

Ellis Island est un lieu célèbre, connu de tous les américains. Cependant, on peut tout à fait concevoir un lieu de mémoire *« qui soit quelque chose de complètement subjectif, d'individualisé à l'excès. Ce serait un lieu qui ne traverserait pas la grille de l'Histoire, ni la grille des représentations collectives, mais seulement une grille personnelle. Il s'agirait, par exemple, de simples souvenirs. Et l'on serait là uniquement dans la mémoire, et pas dans l'Histoire⁸¹ »*. C'est le cas de la maison familiale de François Caillat, dans son film *La Quatrième génération*. Toutefois, cette bâtisse se trouve en Lorraine : à travers l'histoire de sa famille, le réalisateur conte aussi celle de sa région et, en particulier, l'arrachement patriotique de ses habitants. *« Je suis un enfant de la Lorraine⁸² »* dit il en voix-off, à plusieurs reprises, et sa caméra s'éloigne parfois pour filmer quelques paysages lorrains. Même en restant chez lui, au plus près

⁷⁹ CAILLAT, François, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 34

⁸⁰ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1979

⁸¹ CAILLAT, François, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 21-22

⁸² CAILLAT, François, *La quatrième génération*, 1997

des lieux de son enfance, c'est la grande Histoire qui est racontée. Ainsi, lorsqu'il se demande qui a dormi dans la maison lorsqu'elle était réquisitionnée par l'armée allemande, il raconte l'histoire d'un endroit occupé, similaire à celle de sa région annexée. De même, lorsqu'il parle de la première guerre mondiale et du front qui se situait à une dizaine de kilomètres seulement, il montre la forêt envahie par la fumée d'un grand feu. L'origine de ce brasier (également présent au son) n'est jamais cadrée et on est comme transporté des années plus tôt, près des combats, sans avoir quitté le terrain de jeu de son enfance.



Brasier venu du passé
La quatrième génération, François Caillat, 1994

« Je prends le problème un peu à l'envers : à partir du moment où tu filmes, tu es obligé d'avoir quelque chose devant la caméra. C'est le postulat du cinéma, si tu ne fais pas du film d'animation. T'es obligé d'avoir quelque chose devant la caméra et t'es obligé aussi de décider où ta caméra est posée, tu as les deux paramètres. Donc comment tu peux constituer du réel filmable à partir de choses qui a priori n'existent pas ?⁸³ »

Stan Neumann est un réalisateur qui s'est confronté plusieurs fois à la question du passé et de comment le filmer.

« Je suis avant tout un documentariste mais je suis devenu, au fil du temps, un spécialiste de ce que j'appelle le cinéma indirect. C'est-à-dire que je filme le réel, mais par une espèce de jeu de rebonds. J'ai complètement arrêté de filmer des gens,

⁸³ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

des situations d'aujourd'hui. La problématique de ce qui n'existe pas, j'y suis confronté tout le temps, pas seulement avec le passé.⁸⁴ »

Il rapproche notamment son travail sur des documentaires *historiques* avec des films réalisés pour la collection *Architectures* d'Arte, sur le stade Charlety, l'Opéra Garnier ou encore la maison de verre.

« Tu te mets face à des choses qui a priori ne veulent rien dire pour personne, et tu arrives à les transformer en narration, en histoires. C'est un peu le même principe que les films pour la collection d'architecture que j'ai faits. Ça a l'air de prendre le problème à l'envers, parce que l'architecture est parfaitement physique, tangible. Mais, en réalité, l'architecture elle-même est infilmable, enfin, elle est très réticente au cinéma, ça ne bouge pas, c'est chiant. Pour la collection d'architecture, j'ai appliqué le même principe que sur tous mes films : quoique ce soit que je mets devant la caméra, de tangible, je vais le transformer en histoire. Je ne vais pas dire que je montre tel ou tel objet parce qu'il me plaît ou qu'il a des qualités plastiques, mais je le montre parce qu'il peut, en étant décomposé d'une certaine manière, devenir fragment ou élément d'une narration. Et ça je le fais avec les outils classiques du découpage. Basiquement, c'est « serré, moyen, large » et tu racontes.⁸⁵ »

Dans *La langue ne ment pas* (2003), Stan Neumann adapte les journaux de Victor Klemperer, philologue et linguiste juif qui habite en Allemagne nazie et qui réussit à survivre jusqu'en 1945. Son journal lui a servi de récit de sa vie quotidienne mais il y a aussi accumulé des notes pour un travail sur la singularité de la langue nazie. Le réalisateur avait donc la double tâche de raconter des événements passés et de parler de la langue, trame qui, même sans l'écart du temps, est déjà difficile à représenter. Le film comporte des plans d'un acteur - portant un costume de soldat nazi - qui raconte des *blagues* sur le Troisième Reich ainsi que quelques extraits d'archive. Ces images en noir et blanc sont entrecoupées de nombreux plans en couleurs d'un bureau. Ainsi, le bruit des percussions des défilés nazis se transforme parfois en celui des touches de machine à écrire.

⁸⁴ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

⁸⁵ *ibid*

« J'ai tout refait en studio, dans une économie de documentaire, donc avec rien, mais en travaillant à toute petite échelle. C'est-à-dire que j'avais décidé que l'échelle du film serait celle de sa table de travail, qui se rétrécissait de plus en plus au fur et à mesure qu'on lui confisquait tout. L'idée était qu'à l'échelle d'un tout petit espace on pouvait, avec rien, recréer des fictions crédibles. C'était un travail très particulier. Pour pratiquement chaque moment du journal, je reformais quelque chose qui se passe à l'échelle, pas microscopique, mais vraiment à petite échelle. Je voulais être aussi enfermé que lui. Il y a des moments avec un chat, des moments avec des petites fourmis, qui créent de la temporalité.⁸⁶ »

Au fur et à mesure du film, le bureau semble de plus en plus vide, triste et gris. Le jardin, visible depuis une fenêtre, dépérit également : les branches d'abord recouvertes de feuilles finissent complètement nues.

Dans *Une maison à Prague* (1998), Stan Neumann joue à nouveau sur les échelles. Il y raconte l'histoire d'une maison (celle de sa famille) au cours du XX^{ème} siècle. À travers celle-ci, on découvre son histoire familiale, mais aussi une histoire politique du pays : son arrière-grand-père était un anarchiste, consacré après sa mort, lorsque les communistes prennent le pouvoir, son grand-père était un fervent partisan de l'URSS et son père a organisé la résistance contre l'occupant nazi. Le microcosme de cette maison, dont on voit les transformations successives, incarne ainsi, dans une figure métonymique, une histoire familiale, une histoire de Prague, une histoire du communisme, une histoire du XX^{ème} siècle.

« Un grand siècle, celui qui se termine... Une grande ville, Prague... Une petite maison, celle où je suis né... La maison a traversé le siècle et le siècle a traversé la maison, comme un fil rouge qui a mené ses habitants de l'Anarchisme au Communisme, puis au Stanilisme, puis au Socialisme Réel, puis au réel tout court...⁸⁷ »

Il raconte ainsi la naissance de cette structure narrative particulière.

⁸⁶ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

⁸⁷ NEUMANN, Stan, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 34

« Un jour, Garrel m'a dit, « les films documentaires, ce sont des théâtres de marionnettes ». Alors bon, il exagère un peu mais, en réalité, c'est un jeu et, donc, la moitié du travail sur un documentaire, c'est d'inventer une règle du jeu et de la rendre suffisamment tangible pour que les gens y croient le temps du film. Dans Prague, c'est une opération narrative, mais pour que ça marche, il faut la tenir : j'ai décidé que je n'allais jamais sortir de la maison, et que la maison était l'outil narratif de l'histoire. Si tu regardes ça, en réalité c'est idiot ! La maison, elle ne raconte rien du tout, c'est une baraque, elle a ses problèmes de baraque, etc. Elle raconte quelque chose si tu décides de façon totalement arbitraire et fictionnelle qu'elle va raconter. À une époque, tu avais plein de projets où la maison raconte pour de vrai, là tu tombes dans le ridicule, mais moi c'était pas ça, c'était prendre le pari que l'histoire ne sortirait jamais de la maison et que la maison allait être une sorte de paradigme pour organiser la structure narrative du film. Donc c'est un jeu, c'est absurde en fait. Mais si tu le poses et si tu le tiens, ça fonctionne, c'est comme écrire un poème en vers. C'est idiot, on ne parle pas en vers, mais il se trouve que cette structure narrative peut te porter, voilà. Prague, c'était ça. Après l'avoir postulé, il ne fallait pas se dégonfler. Il ne fallait pas se laisser aller au charme pragois. Si tu le regardes objectivement, c'est un tour de passe passe, mais ça permet déjà d'échapper au ronron traditionnel des archives filmiques, par exemple. Surtout que dès que tu as un point de vue un peu focalisé, les archives filmiques sont souvent à côté de la plaque.⁸⁸ »

Ce choix implique d'abord une écriture particulière.

« J'ai écrit un premier projet à Paris, sans avoir vu la maison depuis longtemps, parce que j'avais décidé de pas aller à Prague, car j'avais très peur, en voyant la maison pour de vrai, d'arrêter en me disant que c'était impossible. Donc je l'ai écrit entièrement à Paris et, de temps en temps, j'avais des copains à qui je demandais d'aller faire une photo ou d'aller voir un truc, mais je ne voulais pas m'y confronter moi-même. Après, j'ai décidé très tôt de me plier à la règle du jeu de la maison et d'affecter chaque période historique à une pièce. Ça reste dans le film. J'ai commencé à écrire comme ça. Il y a deux énormes différences entre le projet écrit et

⁸⁸ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

le film : dans le texte écrit, j'intercalais sans arrêt des trajets réels dans la ville, pour ramener de l'aujourd'hui, des rencontres avec des tchèques. Et puis, quand j'ai commenté à filmer, j'ai complètement laissé tomber ça. J'ai fait aussi un truc très banal dans le projet écrit, c'est que je l'ai structuré en saisons, mais après quand tu tournes pour de vrai, les problèmes que tu gères de clarification de la narration font que c'est difficilement tenable. Il en reste quelque chose, quand même, dans le film, c'est que les pires moments correspondent à l'hiver.

Dans le principe d'écriture, il y a un système qui reste dans le film, c'est que tout fonctionne par fragments. Je juxtapose sans arrêt des petits bouts d'histoire. Jamais de généralités, il y a plein de choses que ne je raconte absolument pas... je fais des sauts énormes dans la chronologie, et ça marche parce qu'à chaque fois je raconte de petites histoires. Une espèce de montage d'anecdotes, c'est un système que j'applique dans tous mes films. Après, ce sont des grands principes. Avec un film comme ça on se heurte à des problèmes qui sont qu'il faut que ça reste intelligible. Ma monteuse me disait : « Attends, si tu t'appelles Stanislas, ton père s'appelle Stanislas, ton grand-père et ton arrière-grand-père aussi, on ne s'en sort pas ». Clarifier la narration, c'est un boulot qui prend beaucoup de temps : arriver à ne pas perdre le grain de la narration, sans que ça devienne incompréhensible ou fastidieux.⁸⁹ »

Le film commence par des plans de l'intérieur de la maison, avec une lampe de chevet allumée, qui captent immédiatement l'intimité du lieu, sa chaleur. Cette sensation est d'autant plus marquée que la voix-off raconte également quelque chose d'intime (sur les relations entre la mère et la grand-mère du réalisateur). On se trouve dans un endroit familier pour le réalisateur, et cela n'a pas toujours été évident au tournage.

« C'était en plus la première fois que je faisais un film autour de thématiques totalement personnelles. Au bout de deux jours de tournage, il faisait beau, tout le monde trouvait ça formidable, on était heureux chaque fois qu'on posait la caméra quelque part, et moi je commençais à flipper. C'est intéressant quand il n'y a qu'un seul endroit qui est le bon. Je suis rentré en crise. Je me suis rendu compte que ça

⁸⁹ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

m'ennuyait, filmiquement, parce que je connaissais les trucs par coeur, je ne découvrais rien. Ça a été un moment compliqué. (...)

Tu dois te débarrasser, au fond, de ta familiarité avec le lieu. Tu dois commencer à le regarder autrement. C'est une maison très émouvante et au début tu es juste submergé par tout le plaisir que tu as de cette baraque, de ton enfance... cet espèce d'attachement, si tu n'arrives pas à te libérer de ça, tu ne peux pas filmer. Enfin, moi, je ne peux pas. Probablement qu'il y a des tempéraments de cinéastes qui peuvent très bien filmer ça. Moi ça m'intéresse quand il commence à y avoir de la distance, parce qu'il commence y avoir de la contradiction et que des schémas narratifs peuvent se mettre en place. C'est vraiment ce qui a été le plus compliqué pour moi avec Une maison à Prague.⁹⁰ »

Une des trames du film est par ailleurs très personnelle : les habitants de la maison, la tante et le cousin de Stan Neumann, ne peuvent pas payer tous les travaux qui permettraient d'empêcher la bâtisse de tomber en ruines. Le réalisateur filme d'ailleurs une visite de la maison par un de leurs voisins, maçon, qui confirme leurs craintes et révèle à quel point l'endroit est en piteux état. La tante et son fils écrivent donc une petite annonce, dans laquelle ils proposent de louer le rez-de-chaussée de la maison, en échange de travaux de rénovation.

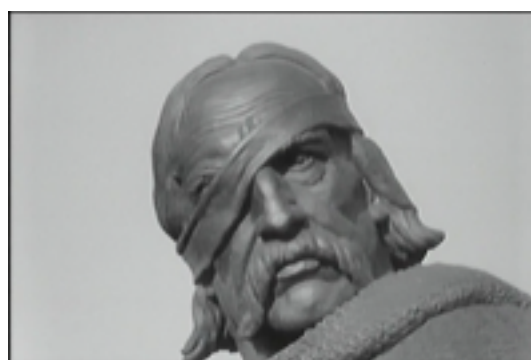
« J'avais écrit l'histoire de la petite annonce dans mon projet. Sans leur demander, mais je savais que ce n'était pas complètement absurde par rapport à leur situation. Après je les ai pratiquement forcés à l'écrire pendant une des périodes de tournage. J'ai tourné trois semaines, à chaque fois je venais pour une semaine, donc s'ils faisaient quelque chose en dehors de la semaine c'était foutu. J'ai descendu la machine à écrire du grenier parce qu'ils voulaient le faire à la main, moi je voulais l'objet. Après je les lâche, j'ai soixante mètres de film, c'est tout ce qui me restait pour cette séquence-là, et puis je croise les doigts.

De la même manière, les gens qui viennent visiter, ils sont réels, ce sont des gens qui ont répondu à l'annonce, mais je suis obligé de synchroniser leur visite avec ma période de tournage. Le premier truc qu'ils écoutent sur un répondeur, où il y a un russe qui les appelle, bon, c'est ma manière de travailler, mais il y a un travelling : dix prises. Et j'ai dû monter la neuvième. Avec des personnages réels, en impro, ils

⁹⁰ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

font ce qu'ils veulent. Quand ils s'engueulent dans le jardin, je leur avais dit de recommencer ce que j'avais vu six mois plutôt quand je préparais le film. Je peux le faire parce que c'est eux, c'est la famille...⁹¹ »

L'histoire des habitants de la maison est donc racontée dans le film, comme un fil conducteur. Stan Neumann nous fait visiter chacune des pièces de la maison, en détail : il montre la poignée de porte sur laquelle est accrochée un lustre, la tapisserie de la chambre d'enfants... Il fait alors le lien entre un cyclope dessiné sur cette dernière et la statue d'un héros tchécoslovaque. Le montage juxtapose ainsi un gros plan sur le dessin et des images d'archives de l'installation de cette statue qui porte le même nom que son quartier, Zizkov.



Le cyclope de la maison - Le cyclope du quartier

Une maison à Prague, Stan Neumann, 1998

Il filme ensuite le nouveau symbole du quartier depuis sa destruction et reconstruction par les communistes : la tour de télévision. Un plan montre la tour depuis la maison, puis un autre le point de vue sur la maison depuis la tour, un bâtiment ancien perdu dans la ville, dans un quartier au style soviétique. Ce changement de perspective, associé au changement d'échelle de plan, permet d'insérer la maison dans son quartier et dans sa ville.



« La tour vue de ma maison - ma maison vue de la tour »

Une maison à Prague, Stan Neumann, 1998

⁹¹ Entretien avec Stan Neumann réalisé le 01/03/2018 (voir en Annexe 2)

La maison s'intègre dans l'histoire de son quartier, mais aussi dans celle de son pays. Elle en devient en quelque sorte le théâtre miniature. Stan Neumann y raconte par exemple comment s'y joue une sorte de « *lutte des classes*⁹² », entre les deux familles qui y vivaient, et dont le cœur du conflit est, déjà, le mauvais état de la maison : « *La maison est alors divisée. La mère célibataire et sa fille d'un côté, le grand acteur et sa famille de l'autre.*⁹³ ». De plus, le jardin de la maison avait été confisqué pour servir de terrain à une crèche voisine. Une nouvelle entrée avait dû être créée, l'ancienne ayant été murée. Il leur a été restitué après la fermeture de la crèche, exceptée la bande de terre sur laquelle une grille de séparation avait été posée et se tient toujours au moment du tournage (selon la loi, cette bande de terre appartient à la société ayant installé la grille). La tante et son fils se retrouvent ainsi confrontés aux mêmes problèmes administratifs, souvent absurdes, que des milliers d'autres Pragois. Une séquence du film suit par ailleurs le cousin de Stan Neumann, étudiant en droit qui aide des amis dans des affaires de restitutions de biens saisis par le régime communiste.

Puis, à la fin du film, la famille obtient enfin l'autorisation de retirer la barrière et de retrouve ses pleins droits sur son terrain. Des ouvriers, un certain temps retardés pour que leur intervention ait lieu pendant le tournage, viennent scier la grille et faire tomber les lampadaires qu'on leur avait imposés. « *On libère le jardin* », dit la voix-off, « *On démolit enfin notre mur de Zizkov, notre petit rideau de fer.*⁹⁴ » En effet, certains gros plans créent presque l'illusion d'assister à la chute du mur de Berlin. Une accumulation de plans insiste en tout cas sur les multiples mouvements de chute (morceaux de murs, grille, lampadaires) et montrent une reproduction de l'évènement international mais à petite échelle, comme sur une maquette.

⁹² NEUMANN, Stan, *Une maison à Prague*, 1998

⁹³ *ibid*

⁹⁴ *bid*



La réunification du jardin
Une maison à Prague, Stan Neumann, 1998

Patricio Guzmán est un réalisateur qui travaille beaucoup sur les différences d'échelle, notamment dans *Nostalgie de la lumière* (2010) et *Le Bouton de nacre* (2015). Les deux films sont difficiles à résumer. Le premier se déroule autour du désert d'Atacama et notamment d'un observatoire qui s'y trouve. Dès le début du film, le lien est fait entre cet observatoire, l'espace et l'histoire du Chili. La voix-off raconte comment le monde scientifique s'est épris du ciel du pays, en même temps que ce dernier se retrouvait projeté sur le devant de la scène mondiale par la révolution de Salvador Allende. Puis le coup d'état d'Augusto Pinochet a tout balayé : « *la démocratie, les rêves et la science*⁹⁵ ». Pour illustrer ces mots, Patricio Guzmán filme les ruines d'un vieil observatoire baignant dans la poussière. Ce sont d'ailleurs les nuages formés par cette dernière, dans ce lieu abandonné, qui ont permis, grâce à un hasard de tournage, de créer les plans de « *poussière céleste*⁹⁶ » permettant à plusieurs reprises dans le film de figurer l'espace de manière poétique.

Le film joue surtout sur « *la différence d'échelle entre le ciel et la terre, entre l'infiniment grand qui se trouve dans les cieux et l'infiniment petit qui se trouve sous terre. Ce fil invisible dans le film qui tend la narration.*⁹⁷ » À l'image, des plans extrêmement larges et d'autres beaucoup plus rapprochés sont alternés. Ainsi, la planète est d'abord vue depuis l'espace. On se rapproche peu à peu d'une tâche brune qui représente le désert d'Atacama. Sans plus de transitions, on passe ensuite à des gros plans du désert qui permettent de voir les détails des crevasses et des sculptures de sel se formant avec le temps.

Le désert d'Atacama est un lieu de mémoire, un ancien lieu de passage de caravanes. « *Une terre damnée, imprégnée de sel, où les dépouilles se momifient et les objets se figent.*⁹⁸ » Patricio Guzmán l'appelle « *ce grand livre ouvert de la mémoire*⁹⁹ ». Il filme les traces laissées sur les roches et pointées du doigt par un archéologue, au pied des télescopes, les dessins faits par des bergers précolombiens il y a mille ans. Plus tard dans le film, il montre un cimetière de mineurs et d'indiens ainsi que leurs

⁹⁵ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010

⁹⁶ *ibid*

⁹⁷ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

⁹⁸ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010

⁹⁹ *ibid*

affaires, poussiéreuses, stockées dans un musée au milieu du désert. Enfin, apparaissent aussi des noms de prisonniers politiques écrits sur les murs de l'ancien camp de concentration Chacabuco sous Pinochet. Les différentes époques s'entremêlent dans le sable. Cependant, le narrateur finit par dire que, même s'il a toujours cru que les origines des humains se trouvaient dans le sol, il pense aujourd'hui que « *nos racines sont là-haut, au-delà la lumière*¹⁰⁰ ». Lors d'un entretien, un astronome lui dit que la lumière de la lune mettant une minute à nous arriver, celle du soleil huit minutes, « *le présent n'existe pas*¹⁰¹ » : il compare ainsi son métier à celui des archéologues, des historiens ou encore des géologues, qui doivent reconstituer le passé. Plus tard, ce même astronome compare ses recherches dans l'infini de l'espace à celles de femmes qui creusent le désert, espérant trouver les ossements de membres de leurs familles, disparus sous la dictature de Pinochet.¹⁰²

*« Leur démarche est similaire à la nôtre avec une grande différence. Nous on peut dormir tranquille après chaque nuit employée à observer le passé. Notre quête ne trouble pas notre sommeil. (...) Le lendemain on replonge dans le passé en toute tranquillité. Mais ces femmes ne doivent pas réussir à dormir après avoir remué des ossements à la recherche d'un passé qui se dérobe. (...) Nos démarches ne sont pas comparables. » « Moi, en tant qu'astronome, je me dirais que mon père ou ma mère se trouve dans l'espace, perdu quelque part dans la galaxie. Je les chercherais avec les télescopes. Je serais très angoissé. Ce serait difficile de les retrouver dans cette immensité. C'est pareil pour ces femmes car le désert d'Atacama est gigantesque. Allez savoir où ils sont.*¹⁰³ »

Ces femmes sont filmées dans des plans très larges, insistant sur l'immensité qu'il leur reste à parcourir et à fouiller. Leurs silhouettes paraissent minuscules, leurs petites pelles et pioches semblent dérisoires. Ces plans contrastent avec ceux qui se

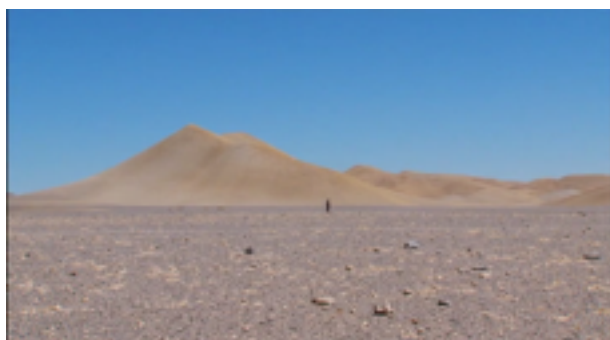
¹⁰⁰ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010

¹⁰¹ *ibid*

¹⁰² Dans *Filmer obstinément* (2014) de Boris Nicot, Patricio Guzmán raconte comment les archéologues ont appris à ces femmes à regarder au ras du sol, quand le soleil se couche : elles peuvent alors voir les traces des passages de véhicules. Certaines datent d'une semaine, d'autres d'un mois, ou d'une dizaine d'années. Elles espèrent tomber sur celles qui ont conduit les corps de leurs proches au milieu du désert. Dans ce film, Patricio Guzmán dit aussi avoir pris conscience que « *leur quête est semblable à celle des astronomes* ».

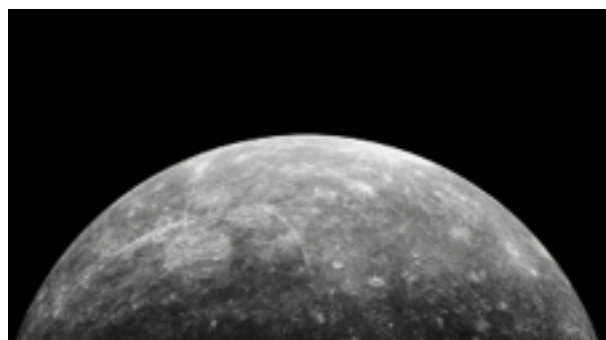
¹⁰³ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010

rapprochent du corps d'une ancienne détenue, retrouvé pendant le tournage. Ils montrent un pouce dépassant à peine du sable, presque camouflé. Un peu plus tard, la caméra montre les quelques restes retrouvés par une des femmes. Ces miettes d'os sont tout ce qu'elle a pu trouver de son frère. Elles lui ont permis de comprendre comment il avait été tué. Les découvertes de ces chercheuses ont également servi aux archéologues et aux historiens, qui ont pu établir que les corps avaient été déterrés par l'armée et ensevelis dans un autre endroit, toujours tenu secret.



Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán, 2015

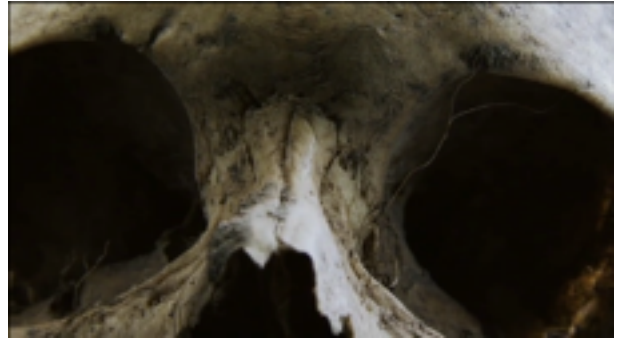
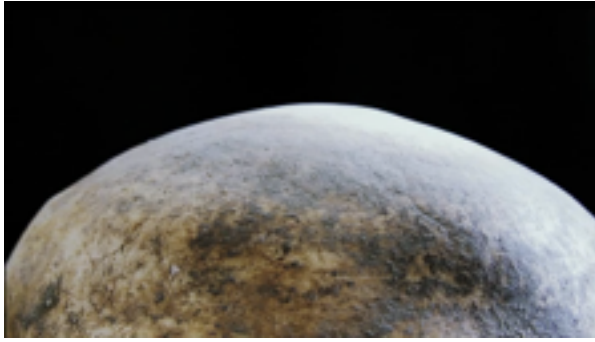
Dans une scène du film, des ingénieurs observent l'empreinte spectrale d'une étoile et la raie de résonance du calcium. Les étoiles sont donc en partie formées du même calcium que celui qui constitue les os du corps. Une partie de ce calcium a d'ailleurs été créé pendant le Big Bang. Le lien entre les os des corps enfouis dans le désert et et les « *corps célestes*¹⁰⁴ » de l'espace est de nouveau créé un peu plus tard, par l'image cette fois-ci. Il y a d'abord quelques plans de la lune, des gros plans de ses cratères, de sa blancheur écarlate. Les plans s'enchaînent et soudain, l'un d'eux dévoile, en un mouvement de caméra, un crâne. La lumière et la cadrage laissaient penser qu'il s'agissait de la lune, mais on découvre deux orbites vides. Par cette mise en scène, le petit, le particulier, est relié à l'immense universel.



La lune et ses cratères...

Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán, 2015

¹⁰⁴ GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010



...deviennent un crâne

Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán, 2015

À la fin du film, Patricio Guzmán utilise de nouveau le petit pour raconter et représenter le grand. Il dispose des billes sur une table et celles-ci deviennent à la fois l'univers entier et chacun des soucis des habitants du Chili. « *Comparées à l'immensité du Cosmos, les problèmes des Chiliens pourraient paraître insignifiants. Mais si on posait ces problèmes sur une table, ce serait une galaxie de problèmes. En faisant ce film, en me tournant vers le passé, j'ai retrouvé dans ces billes l'innocence du Chili de mon enfance.* »

Dans *Le Bouton de nacre*, le désert est remplacé par l'océan. Désormais, c'est l'eau qui « *fait le lien entre le cosmos et nous*¹⁰⁵ ». La mer et le désert ont dans les deux films la même fonction, à la fois littérale et métaphysique.

« *J'aime bien avoir recours à la métaphore pour éloigner le documentaire des moyens conventionnels, et parce qu'elle est un instrument narratif d'une grande richesse qui suscite la réflexion chez les spectateurs. Mais il y a aussi « une fonction littérale » car les cimetières « naturels » ont existé. La première option pour faire disparaître les corps a été le désert, puis les cratères des volcans, et enfin l'océan en attachant un morceau de rail aux corps pour qu'ils coulent sans laisser de traces.*¹⁰⁶ »

Le film joue sur une alternance entre des plans de l'espace ou des plans larges de paysages marins et des très gros plans. Ainsi, *Le Bouton de nacre* commence par des images d'un bloc de quartz qui contient une unique goutte d'eau emprisonnée.

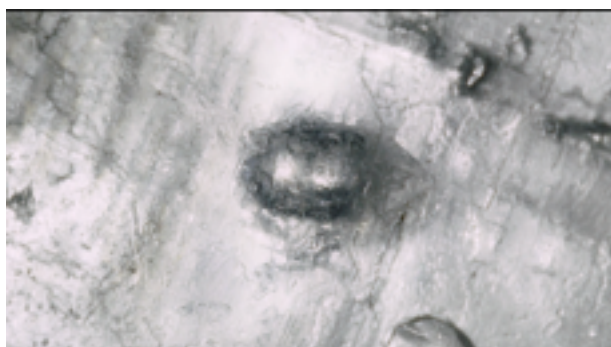
¹⁰⁵ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

¹⁰⁶ GUZMÁN, Patricio, dans un entretien avec Frederick Wiseman édité en livret bonus dans le DVD du *Bouton de nacre*, Patricio Guzman, Pyramide vidéo, 2015

« Même à l'oeil, en fait, on ne la voyait pas si facilement que ça. Il fallait qu'on puisse la voir. En le prenant, en cherchant comment faire pour le filmer, on a pris la décision de faire bouger le cube dans tous les sens. Pour la lumière il fallait quelque chose d'hyper directif, sinon ça étalait tout, donc j'ai pris une maglight.[...] Il y a une cohérence aussi avec le film lui-même, qui est que ces objets là doivent exister le plus simplement possible. Et c'est parce que la lumière bouge que l'oeil est focalisé sur cette petite goutte.¹⁰⁷ »

Des objectifs macro ont été utilisés pour filmer d'autres gouttes, posées sur des feuilles ou des rochers, comme isolées du flot continu de la pluie ou des vagues. « Chaque goutte est un monde à part, chaque goutte est respiration.¹⁰⁸ » Ce même mouvement, de détachement du particulier parmi la grande histoire, est effectué dans la narration du film.

La question des échelles se pose notamment autour de la représentation du Chili. En effet, une scène montre l'installation d'une carte en carton peint déroulée sur un papier bleu représentant la mer. D'après ce qu'il raconte en voix-off, cela lui permet de représenter son pays en une seule fois, ce qu'il n'avait jamais pu voir jusque là : dans son école, les murs n'étaient pas assez grands, donc le Chili était représenté coupé en trois. La caméra survole la carte comme elle survolait le pays en hélicoptère au début du film, avec un plan d'ensemble puis des gros plans de la texture de la carte, des coups de pinceau qui permettent de lui ajouter le relief des montagnes. Dans *Filmer obstinément* de Boris Nicot, on voit que cette idée était présente dès la préparation du film. Ainsi, le réalisateur y filme Patricio Guzmán, un petit camescope à la main qu'il promène au plus près d'une carte en papier du Chili.



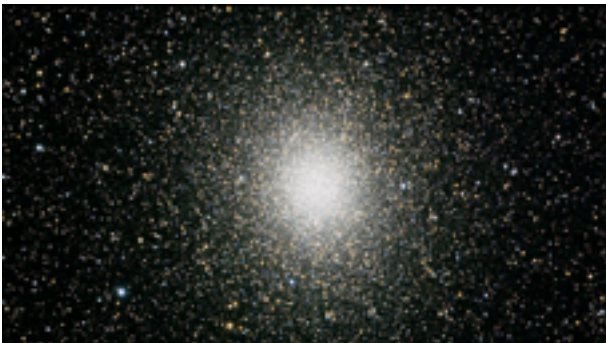
Une goutte emprisonnée et une carte déroulée
Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

¹⁰⁷ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

¹⁰⁸ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

« On dit que l'eau a une mémoire. Je crois qu'elle a aussi une voix. Si on s'approche au plus près, on pourrait entendre la voix de chaque indien et de chaque disparu.¹⁰⁹ »

Ainsi, l'eau est le fil conducteur du récit. C'est elle qui permet de raconter l'histoire de tout un peuple, puis des quelques descendants restants. Avant l'arrivée des hommes blancs, les premiers habitants de Patagonia voyageaient sur l'eau et mangeaient ce que l'eau leur offrait. C'est dans cette même eau que Katell Djian, en la filmant, a vu les peintures que les indiens se faisaient sur le corps. « Je me suis dit, « je suis en train de filmer dans l'eau, ce que j'ai vu sur les photos dans les livres », « là on est dans le film ». En filmant le petit on pensait au grand, on cherchait des corrélations.¹¹⁰ ». Ces peintures, montrées dans des images d'archives, sont également comparées aux étoiles par le montage.



Peintures et étoiles - Surimpression et montage alterné
Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

Plusieurs métaphores sont racontées grâce au paysage. Des vagues déchaînées pour l'arrivée des colons qui massacrent et emprisonnent les indiens, par exemple, puis, alors qu'Allende leur a rendu des terres et que ces réformes sont détruites par un coup d'État, survient l'image d'une explosion dans l'espace : « Au même moment, la désintégration d'une

¹⁰⁹ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

¹¹⁰ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

*étoile supernova a été vue depuis un observatoire chilien*¹¹¹ ». Eau, espace et terre s'entremêlent pour exprimer les différents passés. Patricio Guzmán raconte dans son film l'histoire d'un indien emmené par un explorateur anglais jusqu'à la Grande-Bretagne, Jemmy Button. Ce nom lui a été donné car il est monté à bord en échange d'un bouton de nacre. Le bouton est filmé plusieurs fois, tout comme un bouton retrouvé sur les rails (voir l'illustration page 41), qui constitue une preuve des nombreux corps coulés dans l'océan devenu cimetière. Vers la fin du film, une nouvelle association petit-grand est créée, en un raccord, un fondu enchaîné. Ainsi, le bouton, symbole de personnes arrachées à leurs vies, à des centaines d'années d'intervalle, s'efface pour prendre la forme de la lune.



Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

Les lieux de mémoire comme les « *non-lieux de la mémoire*¹¹² » de Lanzmann (qu'il appelle ainsi car ces lieux sont défigurés) attirent les réalisateurs qui les parcourent comme en pèlerinage. Ils filment le vide du temps écoulé et l'absence des personnes décédées ou des bâtiments écroulés comme le plein des touristes en pleine visite guidée. Ils enregistrent l'immensité de l'espace ou du désert ou captent l'intimité d'un foyer pragois. Partout, à la recherche du passé. Ils fouillent parfois les territoires à la recherche de traces afin de mieux imaginer ce qui a été. Lorsqu'il n'y a rien, ils se contentent de spéculer, de permettre aux spectateurs de s'inventer les indices non découverts.

¹¹¹ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

¹¹² LANZMANN, Claude, « Les non-lieux de la mémoire », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 290

François Caillat considère que chaque homme est « *lui-même un lieu de mémoire, puisqu'il est l'occasion de cette mémoire : dès lors qu'il vit, et évolue dans le temps, il fabrique de la mémoire, c'est-à-dire le souvenir du temps auquel il participe et contribue en partie.*¹¹³ » Selon lui, en filmant des visages, ce sont également le nouveau et l'ancien qui sont enregistrés, la présence et l'absence, car chaque homme révélerait l'existence de ses parents. « *Le cinéma mémorial considère ainsi les hommes comme il considère les lieux : il les fait parler, d'autant plus qu'ils sont muets ou prétendent n'avoir rien à dire. Ceci, évidemment, ne concerne pas seulement le discours parlé. Il faut savoir présenter un visage en cherchant, dans cette présentation, un indice du passé. Comment faire résonner ce visage de ce qui l'habite depuis des millénaires ?*¹¹⁴ »

Sans nécessairement les considérer comme des lieux de mémoire, de nombreux réalisateurs se tournent en effet vers d'autres personnes qui peuvent témoigner et repeupler, par leurs mots et leur présence, les lieux de mémoire qui font partie de leur histoire.

¹¹³ CAILLAT, François, « Le tout est dans la partie », in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 105-106

¹¹⁴ *ibid*

PARTIE II :

FILMER DES HOMMES

CHAPITRE 1 -

LE TÉMOIGNAGE : L'INTERVIEW COMME DISPOSITIF

Dans son livre *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Catherine Coquio dédie toute une partie au témoignage et à son rapport avec la notion de vérité. « *Le témoignage, structure discursive propre à l'échange social, lié à un contrat de confiance entre gens qui se parlent et s'écoutent, est dès l'Antiquité devenu la pièce d'un dispositif d'autorité juridique, puis historiographique, faisant de lui une personne garante ou caution de vérité (le tiers « testis ») ou un document faisant preuve.*¹¹⁵ » Elle décèle dans le vingtième siècle une bascule de la place du témoignage dans la société, tant et si bien que le « siècle de violence » se trouve rebaptisé « siècle du témoin ».

« ... il aura fallu la démesure de la guerre mondiale et la rupture du génocide pour que le témoignage surgisse comme un phénomène et un évènement dans le paysage public, lié à une crise de la vérité et à une mutation des formes de la mémoire. Cela s'est fait de trois manières : avènement d'une « littérature de témoignage » (inégalement reçue), entrée de la parole et du droit des victimes dans l'espace juridique et les institutions politiques, intégration du témoignage dans l'historiographie : à titre de source puis de voix intégrée au récit. C'est à partir de cette triple reconnaissance qu'on s'est mis à vouloir raconter l'histoire du concept de « témoignage ».

Or une profonde mutation de l'acte de témoigner a eu lieu avec l'intégration des crimes de masse dans notre grammaire culturelle et notre horizon d'intelligibilité. Le témoignage, ordinairement attaché à la production du vrai, s'est vu assigner une tâche de transmission et de deuil inédite, donnant à sa dimension éthique et sacramentelle une fonction et une valeur nouvelles, liées à la dette envers les morts, indissociable de l'exigence de vérité.¹¹⁶ »

Avec ce « boom testimonial¹¹⁷ », les vidéos deviennent davantage impliquées que les textes par la question de la mémoire. C'est le cas notamment aux États-Unis, où

¹¹⁵ COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, p. 115

¹¹⁶ *ibid*, p. 175

¹¹⁷ *ibid*, p. 173

« la question du témoignage avait d'emblée été associée à celle de « l'écoute » et du « voir », avec le programme d'archivage d'entretiens filmés de l'université de Yale. Lancé en 1979, à l'initiative du psychanalyste Dori Laub, lui-même survivant, et de Laurel Vlock, spécialiste des médias, il conduisit à l'établissement du Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, sous la tutelle scientifique de Geoffrey Hartmann. Le témoignage filmé, remède à la disparition des témoins, formait un « mémorial vivant » destiné à nourrir la documentation, contrer l'oubli et la négation et offrir un instrument éducatif.¹¹⁸ » Steven Spielberg, après avoir réalisé *La Liste de Schindler* en 1994, a également créé une fondation, la University of South California Shoah Fondation (« The Institute for Visual History and Education »), qui a recueilli en vingt ans plus de cinquante-deux milles témoignages (principalement de survivants de la Shoah, mais aussi du génocide des Tutsis et du massacre de Nankin).

Les témoignages sont souvent présents dans les films documentaires, dans la plupart des films cités dans la première partie de ce mémoire par exemple, ne serait-ce que de manière anecdotique. Plus rare et plus inattendu, le témoin a également fait son apparition au théâtre, en particulier dans le spectacle conçu par le Groupov : *RWANDA 94*, sous-titré *Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*. La pièce suit notamment le parcours d'une jeune journaliste menant une enquête dans le monde de l'information et souhaitant faire un reportage sur le génocide des Tutsis. Il serait difficile d'en faire un résumé complet tant les différentes scènes multiplient les langages et les styles pour mieux approcher l'évènement. Le premier acte s'ouvre avec Yolande Mukagasana, rescapée de la tuerie dont ont été victimes son mari et ses trois enfants.

« Tout au bout de la scène, au fond, loin, loin, apparaît une femme. À cette distance ce n'est qu'une silhouette, on ne peut distinguer son visage ; une seule certitude : elle est noire. Un temps, qui n'est pas bref. Une véritable attente. Puis elle commence à parler, bas. Sa voix nous parvient pourtant, un murmure très clair et très proche, aussi bien devant que derrière nous, imperceptiblement amplifié. Elle est là-bas, si loin, mais c'est comme si elle parlait à notre oreille.

¹¹⁸ COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, p. 140

Elle dit : Je suis un être humain de la planète Terre. (pause) Je suis une femme. (pause) Je suis une Africaine du Rwanda. (pause) Je suis Rwandaise... » Puis son nom, son âge, ses parents, son mari, ses enfants, sa profession, les choses élémentaires, les plus simples, et simplement. Elle parle sans effort comme sans ostentation, elle n'interprète absolument pas, elle ne joue pas non plus de fausses hésitations, ne cherche pas ses mots, mais elle ne récite pas non plus. À part ces deux premières lignes, ce qu'elle nous dit n'est pas écrit. Ce n'est pas une actrice.¹¹⁹ »

Jacques Decuvelierie explique ainsi le désir de la part de l'équipe de faire monter sur scène plusieurs rwandais jouant leurs propres rôles :

« Les victimes du génocide n'ont pas eu de nom, de visage, de voix. Établir dans le public non seulement la conscience mais le sentiment intime de la réalité de ces morts, d'où part tout notre projet, était une condition première essentielle.

Parce que les victimes n'ont pas eu la parole, nous voulions d'abord la leur donner. Littéralement.

En plaçant d'entrée le témoignage véritable d'une rescapée, suivi d'une construction chorale élaborée à partir du recueil de dizaines d'autres témoignages, nous remplissons trois fonctions pour nous fondamentales : mettre le public dans le sentiment du réel, rendre la parole aux victimes, signifier que ce qui prendra forme plusieurs heures sous leurs yeux est bien une création (polyphonie, stylisation, dramatisation), mais qui entretient un rapport direct avec l'histoire concrète.¹²⁰ »

L'effet provoqué par leur présence semble avoir été puissant sur les spectateurs et spectatrices. L'une d'entre eux, Claire Ruffin, a écrit une lettre aux créateurs de la pièce, dans laquelle elle décrit sa réaction en comprenant que le personnage qui se présentait devant ses yeux a bel et bien vécu ce qu'il raconte.

« 'Je ne suis pas une comédienne', me répond-elle... 'Il était une fois ce que j'ai vécu.'

Une femme sur une chaise, une parole vraie, la foule qui l'écoute. Déjà nous ne sommes plus seulement spectateurs, nous sommes aussi témoins muets de l'horreur.

¹¹⁹ DECUVELIERIE, Jacques, « Dramaturgie », *Alternatives théâtrales*, n°67-68, avril 2001, p. 56 (article écrit en 1997 et publié pour la première fois dans la note d'intention rédigée à l'usage des collaborateurs de RWANDA 94)

¹²⁰ *ibid*, p. 56

Elle se lève, elle lève la main, elle jure. Je voudrais lui répondre que je ne peux que croire tout ce qu'elle dit, mais ce silence dans la salle me glace. Est-il trop tard pour répondre ? A-t-on déjà vu au théâtre quelqu'un se lever pour rassurer celui qui est sur scène : mais oui, je vous crois ! D'habitude, dans la salle et sur scène, on s'accorde pourtant d'office sur ce point : pour un instant, faisons tous semblant de croire que tout ceci est vrai, tout en étant conscients que ce n'est qu'un jeu. Ici, pas de mascarade ?¹²¹ »

Le témoin, au cinéma comme au théâtre, détient une certaine aura, un légitimité. Il est celui qui a vécu, celui qui a vu, celui qui peut dévoiler la vérité.



Yolande Mukagasana, RWANDA 94, Lou Hérion

Rithy Panh s'est efforcé, dans l'ensemble de sa filmographie, de reconstruire la mémoire émietlée, effacée par la machine totalitaire des khmers rouges. Après une guerre civile au Cambodge, le Parti communiste du Kampuchéa (Cambodge en cambodgien), aussi appelé Angkar ou les Khmers rouges, instaura une dictature : le Kampuchéa démocratique, dirigé par Pol Pot. Il s'en suivit une évacuation de Pnom Penh, car les citadins étaient considérés comme un « peuple nouveau », perverti par les villes, contaminé par l'impérialisme, nécessitant d'être rééduqué et purifié par le travail à la campagne. Les pagodes et les écoles ont été transformées en centres de détention. Pour faire retrouver la mémoire au Cambodge et à sa population déportée, le réalisateur a choisi de lui redonner la parole, ce qui était encore rare à l'époque.

¹²¹ RUFFIN, Claire, « Lettre au Groupov », *Alternatives théâtrales*, n°67-68, avril 2001, p. 8

« Au début des années 90, à la télévision cambodgienne, on voyait les gens mais on ne les entendait pas parler ou à peine : il y avait un commentaire par-dessus en continu. (...) Et, finalement, on est informé de tout mais on ne voit rien. On a déjà une mémoire étouffée. Si les gens parlent en muet, qu'est-ce qu'on va faire ? Nous avons été parmi les premiers à travailler le son direct. Les étudiants ont appris à utiliser une perche. Le premier que j'ai eu en stage faisait des zooms pour entendre mieux ! Je lui ai dit : « Si tu veux, tu t'approches ». D'abord, il s'est simplement penché - il lui a fallu deux semaines pour faire un pas.¹²² »

Pour Rithy Panh comme pour Jacques Decuvelier, le passé ne peut pas être raconté sans l'intervention de ceux qui l'ont vécu.

« Peut-être la réponse à la question lancinante du « pourquoi ? » se trouve-t-elle dans le prisme des histoires individuelles mises bout à bout. Toutes ces histoires racontent la même horrible histoire. Le témoignage de ceux qui ont vécu, même sans comprendre les raisons, même dans l'urgence de la survie, ces quatre années d'horreur, est irremplaçable. Il y a dans cette mémoire, parcellaire, une preuve de l'humain qui résiste. D'où la nécessité de rassembler, morceaux par morceaux, ces mémoires en miettes. Cette mémoire empêchera-t-elle d'autres tragédies ? Je ne sais pas. Mais rester silencieux après ce génocide, c'est l'accepter comme un simple accident du destin, et convenir que cela peut se reproduire.¹²³ »

On pourrait penser que toutes les scènes d'interview sont identiques mais, si certaines se ressemblent en effet, ou se font écho, d'autres surprennent. Les différences peuvent se glisser dans des détails comme dans des éléments plus importants, fondamentaux.

Dès la préparation des entretiens, les approches des réalisateurs varient. Par exemple, Katell Djian raconte comment les voyages préparatoires de Patricio Guzmán, parfois un an en avance, aident non seulement à la construction du film mais aussi à anticiper les problèmes que la directrice de la photographie pourrait rencontrer.

¹²² PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 374

¹²³ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 15

« Il faut d'abord savoir que, assez souvent, pour les films de Patricio, Patricio fait des repérages assez approfondis. Souvent il filme lui même — il ne garde pas les images, sauf une fois — mais il filme. Donc assez souvent, je connais les gens, enfin je ne les connais pas, mais je sais très concrètement si ils portent des lunettes ou pas, par exemple. Le premier rapport que vous avez avec les gens c'est que vous, vous les avez déjà vus. Et l'air de rien ça change. Et des fois, pas tout le temps mais des fois, Patricio fait des repérages dans les endroits où il aimerait éventuellement que l'entretien se fasse. Donc déjà il y a un petit débroussaillage, comme ça. Ce n'est pas tout le temps le cas et des fois on change de lieu.¹²⁴ »

Lorsque l'équipe arrive sur place un an plus tard, prête à tourner, les discours sont plus *« peaufinés¹²⁵ »*, le réalisateur et les témoins ayant pu y réfléchir entre temps, les questions faisant leur chemin, les réponses se construisant peu à peu. *« Le temps travaille indépendamment des gens et eux-mêmes gambergent.¹²⁶ »*

De même, le témoignage de la rescapée Yolande Mukagasana sur scène pour *Rwanda 94* est le fruit d'une longue préparation.

« D'abord, il y a eu le repérage. Trouver une femme (il voulait une femme) qui non seulement fut rescapée, mais encore entretienne une relation réelle à l'oralité, au don et au talent de s'exposer en présence et en parole. Dans la première réunion du groupe dramatique sur le Rwanda, ils ont entendu le témoignage de deux rescapés. Un homme et Yolande. Là, Jacques a su que Yolande serait le témoin de Rwanda 94. Cette fois-là, elle a arrêté son récit avant la mort de ses enfants. Était-ce encore trop tôt pour elle, ou le Groupov ne l'avait-il pas encore « mérité », si j'ose dire ? (...) Ensuite, quand le choix réciproque s'est déterminé, quand la méfiance légitime de Yolande envers ces Européens s'est dissipée au fur et à mesure des travaux du Groupov, Jacques a proposé à son metteur en scène associé, Mathias Simons, de composer un récit fait du montage d'extraits du livre de Yolande. Un 'digest' privilégiant certains épisodes. Yolande l'a lu, l'a trouvé correct mais ne l'a pas pris comme texte à étudier. Elle a vu ce qu'ils avaient choisi et puis elle a proposé sa version, sans l'écrire, par oral, en la disant à Jacques à la table. C'est comme cela

¹²⁴ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

¹²⁵ *ibid*

¹²⁶ *ibid*

que la première matière de son récit est définie. Dans un travail à la table entre son livre, leur version et sa version.¹²⁷ »

Dès le casting, le metteur en scène effectue avec Yolande Mukagasana un travail similaire à celui réalisé avec les autres comédiens. Sous les directives de Jacques Delcuvellerie, la témoin s'habitue à incarner son propre rôle.

« [Jacques Delcuvellerie] a alors proposé à Yolande de s'arrêter chaque fois qu'elle en aurait besoin, que cela deviendrait difficile à contrôler. L'orchestre jouerait quelque chose, et elle aurait le temps de se reprendre. Ils ont aussi convenu qu'elle serait libre de bouger, marcher en rond en silence ou en parlant, pour se détendre. En janvier à Liège ça s'est passé comme ça, elle marchait beaucoup et l'orchestre jouait dans les silences mais à la différence des répétitions ceux-ci étaient alors fixés. Ce qui est presque comme pour un comédien, on anticipe là où sera l'émotion, la pause, la transition. Elle devait tenir compte d'une structure. Là aussi, elle se comportait comme une professionnelle. À deux ou trois minutes près elle a toujours respecté exactement le temps qui lui est imparti. À cette époque, elle portait en scène un costume traditionnel, une sorte de grand pagne coloré. Un vêtement qu'elle ne portait jamais dans la vie quotidienne au Rwanda. Elle se sentait un peu déguisée. Progressivement, ils en sont venus à ce costume très simple d'aujourd'hui.¹²⁸ »

À l'inverse, pour *Histoire d'un secret* (2003), Mariana Otero, qui interroge sa propre famille sur la mort de sa mère, choisit de ne rien dévoiler à ses témoins, afin de toujours enregistrer les premiers mots, les premières réponses (car rien de ce qui a été re-dit, ou re-fait, n'a été gardé, ce « n'était pas bon¹²⁹ »). « Je m'étais dit qu'il fallait qu'ils soient totalement vierges par rapport à l'histoire, c'est-à-dire que je ne voulais pas qu'ils sachent de quoi parlait la scène dans laquelle ils allaient intervenir, pour ne pas qu'ils y pensent avant, qu'ils se préparent et qu'ils se disent « bon, qu'est-ce que je vais

¹²⁷ MAUFFÉ Patrick Le, « Sur le travail avec Yolande », *Alternatives théâtrales*, n°67-68, avril 2001, p. 20.

¹²⁸ *ibid*

¹²⁹ Interview de Mariana Otero dans les bonus du DVD d'*Histoire d'un secret* (2003), Direction du Livre et de la Lecture

répondre ? ». Il fallait qu'ils soient d'une certaine façon surpris par les questions, pour être totalement dans la scène.¹³⁰ »

Sans aller forcément jusqu'à ce désir de garder absolument le secret jusqu'au moment de l'interview (ce qui n'est d'ailleurs pas toujours possible), on peut en effet craindre une trop grande préparation, qui entraînerait un discours trop formaté, récité devant la caméra comme un texte appris par coeur, dénudé car débarrassé des hésitations, des bafouillements qui traduisent l'émotion et le temps passé. Même pour un historien, Henry Rouso par exemple, ces témoignages trop parfaits s'avèrent décevants.

« J'ai le souvenir d'avoir vu un témoin, un ancien résistant, qu'on avait préparé ». Car il y avait tout un dispositif, il s'agissait d'entretiens très longs, filmés en principe sans aucun effet, avec des caméras fixes, etc. Et ce témoin attendait un rendez-vous. Ça se passait chez lui (c'est très important). Quand l'équipe est arrivée, il y avait devant lui, sur sa table de travail, tous les livres d'Histoire ouverts à la page dont il était supposé rendre compte : l'expérience des camps, le retour, etc. Voilà un exemple de témoignage qui n'a pas grande valeur sur le plan historique, quelle que soit l'importance du monsieur en question.¹³¹ »

Le dispositif de l'interview ne varie pas beaucoup non plus, dans les cas les plus courants. Le témoin est assis, face caméra, prêt à raconter. Souvent, il est installé chez lui ou à son travail (d'autres possibilités, plus rares et particulièrement *signifiantes*, seront étudiées plus tard), selon le choix du réalisateur. Ainsi, Mariana Otero explique pourquoi elle a décidé de filmer son oncle et sa tante dans leur cuisine, en refusant toute discrétion de l'équipe technique mais en filmant la femme qui poursuit la confection du dîner en même temps qu'elle répond.

« J'ai choisi de filmer dans leurs lieux de façon à ce que leur corps, au-delà de leur esprit, soit à l'aise. (...) C'est très important car ça l'entraîne là où son esprit aurait pu être bloqué. Mais il ne fallait pas non plus qu'ils soient trop à l'aise. Il ne fallait pas que ça devienne un espèce de film de famille. Il fallait qu'il y ait une vraie

¹³⁰ Interview de Mariana Otero dans les bonus du DVD d'*Histoire d'un secret* (2003), Direction du Livre et de la Lecture

¹³¹ ROUSSO, Henry, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 20

tension. Donc il fallait en même temps que la présence de la caméra soit très forte et très marquée. Et la présence du son aussi. Il y avait la perche, qui marque plus les gens que la caméra elle-même. Il y avait l'éclairage, évidemment l'éclairage n'est pas naturaliste, il est assez sophistiqué. Donc ils étaient chez eux, dans leur siège, et en même temps ailleurs. Et c'est cette double chose qui faisait qu'ils étaient à l'aise et en même temps en tension. Avec cette conscience qu'ils étaient en train de parler pour d'autres, cette conscience d'être en représentation.¹³² »

Filmer dans des lieux privés, où la possibilité de changer quoique ce soit est très restreinte, est un challenge supplémentaire pour les chefs opérateurs. Leur marge de manoeuvre est alors très réduite et l'équilibre délicat à trouver, entre intérêt esthétique de l'image et focalisation de l'attention sur les témoins.

« De manière générale on essaie toujours, mais comme tout le monde je pense, de privilégier des cadres où les gens ne sont pas plaqués contre un mur ou contre une porte. Après la lumière on s'en arrange toujours un peu plus facilement que le cadre lui-même. Le cadre peut vite être un peu ardu, en documentaire. Je fais surtout attention à ce que le cadre ne charge pas plus que l'histoire des gens. Vous imaginez, si dans les films de Patricio, il y avait des images de torture derrière les gens, ce serait difficile. Les mots des gens et leur présence, c'est déjà énorme, c'est pour ça qu'on s'est déplacé. En entretien on est dans des valeurs de cadre qui disent bien, qu'évidemment, ce sont eux qu'il faut regarder. Mais on peut vite avoir l'oeil attiré par quelque chose derrière. Il faut tout faire pour que la concentration soit encore plus sur la personne qu'on écoute.

Le danger ce serait dans ce cas-là que tout le monde soit un peu dans un espace aseptisé. Donc ce vers quoi il faut tendre, il me semble, c'est aussi que ce qu'on filme raconte un peu cette personne, quand même. On ne filme pas un archéologue dans le même univers qu'une femme qui gratte le désert depuis longtemps. Ce serait étonnant de filmer une de ces dames dans un bureau plein de dossiers. Quand on est chez les gens, que le cadre fasse ressortir un peu leur intérieur, qu'on sente que les gens sont chez eux, qu'on ne les a pas déplacés. Qu'on sente si c'est tout petit ou grand, si c'est très coloré, si il y a plein de cadres partout. Est-ce qu'on laisse les

¹³² Interview de Mariana Otero dans les bonus du DVD d'*Histoire d'un secret* (2003), Direction du Livre et de la Lecture

*animaux ou pas ? C'est un mélange entre ne pas tout enlever et ne pas laisser de choses qui puissent être disgracieuses pour la personne ou attirent trop l'attention.*¹³³ »



Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

Dans *Shoah*, de Claude Lanzmann, les lieux ne sont pas toujours montrés. Dans la plupart des entretiens filmés chez les témoins, la caméra se concentre sur leurs visages, car leur salon ou leur cuisine a peu d'importance pour le cinéaste. L'objectif paraît sonder leurs visages et notamment leurs regards, comme pour comparer ceux des Juifs, des nazis et des polonais spectateurs. Lanzmann semble poser la question suivante : quelque chose différencie-t-il les victimes des bourreaux ? Pour Michel Deguy, le réalisateur montre surtout que c'est ce que l'on sait des personnes filmées et de leurs actes, qui change notre manière de voir leurs visages, de lire leurs expressions. Le spectateur peut guetter les traces sur les lieux pour mieux imaginer leur passé, mais il peut aussi faire de même en regardant des visages, cherchant dans les traits et les expressions faciales les indices qui lui raconteront ce que les témoins ont vécu.

« À la place de l'anéanti, qu'est-ce que le « film » montre ? Les visages. Le visage est un étrange visible. Il est la seule aire de visible qui a l'air de dire ; qui suggère : qui « veut dire ». À la différence de tout autre visible, il est expressif, pareil à ces lèvres de mourant où l'on cherche à entendre « les dernières paroles » ; il donne lieu à interprétation, à lecture. De la physionomie, et des yeux, on dit qu'ils sont « parlants ». Pourtant ils ne disent jamais rien ; ils font comme dire.

Et leur quasi-parole, leur « témoignage muet » est d'autant plus fragile, menacé de non-être (réfutable, négligeable, minable, incertain) que l'expression est leurrante ; que l'expressivité est « équivoque ». (...) Contrairement à ce que la

¹³³ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

doxa affirme à toute force parce que c'est le leurre où elle ancre sa confiance réaliste dans l'adéquation de signifiés clairs à ses signifiants stables, les visages sont interchangeables et celui des bourreaux « dont la veule cruauté saute aux yeux » se métamorphose instantanément selon le contexte en « la tranquille bonhomie de l'innocence », etc.¹³⁴ »



Visages de témoins
Shoah, Claude Lanzmann, 1985

Shoah est un film où le témoignage, en particulier la parole, a une place centrale. Les voix répondent, parfois en « off », d'autres en « on ». En premier lieu, celles des victimes, « d'abord, contenues, aussi neutres, aussi factuelles, aussi distancées que possible avant de se casser, submergées par la lame de fond d'une mémoire littéralement physique », puis celles des polonais qui « indiquent calmement l'emplacement des boutiques juives, décrivent avec un luxe de détails l'arrivée des convois, l'état des Juifs, leur sort connu de tous » et enfin « la voix professionnelle et compétente d'un SS¹³⁵ ». Les langues s'y mêlent, allemand, anglais, yiddish, hébreu et polonais, les langues des

¹³⁴ DEGUY, Michel, « Une oeuvre après Auschwitz », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 24

¹³⁵ ERTEL, Rachel, « Le Noir Miracle », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 51

témoins, mais aussi le français, la langue de Claude Lanzmann. Car si le réalisateur comprend l'allemand et l'anglais, sous-titrés dans le film, les autres nécessitent une traduction en direct pour que l'échange ait lieu.

La présence d'une traductrice dans la plupart des entretiens, rarement à l'image mais très forte au son, fait partie du dispositif du film. Pour Anny Dayan-Rosenman, la traduction est « *une des figures majeures de toute l'entreprise : la nécessité de traduire, l'urgence de transmettre, et au coeur même de ce travail, la certitude qu'il existe un noyau irréductible à toute traduction, à toute transmission.*¹³⁶ » Son influence sur le film se manifeste de plusieurs manières. Premièrement, la traduction ralentit le rythme du dialogue et permet d'observer d'abord le corps du témoin et ce qu'il transmet avant de comprendre exactement ce qu'il a dit.

« Une question est posée, souvent la même : nous voyons le témoin parler sous le coup de l'émotion, de l'horreur, du souvenir. Quelque chose de physique nous pénètre de ce qu'il dit, au-delà de toute langue. Nous avons réagi à une intonation, à une faille dans la voix, à un mot que nous avons reconnu. La traductrice reprend le récit. Elle nous restitue le sens précis de ce que nous avons commencé à comprendre par d'autres voies. Entre les séquences de traduction, nous avons du temps, beaucoup de temps. Nous n'avons pas le refuge de l'hébétéude devant un flot trop rapide d'informations. Nous avons le loisir de peupler les paysages, les gares qui défilent devant nos yeux d'images tirées de notre propre imaginaire, de notre propre mémoire, fut-elle culturelle. Ou alors nous les accompagnons d'un grand vide pétrifié qui déjà nous habitue à l'idée du néant. Pendant que le témoin répond à la question suivante, la traduction fait son chemin en nous, y laisse des traces profondes, accompagnées par la présence, à nouveau physique, de la voix.¹³⁷ »

En plus de substituer un récit logique, clair, là où parfois la voix s'embrouille et la langue fourche, en plus de mettre des mots sur une simple exclamation, le traducteur, toujours pour Anny Dayan-Rosenman, devient aussi un miroir du spectateur.

« [Il] reflète aussi nos réactions de spectateurs. Il subit avant nous le choc du récit et y réagit, nous semble-t-il, quelques secondes à peine avant nous. La traductrice de

¹³⁶ DAYAN-ROSENMAN, Anny, « Shoah : l'écho du silence », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 192

¹³⁷ *ibid*, p. 193

Motke Zaidl, survivant de Vilna, traduit de l'hébreu. Elle dit « Je » quand il dit « Je », elle dit « Nous » quand il dit « Nous ».

Voix juvénile : « Au moment où on a ouvert la dernière fosse, j'ai reconnu toute ma famille. Maman et mes soeurs... »

La traductrice de Mikhaël Potchelbnik, survivant de Chelmno, traduit du yiddish. Elle est en sympathie avec le témoin, mais elle sait qu'elle n'est pas lui ; elle dit « Il ».

« Quand il était sur place, il a vécu ça comme un mort, parce qu'il n'a jamais pensé qu'il survivrait ; mais il est vivant. »

La traductrice de Pan Filipowicz traduit du polonais. Elle gardera ses distances. Face au témoin, face aux morts, face au récit. Au coeur même de sa traduction, elle appelle le témoin Monsieur « les juifs prévoyaient leur fin, Monsieur ne sait pas comment... » Un peu plus loin elle ne traduit pas l'équivalent du mot youpin qu'elle remplace par juif, elle a des réticences à traduire certaines réponses, certaines séquences et se fait rappeler à l'ordre par Lanzmann.

Ainsi, grâce à la voix du traducteur, nous voyons en quelque sorte projetées devant nous quelques unes de nos réactions possibles de spectateurs ; nos élans d'adéquation, nos stratégies de mise à distance.¹³⁸ »

Une autre particularité de *Shoah* est la présence de Lanzmann, parfois dans le cadre, dont on entend toutes les questions. Il devient un personnage du film, en tant qu'enquêteur, dont le travail pour obtenir ce qu'il veut de ses témoins est totalement transparent. Ses nombreuses questions sont extrêmement précises et souvent très concrètes. Il se rapproche ainsi du procédé utilisé par l'historien Raul Hilberg, figure d'expert dans *Shoah*, qui décrit ainsi sa stratégie dans une scène du film : « *Je n'ai jamais commencé par poser les grandes questions car je craignais de maigres réponses. J'ai choisi, au contraire, de m'attacher aux précisions et aux détails, afin de les organiser en une « forme », une représentation qui permette, sinon d'expliquer, du moins de décrire plus complètement ce qui s'est passé. C'est ainsi que j'ai considéré le processus*

¹³⁸ DAYAN-ROSENMAN, Anny, « *Shoah* : l'écho du silence », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 194

*bureaucratique de destruction.*¹³⁹ » Pour Claude Lanzmann, ce sont ces petits éléments, ces descriptions précises qui permettent de transformer chaque réponse en image de ce dont il ne reste rien. « *Alors, pourquoi ces détails ? Qu'apportent-ils de plus ? En fait je crois que c'est capital. C'est ça qui réactive les choses, qui les donne à voir, à éprouver, et tout le film, pour moi, c'est précisément le passage de l'abstrait au concret. C'est la démarche philosophique même, pour moi.*¹⁴⁰ »

Le témoin se dévoile au fur et à mesure des questions,. Pourtant, elles ont souvent l'air innocentes, parfois même triviales. On ne comprend pas forcément où le réalisateur veut en venir, mais soudain, le témoignage « *échappe au contrôle et à la maîtrise de celui qui parle*¹⁴¹ ». Cela est notamment vrai pour les villageois polonais qui « *exposent des sentiments qui auraient dû normalement demeurer tus*¹⁴² » : face aux questions de Lanzmann, qui fait l'idiot, celui qui ne comprend pas et leur demande toujours d'expliquer plus, leur antisémitisme latent refait surface.

En laissant au montage toute ses questions, mais aussi les silences qui se créent entre celles-ci et les réponses, Lanzmann montre comment les témoins tentent parfois d'échapper à ses questions ou de les réduire. On peut citer notamment le Dr Grasser, ex-adjoint du commissaire nazi du ghetto juif, qui élude une question à portée philosophique de Lanzmann sur les ghettos en répondant que « *des ghettos, il y en a eu dans l'Histoire* », que « *les allemands n'ont rien inventé*¹⁴³ ».

« *L'enquêteur, en d'autres termes, n'est pas simplement l'agent qui pose les questions, mais la force qui, sans arrêt, démontre la suffisance, la clôture des réponses. À travers le processus d'interview, l'enquêteur-narrateur, face à Grassler comme aux autres, est à la fois le témoin acharné, intransigeant de la question et le*

¹³⁹ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

¹⁴⁰ LANZMANN, Claude, « Les non-lieux de la mémoire », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p 282

¹⁴¹ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 124

¹⁴² *ibid*

¹⁴³ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

*témoin acharné du décalage et du hiatus - ou de la différence - entre la question et la réponse.*¹⁴⁴ »

Dans *Nos traces silencieuses* (2000), plusieurs récits sont mêlés par les réalisatrices Myriam Aziza et Sophie Bredier. Cette dernière est née en Corée et a été adoptée en France à ses quatre ans. Mis à part quelques cicatrices sur les jambes, Sophie Bredier n'a presque plus de souvenirs de ses premières années et elle tente de retrouver la mémoire dans son film. Cette quête est entrecoupée par plusieurs entretiens, filmés au début du projet, lorsque le film n'avait pas encore de financement, avec une caméra vidéo prêtée par La Femis. Le film devait alors être une suite d'interviews de personnes ayant des marques sur leurs corps, la réalisatrice ne voulait pas apparaître. Cependant, comme Lanzmann dans *Shoah*, elle est très présente dans ses entretiens. On y sent par ailleurs une plus grande complicité entre celle qui pose les questions et ceux qui y répondent. Les témoins semblent se confier parce qu'ils la connaissent, parce que c'est elle (l'un d'entre eux a même sollicité la réalisatrice pour pouvoir lui parler). De plus, chaque entretien raconte un peu plus la personne qui les mène, dévoilant son histoire. Finalement, Sophie Bredier fait partie intégrante du film, elle en est devenue le personnage principal et toutes ces interviews font lien avec son propre passé. D'après Myriam Aziza¹⁴⁵, c'est d'ailleurs en écoutant et filmant Frédérique, une jeune femme qui a dû placer sa fille dans une famille d'accueil, que la réalisatrice a réellement compris qu'elle avait elle aussi été abandonnée par ses parents biologiques.

À l'inverse, dans *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), Rithy Panh filme de nombreux témoignages, sans jamais intervenir. S21 est un ancien lycée, devenu entre 1974 et 1979, sous le régime autoritaire khmer rouge, le plus grand centre de détention et de torture du pays : vingt mille personnes y furent internées, torturées et exécutées. Lorsque l'armée vietnamienne libéra la ville, il restait uniquement sept

¹⁴⁴ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 74

¹⁴⁵ Lors d'un entretien téléphonique

survivants. D'eux d'entre eux sont filmés par Rithy Panh, mais aussi plusieurs anciens gardiens et bourreaux du centre. Le réalisateur, lui, semble totalement absent du film.

« Rien [ne manque], sauf une chose - et c'est ce manque qui, déstabilisant la métaphore du film enroulé sur soi, confère à celle-ci toute son efficacité. Manquent les mots de Rithy Panh lui-même, la somme de ce qu'il a dû dire et faire, suppose-t-on, pour parvenir à ce que s'accomplissent sous ses yeux ces éprouvantes « répétitions ». Du commentaire à l'analyse, de la redondance à l'invocation, S21 use de tous les rapports entre image et parole, sauf celui qui lie les bourreaux aux décisions du cinéaste.¹⁴⁶ »

Cela participe, comme l'ensemble du dispositif du film (choix de cadre, absence de voix off ou d'information en sous-titres), à éloigner ce dernier, par sa forme comme par son fond, du procès. Il ne s'agit nullement ici de se substituer au vide juridique en vigueur, ni bien sûr de prendre le parti des bourreaux.

« Cette retenue à l'égard de la mécanique juridique lui donne sa force et sa forme : les témoins ne sont jamais interrogés par la caméra, questionnaire ni in ni off. Ni même, trait d'importance, mis en posture de l'être : pas de face caméra, pas d'échange avec le cinéaste, pas de désignation des protagonistes. Bref, aucune citation à comparaître, aucune ombre de tribunal. Jamais arrachées à une réserve qui serait la seule « mémoire », les paroles au contraire se trouvent en situation, prononcées ici et maintenant.¹⁴⁷ »

L'intervention du réalisateur et la transparence de la caméra sont donc deux éléments du dispositif qui peuvent varier d'un documentaire à un autre. Ainsi, si la situation semble parfois se dérouler sans égards pour la caméra dans *S21*, dans *L'armée de l'empereur s'avance*, d'Hara Kazuo, les protagonistes interagissent avec elle. Certains s'adressent directement à elle, la prennent en photo et, à la prison d'Hiroshima, un garde pose la main sur l'objectif pour que Hara arrête de filmer. C'est ce qui a créé quelques polémiques autour des films du réalisateur japonais.

¹⁴⁶ BURDEAU, Emmanuel, « Au nom de l'inquiétude », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 10

¹⁴⁷ REHM, Jean-Pierre, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 12

« Beaucoup de critiques ont mis en cause la déontologie de Hara, car, alors qu'il ne cache aucunement la présence de la caméra, le réalisateur ne tente pas du tout d'intervenir durant de telles scènes où il semblerait nécessaire d'exhorter quelque peu Okuzaki au calme. Dans les cas où le vétéran agresse physiquement les gens qu'il interviewe, Hara s'abstient d'intervenir et observe de façon détachée la confrontation, se plaçant en position de voyeur, ce qui rend le spectateur témoin involontaire de ces actes de violence.¹⁴⁸ »

Le réalisateur japonais a affirmé sa présence en laissant dans son film des moments où les témoins s'adressent à lui, le prennent à partie, réclament ou refusent sa caméra. Il rappelle par ce procédé qu'il est là et ainsi le spectateur se trouve là lui aussi, placé dans une situation parfois inconfortable. Cela peut rappeler quelques scènes de *Shoah*, dans lesquelles le réalisateur montre honnêtement un dispositif quelque peu *malhonnête*, créant ainsi un certain malaise. Pour Marcel Ophuls, le réalisateur, en agissant ainsi, « démontre clairement qu'un cinéaste, devant un désastre total et le mal absolu, ne peut ni ne doit respecter les règles du cricket telles qu'on les pratique à Eton¹⁴⁹ ». Nous reviendrons plus tard sur ces scènes impliquant notamment une caméra cachée...

¹⁴⁸ RUOFF, Jeffrey et RUOFF, Kenneth, « Un réalisateur en marge : Hara Kazuo et ses « documentaires d'action » », *La revue documentaires n° 16 - Mémoire interdite*, 2000, p. 103

¹⁴⁹ OPHULS, Marcel, « Les trains », trad. Jean-Pierre Bardos, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 182-183

CHAPITRE 2 -

L'INTERVIEW À L'ÉPREUVE DU TÉMOIN ET DU TEMPS

Même si l'interview est très préparée, prévue dans les moindres détails, il y a toujours un moment où elle échappe au réalisateur ou au chef opérateur. Katell Djian raconte ainsi comment parfois, alors qu'elle a installé son cadre, il suffit que le témoin se déplace pour qu'« *une fleur se retrouve juste derrière lui, comme un brocolis qui sortirait de sa tête*¹⁵⁰ ». Plus délicat, le témoignage en lui-même n'est parfois pas ce qui avait été espéré, notamment lorsqu'il a déjà été entendu quelques mois plus tôt.

« Les gens eux-mêmes ont changé. Six mois ce n'est pas rien. Les souvenirs ne sont plus pareils, il suffit qu'il y ait eu un événement qui a un peu chamboulé leur histoire, et tout d'un coup ce n'est pas pareil, ce n'est plus la même parole. C'est ce qui rend parfois les repérages compliqués pour les réalisateurs, parce que s'ils ont entendu ça ils aimeraient que ce soit redit et puis non, ce n'est pas redit, parce que la personne a changé. Parce qu'à ce moment là ça ne se dit pas de la même façon, ou ça ne se dit plus, tout simplement. Le documentaire a aussi son temps à lui, et on peut pas faire répéter, ou pas trop.

« Ça ne change pas du tout au tout, la tonalité reste la même. Mais ça dépend de l'humeur des gens ce jour-là, il y a des fois où ils ne sont pas bien. On peut alors prendre la décision de revenir le lendemain. Surtout quand on va voir des gens qui ont subi le passé de manière un peu violente. Il y a des fois où ce n'est pas la bonne journée, tout simplement, et il faut respecter ça.¹⁵¹ »

Claude Lanzmann a été confronté aux mêmes problèmes, lors du passage du scénario et des livres au témoignage physique, présent. Il décrit ses premières rencontres avec des témoins comme un baptême surprenant, auquel il n'était pas prêt.

« Je me suis mis à les voir. Là, c'était comme quelqu'un qui n'est pas très doué pour la danse, qui prend des leçons comme je l'ai fait il y a vingt ans, puis s'essaye et n'y arrive pas : il y avait un décalage absolu entre le savoir livresque que j'avais acquis et ce que me racontaient ces gens. Je ne comprenais plus rien. Il y avait d'abord la difficulté de les faire parler. Non qu'ils refusent de parler. Quelques-uns

¹⁵⁰ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

¹⁵¹ *ibid*

*sont fous et incapables de rien transmettre. Mais ils avaient vécu des expériences tellement limites qu'ils ne pouvaient pas les communiquer. La première fois que j'ai vu Srebrenica, le survivant de Chelmno (qui avait treize ans à l'époque, c'étaient des gens très jeunes), il m'a fait un récit d'une confusion extraordinaire, auquel je n'ai rien compris. Il avait tellement vécu dans l'horreur qu'il était écrasé. J'ai donc procédé par tâtonnements.*¹⁵² »

En conséquence, si *Shoah* est un film sur le témoignage, il en raconte surtout les limites, tout comme celles du témoin.

*« Aux confins de l'univers du témoignage, univers de notre ère, aux frontières de la nécessité de parole, Shoah est un film sur le silence : l'articulation paradoxale d'une perte de voix - et d'une perte de l'esprit. Le film est le produit d'une lutte sans merci pour la remémoration, mais pour une remémoration contradictoire, conflictuelle, qui se nie elle-même, la remémoration - précisément - d'une amnésie. Le témoignage achoppe sur l'impossibilité de raconter, et en même temps nous dit cette impossibilité.*¹⁵³ »

Ainsi, Lanzmann se heurte aux mêmes difficultés que, plus tard, le journaliste et écrivain français Jean Hatzfeld. D'abord reporter au Rwanda après le génocide, celui-ci y retourne quatre ans plus tard, non pas pour comprendre l'évènement mais pour construire les récits des rescapés. Dans son livre *La stratégie des antilopes* (2007), des jeunes femmes expliquent comment, avec le temps, elles se sentent de moins en moins capables de raconter. Pour une de ces rescapées, « *redevvenue une personne* » après avoir été un « *gibier* », « *seuls ceux qui sont morts en gibier pourraient oser s'en souvenir sans défaillance et le raconter en vrai*¹⁵⁴ ». Pour une autre, tout ce qui pourra être dit sera toujours insuffisant. « *Entre ce qu'on a vécu et ce qu'on raconte maintenant, le fossé ne cesse de s'approfondir. On le raconte bien, comme une histoire apprêtée avec des péripéties de sang terribles. Le contenu est bien là, les faits sont de plus*

¹⁵² LANZMANN, Claude, « Le lieu et la parole », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 294

¹⁵³ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 78

¹⁵⁴ MUKAMANZI, Angélique dans *La stratégie des antilopes*, Hatzfeld, Jean, Paris, Seuil, 2007, p. 126

*en plus exacts, les détails sont concordants. Mais l'atmosphère s'échappe [...] Pour celui qui n'a pas vécu le génocide, manquera toujours une vérité, à cause de la défaillance des rescapés.*¹⁵⁵ »

Cependant, cette difficulté à raconter est aussi un matériau pour les cinéastes. Lanzmann est tout à fait transparent, il montre les moments où la voix se brise, il ne coupe pas au montage les blancs, ces longs moments pendant lesquels le témoin ne peut plus parler. Même lorsque le rescapé n'est pas satisfait de son récit, même s'il ne le trouve pas *véridique*, les hésitations comme la douleur du témoignage racontent également.

Dans *Shoah*, Lanzmann interroge Jan Karski, un polonais qui fut invité à voir le ghetto de Varsovie de ses propres yeux, afin de mieux défendre la cause des juifs et alerter les Alliés (ce qu'il fit malheureusement en vain). Lorsque l'interview commence, nous découvrons l'ancien messenger prononçant ces mots : « *Maintenant je retourne trente-cinq ans en arrière. Non, je ne retourne pas.*¹⁵⁶ ». Submergé par l'émotion, il se lève et quitte la pièce. La caméra continue de tourner, le filme partir, puis l'attend derrière une porte. Claude Lanzmann est resté assis dans le salon, en position pour reprendre lorsque le témoin sera prêt. Celui-ci finit par sortir de sa chambre et réapparaît, il rejoint le réalisateur pour commencer à parler. Chacun de ses mots, ensuite, y compris ceux avec lesquels il dit ne pas pouvoir retranscrire tout ce qu'il a vu, complètent le début de l'entrevue. L'ensemble raconte une horreur indescriptible, un retour dans le passé impossible. C'est aussi ce qui est raconté dans une autre scène, un peu plus tôt dans le film. Lanzmann y filme alors Abraham Bomba, ancien coiffeur chargé comme d'autres juifs des camps de couper les cheveux des femmes avant leur entrée dans les chambres à gaz. Alors qu'il répondait jusqu'à présent aux questions du réalisateur, l'homme s'effondre en évoquant l'arrivée dans l'antichambre de la femme et d'amies d'un autre coiffeur, qui dut leur couper les cheveux sans leur avouer qu'elles allaient mourir. Il s'arrête soudain dans son récit, il ne peut plus prononcer un mot. Un échange avec Lanzmann s'ensuit.

¹⁵⁵ MWANANKABANDI, Berte dans *La stratégie des antilopes*, Hatzfeld, Jean, Paris, Seuil, 2007, p. 111-112

¹⁵⁶ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

« Continue, Abe. Vous devez continuer. Il le faut.

— C'est trop affreux.

— S'il vous plaît. Nous devons le faire, vous le savez.

— Je ne pourrai pas.

— Il le faut. Je sais que c'est très dur, je le sais et je m'en excuse

— Ne prolongez pas cela s'il vous plaît. Je vous l'avais dit, c'est très dur.¹⁵⁷ »

Il reprend ensuite. Là aussi, la manière de prononcer les mots est presque aussi parlante que leur signification. Par ailleurs, ces deux morceaux de scène ne racontent pas seulement la douleur du témoignage pour les victimes, ils dévoilent aussi l'acharnement de Lanzmann. Malgré sa grande douceur, celui-ci ne cède jamais.

« Les larmes, il les a gardées pour après.

Quand Abraham Bomba, Filip Müller, Mordechai Podchlebnik, Jan Karski s'effondrent, les questions continuent. Le tournage ne s'arrête pas. Urgence absolue d'enregistrer ce qui, jamais plus, ne pourra être dit, ni filmé.

Lanzmann sait que la machinerie qu'il a mise en route, ne doit, sous aucun prétexte, être stoppée. Personne n'aurait la force de reprendre. Urgence donc, présente à chaque seconde.¹⁵⁸ »



Attente puis retour du témoin

Shoah, Claude Lanzmann, 1985

La ténacité de Lanzmann est surtout démontrée face à d'anciens nazis. En effet, dans sa quête de témoignage, le réalisateur combat deux types de refus : « *Celui du*

¹⁵⁷ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

¹⁵⁸ DEGUY, Michel, « Une oeuvre après Auschwitz », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 29

Juif : « Ne me demandez pas de me rappeler ; je ne veux pas me retourner vers ce passé. Le transporté, le déporté, n'a jamais su ce qui se passait. Ils furent gazés sans y croire » et « celui de l'Allemand : « Je n'y étais pas. Ça n'était pas ce que vous dites. ».¹⁵⁹ » Une scène est particulièrement révélatrice de son acharnement, de sa volonté. Lanzmann entre dans un restaurant et filme un homme qui travaille derrière son comptoir. Celui-ci feint de l'ignorer, agissant comme s'il n'était pas filmé, tout en se déroband le plus souvent possible derrière un poteau. Il est visiblement très mal à l'aise et la scène s'étire en longueur, très inconfortable, tant sa gêne est palpable. Lanzmann lui pose d'abord des questions a priori innocentes, même si, sachant qu'il s'adresse à un ancien nazi, on imagine assez bien ce qu'il sous-entend. L'homme finit par céder (il répond à la question *combien de litres de bières vendez-vous par jour ?*, maintes fois répétée), mais il se ferme complètement lorsque le réalisateur enchaîne ensuite sur des questions concernant explicitement les camps de concentration.

Ainsi, la première difficulté lorsqu'il s'agit d'interroger des coupables, est bien de les amener à témoigner, en tout cas face caméra. Dans *Une saison de machettes. Récits* (2003), un autre livre de Jean Hatzfeld, une femme décrit les deux manières de se souvenir, celles des tueurs et des rescapés et donc les deux résistances rencontrées lorsque quelqu'un souhaite les filmer.

« Les tueurs, s'ils acceptent de parler à haute voix, ils peuvent dire la vérité sur tout les détails de ce qu'ils ont vu [...] Leur mémoire ne se cogne sur rien de ce qu'ils ont vécu, elle ne se sent pas dépassée par de terribles évènements. Les tueurs gardent leurs souvenirs à l'eau claire. Mais ces souvenirs, ils les partagent seulement entre eux, parce qu'ils sont risquants.

Les rescapés, ils ne s'entendent pas si bien avec leur mémoire. Elle zigzague sans cesse avec la vérité, à cause de la peur ou de l'humiliation de ce qui leur est arrivé. Ils se sentent blâmables d'une autre façon. Ils se sentent plus blâmables d'une certaine manière d'une faute qui leur échappe pour toujours. Pour eux, les morts sont proches, ils sont mêmes touchants [...].

Les rescapés cherchent la tranquillité dans une partie de la mémoire. Les tueurs la cherchent dans une autre partie. Ils ne s'échangent ni la tristesse ni la peur. Ils ne

¹⁵⁹ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

*demandent pas la même assistance au mensonge. Je crois qu'ils ne pourront jamais partager une part importante de la vérité.*¹⁶⁰ »

Le mot *mensonge* est ici important, car lorsque les bourreaux, notamment, acceptent de témoigner, il faut aussi lutter contre leurs possibles euphémismes, ou la négation des actes qu'ils ont commis. Jean-Marie Barbe a suivi, pour son film *Oncle Rithy* (2008), le réalisateur Rithy Panh sur le tournage d'*Un Barrage contre le Pacifique*. Des membres de l'équipe technique y parlent du tournage de *S21, la machine de mort khmère rouge* et racontent les débuts difficiles avec un ancien gardien du centre de détention. « *Au début, Huy ne voulait rien dire. Pendant trois ans ! Il détournait la conversation. Mais Ho lui a dit : « Huy ! Dis la vérité. Je t'ai vu tuer ! Parle ! Ce n'est pas la peine de le cacher !* » *C'est ainsi qu'Huy s'est mis à raconter et ses subordonnés ont pris la parole. Finalement il a dit avoir oublié combien de gens il avait tué.*¹⁶¹ » Rithy Panh décrit plus en détail le long processus qui lui a permis d'obtenir les aveux montrés dans son film.

« *S'ils sentaient que moi j'étais manipulateur, quelqu'un qui les piège, ils ne revenaient pas (...) Il n'y a aucune raison pour qu'ils restent pendant trois années à essayer de se remémorer, etc. C'est parce qu'on a bien présenté les enjeux du film. C'est pour ça qu'il faut trois années... La première année, que des mensonges, pour arriver à la troisième année où on obtient quelque chose de plus vrai, et que plusieurs témoignages se regroupent et concordent. Au début, ils disent « je ne sais pas », « ce n'est pas ma faute », « on m'a obligé », il y a un manque de confiance entre nous. Pour dire ça, qu'il a tué car il a obéi aux ordres, ça veut dire qu'il n'a aucune confiance en moi. Ce qui m'intéresse c'est : Pourquoi ? Où est l'homme pendant qu'on tue ? Où est sa place ? Qu'est-ce qui se passe dans sa tête ? Il faut donner le temps de comprendre la démarche et, peut-être, au bout de deux-trois années, les choses commencent à se dénouer.*¹⁶² »

La relation de confiance dont parle Rithy Panh est à double sens : si les bourreaux en ont besoin pour se confier, il faut aussi pouvoir les croire. Dans *Duch, le maître des*

¹⁶⁰ Clémentine dans *Une saison de machettes. Récits*, Hatzfeld, Jean, Paris, Seul, 2003, p. 196

¹⁶¹ BARBE, Jean-Marie, *Oncle Rithy*, 2008

¹⁶² *ibid*

forges de l'enfer (2011), cette question de la confiance est exacerbée. En 2009, lorsque doit s'ouvrir le procès de l'ancien directeur du centre d'extermination S21, appelé Duch, Rithy Panh souhaite filmer les débats. Les juges refusent et le réalisateur sollicite alors la faveur d'interroger Duch avant le procès, au cours de longs entretiens filmés. Étonnamment, celui-ci accepte. Dans le film, il semble d'abord partager de bonne grâce ses souvenirs, mais il ne cesse en réalité jamais de se contredire. Ainsi, il commence par dire qu'il n'a jamais interrogé qui que ce soit (car il risquait de perdre de l'autorité s'il n'obtenait pas de résultat), puis il avoue avoir interrogé au moins une personne. Plus tard, il demande pardon pour ses crimes, mais aussi d'avoir essayé de les oublier... puis il dit se considérer comme innocent car il a « *suivi les ordres du Kampuchéa démocratique, reconnu par l'ONU qui lui a attribué un siège jusqu'en 1990*¹⁶³ ». Pour lui le principal responsable est le gouvernement, il n'a été qu'un simple pion : « *je reconnais que j'étais l'otage du régime khmer rouge (...) mais l'acteur du crime au bureau S21*¹⁶⁴ ». Il raconte plusieurs fois faire en sorte d'oublier ce qu'il a fait et y parvenir. À la fin du film, il prononce quelques phrases, comme en explications de ses multiples changements d'avis. « *Quand on parle de notre mémoire, cela varie selon nos sentiments. Parfois, on refuse de dire la vérité. On en dit la moitié, on en tait la moitié. Parfois on transforme dans son intérêt, parce qu'on a peur, parce qu'on a honte.*¹⁶⁵ »

« *R. Panh a également bataillé avec Duch, le regardant lui aussi 'dans les yeux', mais avec sa caméra. Dans Le Maître des forges de l'enfer, qu'en est-il de la vérité dite ou non dite ? En observant Duch raconter sa confondante épopée khmère rouge, puis s'administrer seul son hostie dans sa cellule, qu'avons-nous appris ou compris ? Nous avons pénétré dans la machine de mort et les complications du mensonge d'aujourd'hui et d'hier. Mais nous sortons plombés par ce vide qui agite sans cesse quelque chose : idées, souvenirs, regrets... Le bavard finalement ne dit rien.*¹⁶⁶ »

¹⁶³ PANH, Rithy, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011

¹⁶⁴ *ibid*

¹⁶⁵ PANH, Rithy, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011

¹⁶⁶ COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, 2015, p. 11

C'est ainsi que Catherine Coquio, dans *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, analyse le film de Rithy Panh. Effectivement, on y apprend peu sur l'évènement en lui-même ou sur le fonctionnement de la prison, malgré l'heure et demie de paroles montées. Si on compare avec *Shoah*, ou même avec *S21, la machine de mort khmère rouge*, les informations données sont bien moins précises. Peut-être parce que ce film-là de Rithy Panh ne souhaite pas saisir les rouages d'une machine exterminatrice, mais plutôt les états d'âme (ou l'absence d'états d'âme) de l'un de ses instigateurs. Le réalisateur y met à jour les contradictions du personnage, entre culpabilité et refus d'assumer ses responsabilités, égo partagé, qui se veut à la fois important et simple exécutant, entre simulacre de repentir mais volonté d'être appelé par son nom khmer rouge (Duch, plutôt que Kaing Guek Eav). Certes, Duch, entre cynisme et euphémisme, est un bavard qui brasse du vent. Mais il apparaît aussi excessivement seul. Tous les plans dans lesquels il est montré, sans coupe ni contrechamp, érigent autour du bourreau une solitude de plus en plus infranchissable. Rithy Panh a choisi ce dispositif de plans serrés, austères et laissant tout la place à la parole, pour dresser un portrait sans « *sacralisation ni banalisation. Duch n'est pas un monstre ou un bourreau fascinant. Duch n'est pas un criminel ordinaire. Duch est un homme qui pense.*¹⁶⁷ »



Duch, maître des forges de l'enfer, Rithy Panh, 2011

¹⁶⁷ BATAILLE, Christophe et PANH, Rithy, *L'élimination*, Paris, Grasset, 2012, p. 301

Les mensonges de Duch font donc partie de son témoignage. De la même manière, Claude Lanzmann conserve dans *Shoah* des mensonges prononcés par des polonais, ou ce qu'on pourrait appeler des faux témoignages. Rassemblés devant une église, des villageois polonais décrivent un temps où les Juifs étaient enfermés dans cette église. Ils racontent que ceux-ci criaient la nuit et appelaient « *Jésus, Marie et le Bon Dieu*¹⁶⁸ », mais aussi qu'ils cachaient des valises remplies d'or. Leurs souvenirs sont confus, d'autant plus qu'ils témoignent de choses qu'ils n'ont pas vécues, seulement vues.

« Les Polonais représentent ici les témoins extérieurs. Ils proposent une vision extérieure du destin des Juifs, mais une vision extérieure qui prétend néanmoins rendre compte de l'intérieur : en essayant d'attester de la signification même des cris des Juifs à l'intérieur de l'Église, et du contenu dérobé à leur regard des biens volés des Juifs dans les valises confisquées, les Polonais font en réalité un faux témoignage. Par empathie, dans le premier cas, s'agissant des cris imaginés des prisonniers juifs dans l'église, par jalousie hostile et agressivité concurrentielle dans le second, s'agissant des trésors cachés imaginaires et des biens convoités, les Polonais déforment les faits et rêvent leur mémoire, exemplifiant ainsi à la fois leur absolue incapacité à imaginer l'Altérité et leur négociation simplificatrice entre l'intérieur et l'extérieur, qu'ils résolvent en projetant simplement leur intérieur sur l'extérieur.

C'est de leurs propres phantasmes, de leur auto-mystification, dont témoignent les Polonais lorsqu'ils prétendent rendre compte de la réalité historique. Leur faux témoignage, cependant, est en lui-même une illustration objective, concrète, de la nature radicalement trompeuse de l'événement.¹⁶⁹ »

La difficulté du témoignage comme la question de la confiance ne concerne pas seulement ces cas *extrêmes* de meurtres de masse et d'extermination. Dans leur film *Nos traces silencieuses*, Sophie Bredier et Myriam Aziza filment les parents de Sophie, dans les moments les plus écrits du film, imaginés à l'avance par la réalisatrice à partir

¹⁶⁸ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

¹⁶⁹ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 121-122

de ce qu'elle a déjà vécu avec eux, mais sans savoir comment le temps a joué sur leurs souvenirs. Elle commence par interroger sa mère sur des marques qu'elle a sur le corps. Celle-ci indique qu'elles ont été causées par une morsure de chien. Dans la séquence suivante, elle pose les mêmes questions à son père, pour qui se sont des traces de vaccins. Dès le début du film, les deux parents se contredisent donc, ce qui était en partie prévu par les réalisatrices, ou du moins anticipé, puisqu'elles avaient choisi de les interroger séparément (« *afin que le père ne se range pas à l'avis de la mère*¹⁷⁰ »). Tout au long de la quête du passé de Sophie Bredier, les souvenirs de ses parents apparaîtront peu fiables, souvent faux. Lorsqu'ils lui racontent le jour de son arrivée en France, ils décrivent une robe et un manteau rouge mais Sophie leur montre une photographie sur laquelle elle porte un pantalon et veste. Au fur et à mesure, on ne sait plus très bien si c'est leur mémoire qui leur joue des tours ou bien le symptôme d'une certaine mauvaise volonté. Dans une scène du film, la réalisatrice consulte son dossier d'adoption avec ses parents. Sur ces papiers, elle apprend (ou plutôt, elle fait mine d'apprendre, puisqu'elle connaissait ce dossier mais ne l'avait jamais lu en leur présence) qu'elle avait un père qui s'est occupé d'elle et que, par conséquent, l'adoption avait été en partie remise en cause lorsque ses parents adoptifs l'avaient appris. Pourtant, ces derniers ont l'air de découvrir ce fait, ils disent ne se souvenir de rien. Ils sont manifestement très embarrassés et la mère finit d'ailleurs par quitter la pièce.

Ces différents moments sont assez pauvres en informations pour la jeune femme. Elle n'apprend rien de plus sur son passé grâce à ces entretiens, au contraire, puisqu'elle est parfois même envoyée sur de mauvaises pistes. Cependant, ils rendent compte de deux facettes de la remémoration et du souvenir. Premièrement, et comme le disait d'ailleurs Duch dans une toute autre mesure¹⁷¹, le présent influe sur le passé. L'adoption s'est finalement déroulée sans encombre et les parents ont plus ou moins effacé de leur mémoire les différents ralentissements survenus. Certains aujourd'hui d'avoir pris la bonne décision, ils réécrivent le passé et omettent leurs doutes d'alors. Deuxièmement, l'oubli est bien sûr toujours présent, juste à côté de la mémoire. Les

¹⁷⁰ AZIZA, Myriam, dans un entretien téléphonique

¹⁷¹ voir la citation p. 90

témoins ne sont pas parfaits, ils ne le seront jamais, et chaque réalisateur doit composer avec cette part d'incertitude et de fragilité causée par le temps.

Pour certains historiens tel qu'Henry Rousso, ce sont précisément ces éléments qui font tout le sel du témoignage et sa richesse.

« Lorsque le témoin parle de sa guerre, ce qui m'intéresse, en tant qu'historien, ce n'est pas qu'il me dise que C'est vrai ou Ce n'est pas vrai. Évidemment, ça m'intéresse aussi, parce qu'il existe de faux témoins, et qu'on ne peut pas considérer que c'est simplement des clauses de style littéraires. [...] Mais ce qui m'intéresse surtout, c'est le décalage entre sa parole au présent et ce qu'il nous dit du passé. [...] Pour le dire simplement : ce qui m'intéresse surtout, c'est la mémoire du témoin. Le décalage entre les mots qu'il emploie aujourd'hui et les mots qu'il employait hier.¹⁷² »

¹⁷² ROUSSO, Henry, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 63

CHAPITRE 3 -

LES BÉQUILLES DE LA MÉMOIRE

Pour répondre aux difficultés rencontrées, filmer des témoins récalcitrants et obtenir coûte que coûte des réponses à ses questions, Claude Lanzmann est prêt à tout.

« D'une certaine manière, il a dû se faire inhumain pour atteindre l'immense humanité de ce grand film. Il y a des moments où la manipulation à laquelle il se livre sur ses témoins atteint les sommets de l'impitoyable, jusqu'à l'insupportable : la plupart des Allemands interrogés ont été piégés délibérément, Lanzmann se faisant passer pour un sympathisant désireux de démolir les « mensonges sur Auschwitz » et les filmant avec une caméra cachée.¹⁷³ »

Dans sa quête obstinée, Lanzmann et son assistante ont d'ailleurs été pris une fois en flagrant délit et sévèrement battus, se voyant obligés d'abandonner la caméra et la pellicule. Le dispositif est clairement montré au spectateur. La première interview en caméra cachée commence ainsi par des plans d'une maison, devant laquelle est garé un van. Un gros plan détaille l'antenne posée sur son toit, puis la présence d'une équipe d'espionnage à l'intérieur est dévoilée. On les voit écouter l'interview présente en off, régler les antennes, concentrés. Quelques images volées apparaissent ensuite, de plus en plus présentes au fur et à mesure du film, comme s'il avait d'abord fallu habituer le spectateur à l'idée de regarder quelqu'un qui ne sait pas qu'il est filmé. Le procédé sera répété pour chaque SS, avec des plans d'ouverture et d'installation, qui montreront par exemple le van se déplacer dans la rue et se garer devant un nouvel immeuble. Mais cette première scène en caméra cachée est particulière car, à peine avons nous compris que le SS de Treblinka, Franz Suchomel, est filmé à son insu, qu'on entend la voix de Lanzmann promettre que son identité ne sera pas révélée (alors même que son nom vient de s'inscrire en toutes lettres, devant nos yeux, sur les images du van d'espionnage). Comme Lanzmann choisit de nous montrer ce moment, on pourrait le prendre pour un clin d'oeil adressé au spectateur. On peut être un peu embarrassé par cette méthode, trouver qu'elle manque de respect, d'humanité ou

¹⁷³ ASCHERSON, Neal, « Les trains », trad. Jean-Pierre Bardos, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 235

d'honnêteté. Mais, finalement, en dévoilant sa stratégie, le réalisateur nous raconte que c'est la seule solution qu'il a trouvé pour faire parler les anciens nazis. Il avoue ses mensonges, tout en affirmant qu'ils sont « justes ». « *La question n'est pas celle de la fin et des moyens, c'est celle des priorités morales.*¹⁷⁴ »

Soshana Felman, dans son article « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », propose une analyse de ces scènes en caméra cachée qui va au-delà de la question morale. Selon elle, le film présente trois catégories de témoins — les victimes, les spectateurs, les bourreaux — et, ainsi, « *trois modalités différentes de l'acte de vision*¹⁷⁵ ».

« *Les Juifs voient mais ils ne comprennent pas le pourquoi de ce qu'ils voient : submergés par le malheur et la tromperie, ils sont aveugles à la signification de ce à quoi ils assistent. [l'auteure fait ici référence à quelques moments, racontés dans le film, où des Juifs ont refusé de croire à l'existence des chambres à gaz, ou encore comment certains ont ignoré les signes adressés par des Polonais, qui faisaient mine, en les voyant, de se trancher la gorge]* »

« *Les Polonais, à la différence des Juifs, voient, mais simples spectateurs, ils ne regardent pas vraiment, ils évitent de regarder directement, et ainsi ferment les yeux tout à la fois sur leur responsabilité et leur complicité en tant que témoins (...)*

*Les Nazis, de leur côté, veillent à ce que les Juifs et l'extermination demeurent cachés, invisibles : les camps de la mort sont, à cette fin, masqués par un écran d'arbres.*¹⁷⁶ »

D'après Soshana Felman, c'est ce dernier point qui est souligné par Lanzmann lors de son interview d'un ex-gardien de Treblinka.

« *Ce n'est pas une coïncidence si, pendant que ce témoignage se déroule, il nous est difficile, à nous spectateurs du film, de voir le témoin qui est filmé en secret : comme c'est le cas pour la plupart des ex-Nazis, Franz Suchomel a accepté de répondre aux*

¹⁷⁴ OPHULS, Marcel, « Les trains », trad. Jean-Pierre Bardos, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 175-183

¹⁷⁵ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 59

¹⁷⁶ *ibid*, p. 60

questions de Lanzmann mais non d'être filmé ; en d'autres termes, il a accepté de donner son témoignage, mais à la condition que, comme témoin, lui ne soit pas vu. (...)

Dans les images brouillées des visages filmés par une caméra cachée qui doit tourner à travers un ensemble de cloisons et écrans, le film nous donne à voir concrètement, par le compromis forcé qu'il impose à notre acte de vision (celui-ci devient matériellement un acte de vision au travers de), comment l'Holocauste fut une attaque historique contre l'acte de vision et comment, aujourd'hui encore, les bourreaux sont toujours invisibles.¹⁷⁷ »

Dans ce texte, la caméra cachée n'est plus seulement une astuce de tournage, mais aussi un élément de mise-en-scène qui signifie.



Première scène de caméra cachée du film
Shoah, Claude Lanzmann, 1985

Le procédé de Lanzmann est toutefois à part et peut être considéré comme extrême. Beaucoup de réalisateurs se refusent à filmer leurs témoins à leur insu et

¹⁷⁷ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 60-61

sont davantage dans un processus de confiance, comme on a pu le voir dans les chapitres précédents. D'autres stratégies, d'autres mises-en-scènes, sont alors déployées afin de dépasser le frein du temps ou de la culpabilité, celui de la mémoire récalcitrante.

L'un de ces procédés est l'utilisation d'archives matérielles. Rithy Panh le résume ainsi : « *Si je fais asseoir le bourreau à côté de 4 000 pièces d'archives, cela change sa façon de penser. Ce genre de situation déclenche chez lui la parole.*¹⁷⁸ » Dans *Duch, maître des forges de l'enfer*, le prisonnier déclare : « *Maintenant, comment contester ? Il reste des preuves. Mais avant d'accepter ces preuves, je veux les examiner.*¹⁷⁹ » Il consulte les registres à sa demande et les authentifie, confirmant qu'il s'agit bien de son écriture, de son encre. Cela permet d'une part de mettre le bourreau devant le fait accompli — il ne peut plus nier ou rectifier une nouvelle fois un mensonge par un autre — mais aussi d'apporter une sorte de *valeur ajoutée* à ces documents. Ceux-ci, replacés dans leur contexte, c'est-à-dire entre les mains de ceux qui les ont rédigés, prennent un sens nouveau, démultiplié. Duch, par exemple, montre des retranscriptions de confessions auxquelles il n'a pas forcément assistées et décrit en détail les annotations qu'il aurait pu y inscrire s'il en avait eu l'occasion (notons que, parmi ces déclarations, écrites et signées sous la torture, se trouvent notamment celles d'une jeune femme, Bophana, personnage principal d'un autre documentaire, réalisé par Rithy Panh en 1996 : *Bophana, une tragédie cambodgienne*). Grâce à ces preuves, Duch incarne de nouveau celui qu'il était et redevient sous nos yeux le directeur intransigeant de S21.

Rithy Panh filme également des témoins parcourant des archives dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, qu'ils s'agissent d'anciens gardiens ou de survivants. Ces derniers relisent leurs propres cahiers d'aveux, s'inquiétant notamment du nombre de personnes, toutes aussi innocentes qu'eux, qu'ils ont parfois dénoncées sous la torture. Ils découvrent aussi de longues planches sur lesquelles figurent les nombreux portraits noir et blanc des prisonniers (car le premier geste des khmers lors de l'arrivée des détenus était de les prendre en photo, chacun leur tour, en un premier

¹⁷⁸ PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 383

¹⁷⁹ PANH, Rithy, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011

rituel pour les déshumaniser). Les deux rescapés les mettent à jour, au sens propre, car ils enlèvent l'épaisse couche de poussière qui les avait depuis recouvertes. Ils font peu à peu apparaître sous leurs mains les visages et les numéros d'alors. Les bourreaux, quant à eux, récitent les consignes qui leur étaient données, les procédures d'interrogatoire, expliquent les différents groupes de torture avec, sous leurs yeux, les anciens rapports qu'ils ont remplis à l'époque. Les différents documents apparaissent très régulièrement dans tout le film. En effet, ils ont été très importants dans l'élaboration de celui-ci et dans la conduite des témoignages par Rithy Panh.

« On a mis un principe de fonctionnement en place : moi je pose une question, et j'accepte tout ce qu'il me dit. Je prends tout. Mais je demande une chose, faire les vérifications de ce qu'ils disent. [par de la documentation et d'autres témoignages] Si je trouve une preuve qui dit le contraire, ça ne va pas. Je recommence à zéro.¹⁸⁰ »

Dans *Oncle Rithy* (2008), de Jean-Marie Barbe, le réalisateur cambodgien raconte notamment l'exemple suivant : un ancien gardien, lors d'un témoignage filmé, lui a dit avoir fait partie du « *groupe gentil* » de torture. Cependant, Rithy Panh a trouvé une archive selon laquelle il était dans le « *groupe mordant* », bien plus brutal. Il lui a donc montré le papier original de la preuve, « *jamais une photocopie¹⁸¹* ». « *Je lui laisse dix minutes et je lui dis « On refait la séquence. Tu peux maintenir ce que tu as dit, mais je ferai un plan qui montre que tu mens », je lui explique le montage. Il a mal à la tête... ils ont tous mal à la tête. Et puis il dit qu'il préfère recommencer.¹⁸² »*

L'utilisation d'archives physiques, matérielles, n'est bien sûr pas réduite à ces situations de face à face avec des témoins qui refusent de dire la vérité. On a déjà vu comment Sophie Bredier utilise une photo de son arrivée en France, non pas dans le but de contredire ses parents mais plutôt pour, un peu moqueuse, leur montrer comment leurs souvenirs ont changé avec le temps. On peut également citer l'exemple de *Visages d'une absente* (2013), de Frédéric Goldbronn. Dans ce film, le réalisateur veut en apprendre plus sa mère, sa jeunesse et ses origines. Pour lui, il s'agit d'une « *quête cinématographique où [il] crée des situations de remémoration, des scènes et des*

¹⁸⁰ BARBE, Jean-Marie, *Oncle Rithy*, 2008

¹⁸¹ *ibid*

¹⁸² *ibid*

*images qui peuvent faire advenir une présence, celle de [sa] mère disparue.*¹⁸³ » Dans l'une de ses situations, Frédéric et sa soeur regardent des photographies de leur mère. Ils essaient de deviner leurs époques, ce que leur mère pensait alors, si elle était enceinte, l'âge qu'elle avait, qui la prend ainsi en photo... Les images ramènent quelques souvenirs à la surface et leur permettent de formuler leurs fantasmes, leurs vieux rêves d'enfants, tout ce qu'ils projettent ou imaginent à propos de leur mère. C'est sans doute ce qu'entendait déjà le réalisateur dans sa note d'intention : « *En ce sens, le film ne prétendra pas dire ce que fut ma mère mais ce qu'elle est aujourd'hui pour chacun de nous et ce que chacun de nous a hérité d'elle, nous qui sommes les seules traces qu'elle a laissées.*¹⁸⁴ » Chacun dresse donc son portrait de leur mère. Dans la scène des photographies, le frère et la soeur rassemblent les morceaux chiffonnés, recomposant de nouvelles images, de nouveaux visages de l'absente, comblant le trou du papier déchiré comme celui de leur mémoire.



**Recomposer le puzzle des photos
comme celui de la mémoire**
Visages d'une absente, Frédéric
Goldbronn, 2013

Autre procédé de remémoration, le réalisateur peut amener l'interviewé à revisiter le site de l'évènement qu'il raconte. Dans *Histoire d'un secret*, Mariana Otero retourne avec sa soeur dans l'appartement-atelier de sa mère. Elle a vidé le lieu, désormais occupé par de nouveaux locataires, enlevant tout ce qui pourrait bloquer l'émergence de souvenirs. Sa mère était peintre, c'est pourquoi elle convie quelques femmes qui ont été ses modèles à se placer là où elles prenaient autrefois la pose. La réalisatrice souhaitait ainsi que *quelque chose* se passe pour les modèles, afin de ne pas filmer

¹⁸³ GOLDBRONN, Frédéric, « Note d'intention du film *Visages d'une absente* », publiée dans *Images documentaires*, n°75-76, décembre 2012, <http://www.docsurgrandecran.fr/film/visages-dune-absente>

¹⁸⁴ *ibid*

seulement de la « *parole sur le passé* » mais bien « *une mémoire en train de revenir*¹⁸⁵ ».

Il s'agit d'un des principes de dramatisation des témoignages également utilisés par Lanzmann dans *Shoah*. Même si de nombreux témoins sont filmés chez eux, le réalisateur en emmène quelques uns dans les champs où se trouvaient les camps de concentration. Ainsi, dès le début du film, Simon Srebnik revient à Chelmno, où il avait été détenu. Il y a un plan large de lui seul, marchant sur des chemins. Plus étonnant, Lanzmann filme également une forêt en Israël, que rien ne rattache, a priori, à l'extermination des juifs par les nazis. Cependant, deux témoins viennent sur place et comparent le bois à Ponari, une forêt lituanienne où furent massacrés la plupart des juifs de Vilna. Cette fois-ci, l'espace est utilisé parce qu'il ressemble au lieu de mémoire, parce que, chaque fois qu'ils y passent, les deux survivants pensent au massacre de leurs familles et amis. Bien qu'il ne s'agisse pas du lieu même des événements, il déclenche des souvenirs et donc la parole, d'où sa place devant la caméra.

Dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, tous les témoins sont liés par une chose : leur présence, en tant que gardiens ou prisonniers, dans le centre S21. Pourtant, en commençant le film, Rithy Panh, ne se doutait pas de la place qu'allaient prendre les ruines mêmes du centre. « *Dans un premier temps, notre travail a donc porté sur la parole, en dehors du lieu de S21. D'une part, parce que je voulais montrer aux anciens personnels du S21 que j'étais capable de les trouver et de venir jusqu'à eux, d'autre part, parce que je voulais éviter le recours artificiel à des éléments dramatiques « utiles » au film. Le lieu s'est imposé avec les cheminements de la mémoire.*¹⁸⁶ » Nous découvrons d'abord le lieu alors qu'un des deux rescapés est submergé d'émotions en marchant dans la cour. Il regarde autour de lui et pleure devant l'endroit où il a tout perdu. « *C'est très difficile de parler, je n'y arrive pas*¹⁸⁷ » Tout au long du film, le centre est filmé en long et en large, ses couloirs à nouveau parcourus par les anciens gardiens qui reproduisent leurs rondes, les grandes salles vides repeuplées par les

¹⁸⁵ Interview de Mariana Otero dans les bonus du DVD d'*Histoire d'un secret* (2003), Direction du Livre et de la Lecture

¹⁸⁶ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 17

¹⁸⁷ PANH, Rithy, *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2002

témoins qui discutent ensemble. « *Ce lieu, hanté et comme imprégné du drame qui s'y est déroulé, est devenu le lieu unique du tournage, et le principal personnage du film. Il s'est imposé, en tant qu'institution de l'Etat khmer rouge, comme un symbole de la responsabilité de l'individu vis-à-vis de ses actes passés.*¹⁸⁸ »

Pour réactiver la mémoire, bloquée par la terreur qui favorise l'oubli, en plus des archives et du lieu même du crime, Rithy Panh a surtout mis en place un long travail autour des confrontations de témoins. Le réalisateur filme dès le début de son film une scène de confrontation en situation, chez Houy, un ancien gardien. On découvre ainsi la famille du bourreau, dans des moments de vie quotidienne absents du reste du film : des parents s'occupent de leur bébé, la caméra est proche des visages. Ensuite, Houy discute avec ses parents de ses cauchemars, de son désir d'oublier. On met assez longtemps à savoir qu'il était bourreau, on pense d'abord à une victime qui veut oublier ce qui lui a été fait. Sa mère finit toutefois par lui dire « *Tu as tué*¹⁸⁹ ». Ses parents voudraient qu'il « *dise la vérité puis [fasse] une cérémonie pour ne plus revoir ces hommes*¹⁹⁰ », devenant ainsi un homme nouveau. Houy raconte qu'il aurait préféré être au front, qu'on l'a forcé à aller au camp S21 et à y rester. Il refuse d'admettre tous ses torts, il dit que ce qu'il a fait n'était pas mal, puisqu'il y a été forcé : « *Ils m'ont terrorisé avec des armes* », « *J'avais peur du mal*¹⁹¹ », le mal désignant ses chefs. Il avait peur de mourir. « *Je suis toujours resté bon. Je ne vole pas, je ne fais de mal à personne.*¹⁹² » Sa mère le conforte dans cette idée, elle parle de son incompréhension — qu'elle suppose partagée avec toutes les mères d'hommes devenus bourreaux — car elle pensait avoir « *bien éduqué* » son fils. Elle rejette également la faute sur les khmers rouges qui ont fait de lui « *un voyou*¹⁹³ ». À l'inverse, son père se moque un peu de ses fausses excuses, l'imitant, acerbe : « *Je n'ai pas voulu ça !* », « *Qui tuait*

¹⁸⁸ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 16

¹⁸⁹ PANH, Rithy, *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2002

¹⁹⁰ *ibid*

¹⁹¹ *ibid*

¹⁹² *ibid*

¹⁹³ *ibid*

qui, je ne savais pas !¹⁹⁴ ». Houy déclare aussitôt avoir mal à tête, se repliant sur lui même. Cette première séquence annonce le travail de discussion autour des crimes du gardien et montre aussi l'étendue du chemin à parcourir pour qu'il dépasse ses mécanismes de défense (et notamment le mal de tête assez caractéristique chez les personnes interrogées par Rithy Panh). Par ailleurs, cette séquence suit les images de propagande de personnes au travail qui ouvrent le film. En une transition du noir et blanc aux couleurs, le montage passe à des travailleurs d'aujourd'hui dans une rizière : Houy et sa famille, juste avant de les retrouver dans leur maison. Il y a une similitude de position, car ils forment également une ligne qui traverse le cadre à l'horizontale. De plus, la musique khmère de propagande à la gloire de la révolution issue des archives se poursuit sur les images du présent. Les bourreaux et les victimes sont ainsi reliés, les premiers se retrouvant aujourd'hui dans la même posture que les seconds. Les uns et les autres vont devoir interagir durant tout le film pour mieux raconter ensemble le passé.



Du passé au présent, des victimes au bureau
S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2002



Seule scène d'intimité du film - le gardien et sa famille
S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2002

¹⁹⁴ PANH, Rithy, *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2002

Au début du tournage, Rithy Panh rencontrait Nath (ancien prisonnier, peintre de Duch et un des personnages principaux du film) séparément des anciens bourreaux. Il ne voulait pas lui imposer cette rencontre et donnait rendez-vous à chacun à des dates différentes. Cependant, alors que Rithy Panh filmait Houy, Nath est revenu au centre chercher un pinceau. Reconnaisant immédiatement l'homme filmé, il a d'abord fumé dans un coin, assis, pendant vingt minutes, pour dominer son émotion et sa rage. Puis il a décidé de lui montrer ses tableaux, tous consacrés au sort des prisonniers dans le centre de torture. Cette scène est montrée dans le film précédent de Rithy Panh, *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996). La caméra les suit tous les deux, montrant comment, étonnamment, Nath tient Houy par les épaules. Il le mène tour à tour devant chacun de ses tableaux, demandant à chaque fois de confirmer que ce qui est peint est vrai, que tout cela s'est bel et bien passé (même ce qu'il a dû imaginer à partir de ce que d'autres survivants lui ont raconté, ou de ce qu'il a entendu quand il avait les yeux bandés). Cette scène montre comment Nath avait besoin que quelqu'un d'autre vienne corroborer ses dires au sujet d'un génocide encore peu reconnu comme tel dans le pays et dont il n'existe pas d'images. « *Certains prétendent que ce que je peins n'est pas vrai. Je voulais qu'il me dise, lui, si c'est vrai ou pas, car nous sommes aujourd'hui les seuls qui avons connu cet endroit.*¹⁹⁵ » À partir de cette première rencontre — un échange entre victime et bourreau qui se produit d'habitude au tribunal et rarement de manière aussi pacifique, dans une ambiance grave mais sans aucune violence — Nath devient le porte-voix de Rithy Panh, son alter-ego le temps du film. Dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, c'est lui qui relance les gardiens, leur pose des questions plus précises lorsqu'ils sont évasifs et les place devant leurs propres contradictions. Ainsi, quand les hommes déclarent se considérer aussi comme des victimes (ils ont été enlevés très jeunes à leurs familles pour être formés et endoctrinés), Nath les reprend, circonspect : si eux sont des victimes, que sont les personnes emprisonnées et torturées ?

« Il arrive un moment où la victime et le bourreau ont besoin l'un de l'autre pour continuer ensemble le travail de mémoire. C'est pourquoi je crée des situations de dialogue à distance entre les deux protagonistes. Mais il ne faut pas que les personnages deviennent des comédiens. Il faut trouver des situations justes. C'est

¹⁹⁵ PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 379

*pourquoi je déteste poser des questions ; je pose une problématique plus que des questions.*¹⁹⁶ »

Rithy Panh filme aussi les retrouvailles de trois anciens gardiens, qui commencent de manière très anodine, puisqu'ils essayent en premier lieu de se reconnaître, de se rappeler de leurs noms respectifs. Entre eux, ils se partagent leurs anecdotes, se remémorent les consignes. Être ensemble leur permet d'une part d'être plus à l'aise, car ce n'est plus un homme seul jugé par toute une équipe technique, mais une discussion entre vieilles connaissances. Surtout, parler devant et avec leurs anciens collègues les pousse à faire preuve de zèle, d'exactitude absolue lorsqu'il s'agit d'évoquer les consignes qui leur étaient données. Ils semblent vouloir à tout prix (se) montrer qu'ils avaient un comportement *exemplaire*. Les gardiens racontent par exemple la faute commise par un des leurs, qui avait attaché un prisonnier avec une corde assez longue pour lui permettre de se tuer. Le gardien a été exécuté pour cause de négligence : les témoins soulignent qu'eux n'auraient jamais fait ce genre d'erreur. Enfin, entendre une énonciation de leurs actes dans d'autres bouches rend peut-être ces derniers plus concrets. Dans un plan assez fort, un homme raconte que les soldats ne réfléchissaient pas, que tous les prisonniers étaient pour eux des ennemis. Il est filmé en plan taille à l'arrière plan, droite cadre, tandis qu'à l'avant-plan, gauche cadre, en plan poitrine, une grande place est accordée au visage grave de son ancien collègue, celui qui écoute impuissant la triste constatation de ce qu'il a fait.

*« Le travail de mémoire en images avait pris alors tout son sens. Les anciens personnels du S21, grâce à ce travail de groupe, ont reconnu leurs actes. Beaucoup n'en avaient jamais parlé auparavant. Tout restait refoulé au fond de leurs consciences, ils essayaient de se mentir à eux-mêmes, de vivre avec. L'aveu du crime commis les a mis devant la question de la responsabilité. Tous ont cherché à l'esquiver d'une façon ou d'une autre. Mais ils ont accepté de parler, ils ont atteint le stade de l'aveu, de la reconnaissance du crime.*¹⁹⁷ »

¹⁹⁶ PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 383

¹⁹⁷ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 17



S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2002

Dans *Duch, maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh crée également une confrontation entre le bourreau et ses victimes, mais indirectement. En effet, il utilise des images filmées pour le tournage de *S21, la machine de mort khmère rouge*, qu'il montre sur un écran d'ordinateur à Duch. Celui-ci peut donc voir Houy racontant des moments de sa vie de gardien pendant lesquels il a vu le directeur du centre, ou rejouant une scène d'interrogatoire puis d'arrestation. Plus tard, il assiste également au témoignage de Nath. Cependant, ces vidéos semblent assez peu le déstabiliser, bien moins que les archives en tout cas, ou que les véritables rencontres du film sur S21. Ainsi, Duch rit devant le témoignage d'un homme qui raconte l'exécution d'un prisonnier pour effrayer les autres qui étaient tout autour. Il dit « *Monsieur le témoin peut continuer à parler. Aucun document ne prouve ça.*¹⁹⁸ » Le face à face aurait peut-être empêché les témoins de parler, intimidés, terrifiés devant cette ancienne figure d'autorité. Cependant, ici Duch ne paraît pas du tout atteint par les images qu'il regarde, comme si elles ne le concernaient pas. La volonté de Rithy Panh de ne pas fabriquer d'évènement, de ne pas intervenir en posant ses questions et en mettant lui-même les stratégies de défense à mal, de simplement « *[créer] des situations pour que les anciens Khmers rouges pensent à leurs actes*¹⁹⁹ » a aussi ses limites face à certains témoins particulièrement récalcitrants.

¹⁹⁸ PANH, Rithy, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011

¹⁹⁹ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 15

D'autres réalisateurs ont également filmé une réunion de plusieurs témoins plutôt que le dispositif plus traditionnel de l'interview. Dans *La maternité d'Elne* (2002), Frédéric Goldbronn regroupe d'ailleurs, comme Rithy Panh dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, ses témoins dans le lieu qui les unit : une maternité suisse créée pour aider les femmes fuyant l'Espagne, les nazis et le régime de Vichy. Le film commence par l'arrivée à la maternité d'Elne de trois personnes de trois statuts différents, un enfant né ici, une mère y ayant accouché et une des infirmières de la clinique. Un par un, ils racontent au réalisateur leur arrivée dans le château, des années plus tôt. Chacun à leur tour, ils nous font découvrir peu à peu le bâtiment : d'abord l'extérieur, puis l'entrée avant de monter à l'étage de la nurserie. La femme qui est filmée montant les escaliers et entrant dans le bâtiment déclare « *J'ai l'impression d'arriver il y a cinquante ans*²⁰⁰ ». Un travelling arrière nous fait alors passer à travers de nombreuses portes ouvertes, pendant qu'elle les franchit à son tour, comme si elle rebroussait les années au fur et à mesure, le spectateur entraîné avec elle. Après cette séquence d'ouverture qui officialise le retour dans le passé, les témoins ne s'exprimeront plus seuls mais toujours en groupe, dans l'enceinte de la maternité. Frédéric Goldbronn explique ainsi ce choix de mise-en-scène.

« Ces enfants, qui ont aujourd'hui atteint l'âge des bilans, sont les produits et les porteurs de cette humanité, ils en sont les dépositaires. Quel est ce fil qui les relie entre eux, et nous relie à eux ? Cette problématique m'incitait d'emblée à renoncer aux solutions de filmage classiques, basées sur la collecte de témoignages dispersés que l'on rassemble ensuite au montage pour élaborer un dispositif centré sur le travail de la parole. Dans ce dispositif, deux éléments étaient essentiels : l'unité de lieu et la situation de groupe.

Le lieu d'abord : [...] Au cours de mes entretiens avec les participants, j'avais été frappé de constater à quel point il était important pour les gens qui y étaient nés - et ce, alors même qu'ils n'en avaient évidemment aucun souvenir. Beaucoup y étaient retournés quand le château était à l'abandon et en avaient ramené un morceau de carrelage, comme leurs pères avaient emporté un peu de terre d'Espagne dans un mouchoir. C'était donc un lieu à la fois sur le plan symbolique et ouvert, qu'ils pouvaient investir de toutes leurs interrogations sur leur origine, qu'ils pouvaient -

²⁰⁰ GOLDBRONN, Frédéric, *La maternité d'Elne*, 2002

et le spectateur avec eux - remplir de leur imaginaire. On pourrait dire qu'ils n'en avaient pas de souvenir mais qu'ils en avaient une mémoire [...].

La situation de groupe ensuite : dans le dispositif central, chacun racontait son histoire aux autres réunis en cercle. La caméra sur travelling circulait parmi eux, filmant l'écoute autant que la parole. La rencontre a fonctionné comme un véritable catharsis : c'était un moment d'émotion intense, plein de larmes et de bonheur, un moment de partage où chaque récit individuel constituait le nouveau maillon d'une histoire collective. Point d'ancrage de vies fracturées par l'histoire, des gens qui ne se connaissaient pas la veille, des orphelins, se sont élus fils et frères.²⁰¹ »

Le film se veut avant tout être l'histoire de la rencontre de toutes ces personnes. Leurs témoignages sont dits devant les autres, des verres de vin posés sur la table, dans l'intimité de la lumière des bougies. Ils se font passer les objets-souvenirs ramenés par certains, ils regardent ensemble les photographies. Quelques retrouvailles se jouent devant la caméra. Un homme a une photo de lui dans les bras d'une infirmière : il a appris que cette infirmière est présente pour le tournage. « *J'ai découvert que cette infirmière c'était Maria. Je suis très ému de savoir que c'était toi.*²⁰² » La caméra part de la photo vers l'infirmière. Chacun semble à l'aise dans cette situation créée par le réalisateur. Les confidences paraissent plus évidentes à prononcer, les larmes montent vite aux yeux de ceux qui parlent comme de ceux qui écoutent. La caméra, opportuniste, glisse lentement d'un participant à un autre, captant en plans serrés les découvertes douloureuses sur des origines cachées comme les grandes déclarations d'affection fraternelle des anciens nourrissons. Cette réunion a permis de délier les mémoires dans un cadre plus chaleureux, où le témoin est entouré de ses semblables, de personnes qui le comprennent. On sent par ailleurs une forte empathie du réalisateur pour tout ce groupe dont il fait presque partie.

Dans *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán raconte en voix off les seize années de dictature du Chili sous Pinochet, les prisons secrètes et les tortures. Il parle notamment de l'île Dawson, où ont été tués des centaines d'indiens pendant des

²⁰¹ GOLDBRONN, Frédéric, « Le petit théâtre de la mémoire » in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, collectif ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 80-81

²⁰² GOLDBRONN, Frédéric, *La maternité d'Elne*, 2002

missions catholiques. Cette île a ensuite abrité un camp de concentration pour ministres d'Allende et sept mille de ses partisans y ont également été enfermés. Guzmán regroupe certaines de ces personnes, dans une grande salle vide. Cependant, il ne les réunit pas pour leur témoignage particulier, à chacun d'entre eux, mais pour créer un effet de groupe essentiellement visuel. Ainsi, ils sont placés comme dans un Choeur, ou pour une photo de classe, alignés sur cinq rangs, certains devant, assis, les autres debout. Le réalisateur leur demande de pointer du doigt l'île et le Choeur s'exécute, dans un mouvement non préparé, donc non synchronisé, et le geste se voit plusieurs fois répété et ainsi souligné. Chacun doit ensuite dire combien de temps il a passé enfermé sur cette île... mais ils ne sont pas interrogés un par un. Les différentes voix se chevauchent, additionnant les multiples années d'enfermement pour mieux montrer à quel point elles étaient devenues anodines dans l'injustice de la dictature. Pour clôturer cette séquence, la caméra vient chercher en gros plans des visages dans la foule, longuement. Ce procédé a par ailleurs été répété dans une autre scène, coupée au montage mais visible dans les bonus du DVD. Patricio Guzmán y a rassemblé des ministres et hauts fonctionnaires emprisonnés, avec leur famille cette fois-ci. L'effet de groupe est alors encore plus important et la caméra se déplace pour les filmer tous, pendant que leurs noms sont donnés. Ces images sont entourées de plans de chaises vides, figurant peut-être les places de tout ceux qui ont été enfermés mais ne sont plus là pour en témoigner. Puis la lumière s'éteint dans la salle.

Ici, le regroupement des témoins ne sert pas à débloquer une mémoire grippée, mais à souligner la multitude des enfermements arbitraires du gouvernement d'alors, procédé accentué dans la séquence « bonus » par la voix-off qui égrène les noms et par les chaises vides indiquant que bien d'autres personnes ont aussi été victimes de la dictature.



Le Choeur en mouvement
Le Bouton de nacre, Patricio
Guzmán, 2015

Cette scène de groupe-choeur peut rappeler une séquence de Shoah, dans laquelle Claude Lanzmann a rassemblé des villageois polonais devant une église. Ceux-ci entourent Simon Srebnik, survivant du camp de concentration voisin du village. Ils racontent notamment comment ils l'ont découvert à sa sortie du camp... Il y a un grand contraste entre le rescapé, qui ne dit rien, les mains croisées et le sourire figé, et la foule qui l'encercle, où tous parlent en même temps, s'empressant de répondre à des questions horribles (« *Combien de camions pour vider cette église si elle était remplie de juifs ?* »), chacun cherchant à faire l'intéressant devant la caméra. Le cadreur renforce parfois ce gouffre entre les témoins en zoomant sur le visage impassible de Simon Srebnik, son silence contaminant le reste de la bande-son, à la fin de la séquence. Soshana Felman, toujours dans son texte « *À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann* », voit dans cette scène sur le silence un moment clef du film.

« La stratégie du film n'est pas de défier le faux témoin, mais de faire parler son silence, silence en lui, silence autour de lui : le silence propre à chacun des témoignages ; le silence entre les différents silences et les différents témoignages ; le silence irrémédiable des morts, le silence irrémédiable des paysages ; le silence de la procession ; le silence des discours culturels convenus qui prétendent « expliquer » l'Holocauste, et par-dessus tout, coeur du film, le silence de Srebnik devant l'église, au milieu de la foule polonaise bavarde, délirante, suffisante. La scène de l'église est un emblème stupéfiant de la multiplicité et de la complexité des strates et des niveaux, déployés entre ce silence central et les différents discours qui naissent de lui et l'usurpent. Comme un hall des miroirs, la scène de l'église est un hall des silences qui résonnent et se réfléchissent à l'infini. (...)

En vérité, la scène de l'église n'est pas seulement le hall (réfléchissant) des silences, mais le théâtre même où se perpète - s'exécute et se répète à la fois - un acte de « silenciation ». Bien que Srebnik personnifie ici le retour du témoin - le retour du témoignage sur la scène de l'événement-sans-témoin -, ce que la scène de l'église montre - ce qu'elle accomplit et joue jusqu'au bout, non pas au passé, comme souvenir, mais comme action effective, ici et maintenant -, c'est la manière dont le témoin réel, à l'instant même de son retour à l'histoire et à la vie, est une fois encore réduit au silence, frappé à mort par la foule. La scène est encore plus complexe,

puisque ce que la foule désigne comme le crime des Juifs et la raison de l'Holocauste est la Crucifixion, ou le meurtre du Christ par les Juifs. Mais les villageois polonais ne sont pas conscients qu'à leur tour eux-mêmes mettent précisément en acte un identique scénario de meurtre rituel ; ils ne sont pas conscients des voies par lesquelles ils rejouent (ils réalisent) eux-mêmes et la Crucifixion et l'Holocauste en annihilant Srebnik, en tuant une fois encore le témoin, dont ils se débarrassent totalement et qu'ils oublient.²⁰³ »



Au milieu de la foule, Simon Srebnik
Shoah, Claude Lanzmann, 1985

Cette fois-ci encore, le rassemblement de témoins n'est pas tant intéressant pour le contenu de ce qui est dit (bien que, on a pu l'étudier plus tôt, le faux témoignage réalisé par les polonais soit également signifiant), que par le comportement même des témoins, leur manière de prendre ou non la parole. Remarquons par ailleurs qu'il s'agit de la seule scène de rencontre de témoins dans tout le film. C'est notamment ce qui permet à Jacques Rancière d'opposer *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh, où nous sommes spectateurs d'une « entreprise de réconciliation », à *Shoah*, « monument de l'irréconciliable²⁰⁴ ».

²⁰³ FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 127-128

²⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », in *Écrire l'extrême - Europe*, juin-juillet 2006, p. 237-238

Lanzmann refuse en effet de réunir différentes catégories de témoins dans *Shoah*, au tournage comme au montage.

« La construction a aussi été dictée par des questions de morale. Je n'avais pas le droit de provoquer la rencontre des personnages. Il était impossible que les nazis rencontrent les Juifs : non que je les fasse se rencontrer physiquement, ce qui aurait été plus qu'obscène, mais que le montage se fasse rencontrer. Ce ne sont pas des anciens combattants qui se retrouvent quarante ans après à la télé pour une poignée de main virile. C'est pourquoi le premier nazi n'intervient qu'au bout de deux heures. Personne ne rencontre personne dans ce film. Les Juifs et les Polonais non plus, sauf le survivant de Chelmno. À l'église, il est là, muet, il comprend tout, et il est terrorisé par eux comme lorsqu'il était enfant. Et ensuite, il est seul dans la clairière, il est double : il ne se rencontre pas lui-même.²⁰⁵ »

Cette scène, dans laquelle les différents protagonistes ne se rencontrent pas réellement malgré leur réunion dans le même lieu, est un premier exemple de témoignage pour lequel la parole n'est plus suffisante pour témoigner du passé.

²⁰⁵ LANZMANN, Claude, « Le lieu et la parole », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 305

CHAPITRE 4 -

LE CORPS POUR RECONSTITUER LES SOUVENIRS

Dans leur film *Nos traces silencieuses*, Sophie Bredier et Myriam Aziza filment des restes du passé sans s'intéresser à un lieu particulier, mais plutôt aux traces laissées sur les corps. Ainsi, le film commence par un gros plan d'une cheville dans un miroir. Le pied bouge comme pour mieux nous faire voir une marque à peine discernable. Puis Sophie Bredier se tord pour photographier son pied, avant de développer la photo qui apparaît peu à peu dans le bac. L'image sur le papier, troublée à travers le liquide, devient une métaphore de souvenirs qui se révèlent par intermittence. Car Sophie Bredier vient de Corée. Orpheline, elle est arrivée en France à quatre ans et demi, sans parler un mot de français et adoptée par un couple qui ne comprenait pas le coréen. À force de ne pas en parler, la mémoire de ces quatre années passées en Corée s'est quelque peu effacée. « *De là-bas, il ne me reste plus rien, ou presque. Des images, des souvenirs, si fragiles que je doute souvent. Et puis j'ai ces marques sur la peau.*²⁰⁶ », dit la voix-off. Ces traces seront donc le fil rouge du récit, la piste à remonter pour vérifier ses maigres souvenirs, « *greffer un peu de passé sur le présent*²⁰⁷ ». L'enquête commence auprès de ses parents, qu'elle interroge sur l'origine de ses cicatrices. À travers elles, sa mère raconte son histoire, par exemple ses chutes d'enfant. C'est ensuite le médecin qui examine les marques et palpe en gros plan la cicatrice. C'est une nouvelle manière de la toucher et d'en parler, après la fascination de Sophie et l'affection de sa mère. Le professionnel apporte une nouvelle couche d'informations, plus scientifiques cette fois-ci et ne reposant pas sur la mémoire, forcément subjective. « *La cicatrice, c'est un souvenir de la peau elle-même qui est un organe et qui fait que dès qu'on a dépassé une certaine couche (qu'on appelle la membrane basale), ça laisse une marque, ça laisse un signe. (...) La peau marque son histoire, mais ce n'est pas écrit en lettres capitales ni quel est l'objet de cette chose-là, il faut essayer de déchiffrer et c'est souvent pas simple.*²⁰⁸ » À la manière d'un ostéopathe

²⁰⁶ AZIZA, Myriam et BREDIER, Sophie, *Nos traces silencieuses*, 2000

²⁰⁷ DELESALLE, Laura, « Texte de présentation paru dans le catalogue du 14ème festival *LES ECRANS DOCUMENTAIRES* » (Gentilly, octobre 1999), in *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Les Écrans Documentaires et ADDOC, Paris, ADDOC, 1999, p. 8

²⁰⁸ AZIZA, Myriam et BREDIER, Sophie, *Nos traces silencieuses*, 2000

qui peut lire dans les corps les précédentes chutes, les stress et les traumatismes, le médecin tente de dater les traces (au moins cinq ans, mais impossible d'être plus précis), de trouver leur origine (une brûlure ou une abrasion). Ses remarques se mêlent au souvenirs de Sophie, qui raconte se rappeler avoir eu toute la jambe bandée.



Différentes manières de toucher les cicatrices
Nos traces silencieuses, Myriam Aziza et Sophie Bredier, 2000

Dans le film, trois autres personnages font leur apparition, interviewés par la réalisatrice. Chacun a des cicatrices et son propre rapport à elles. Pour tous, elle prend les marques en photo, gardant une trace figée des traces corporelles. Ces gros plans d'épidermes remplissent l'écran. Notons que pour filmer les corps, Myriam Aziza et Sophie Bredier ont choisi la pellicule 16 mm, « *matière plus organique*²⁰⁹ » qui contraste avec le numérique des entretiens à proprement parler. Le premier témoin est un ancien déporté, tatoué dans les camps de concentration. Il voulait à la fois l'enlever, pour éviter les questions et l'apitoiement, mais aussi « *en garder la trace, car*

²⁰⁹ AZIZA, Myriam, dans un entretien téléphonique

*c'est ce tatouage qui [lui] a permis de lutter, de rester, alors que [ses parents] n'ont pas eu cette chance²¹⁰ ». Il a donc dissocié ce tatouage de son corps, tout en conservant la peau enlevée, séchée, avec le tatouage dessus, comme un papyrus gardé dans un tiroir. Lorsqu'elle lui demande « *Et si cette marque disparaissait ?* », il répond : « *Ça m'embêterait. J'aurais l'impression d'un manque, d'un gros manque²¹¹ ». À l'inverse, le témoin suivant tient moins à ses cicatrices, les dernières preuves des plaies obtenues dans des camps de travail pendant le régime khmer rouge, au Cambodge. Pour lui, elles ne sont pas importantes car il peut se rappeler de son passé sans avoir à les regarder : ses souvenirs sont indépendants de ses marques. Enfin, Sophie Bredier photographie les tatouages d'une femme qui a dû placer sa fille dans une famille d'accueil. C'est la seule, dans le film, qui est volontairement marquée et qui a choisi la forme de ses traces, qu'elle justifie ainsi : « *Parce que j'ai dans la vie des choses que je ne veux pas oublier, que je ne peux pas oublier et qui vont s'envoler d'un seul coup, parce qu'il faut que je prenne une grande décision et qu'elles s'envolent* », « *Il faut que je me lève le matin et que je les voie, que je me couche le soir et que je les voie* ». Les souvenirs ne pouvaient pas suffire : « *La mémoire n'est pas assez crédible à mes yeux pour ça²¹² ».***



Trois témoins, trois peaux

Nos traces silencieuses, Myriam Aziza et Sophie Bredier, 2000

Grâce à ces trois témoignages, le film creuse le sujet de la mémoire ancrée dans le corps. Sophie poursuit sa quête auprès d'une famille coréenne vivant en France. Avec eux, elle vérifie la possibilité matérielle de ses souvenirs par rapport à la vie coréenne en 1973-1974 : elle apprend par exemple qu'elle a effectivement pu se brûler avec du charbon, car à l'époque le poêle se trouvait dans la cuisine, au milieu de la pièce.

²¹⁰ AZIZA, Myriam et BREDIER, Sophie, *Nos traces silencieuses*, 2000

²¹¹ *ibid*

²¹² *ibid*

Lorsqu'elle se dit qu'elle est peut-être une fille illégitime, car elle croit se souvenir d'avoir vécu avec son père, une plus grande fille et une autre femme qui n'était pas sa mère à elle, le couple lui confirme que c'était une pratique de l'époque. Cependant, avec cette famille, Sophie Bredier explore davantage encore la mémoire des corps, en allant au-delà des traces superficielles du passé laissées sur sa peau. Elle cuisine avec eux, apprenant les gestes de la cuisine traditionnelle coréenne qu'elle n'avait pas eu le temps d'intégrer à l'époque. En les exécutant, elle se souvient d'autres mouvements, comme celui du petit doigt pour promettre. Elle essaye une tenue traditionnelle pour prendre une photo avec la famille amie, découvrant le geste qui permet d'exécuter un noeud parfait. Elle cherche aussi des aliments qu'elle a l'impression d'avoir mangés enfant, quelques souvenirs remontent à la surface lorsqu'elle les goûte. Des fragments du passé se révèlent, l'histoire se construit devant la caméra.

Sophie Bredier n'est jamais retournée en Corée, même si le voyage a longtemps été prévu avec ses parents, et maintes fois reporté. Elle n'a pas de lieu de mémoire, et pourtant. Dans une scène du film, elle visite Marseille et goûte des escargots emballés dans du papier journal qui lui rappellent des bigorneaux de son enfance. En parcourant des ruelles sombres sous l'air marin, elle se rend compte qu'elle n'est pas née à Séoul, comme elle le pensait, mais dans une ville portuaire. C'est en déambulant dans une autre ville qu'elle retrouve des souvenirs. *Nos traces silencieuses* s'arrête là où il aurait pu commencer, avec Sophie Bredier prenant l'avion devant la caméra. Au moment du tournage, cette image devait se trouver au début du film et signifier la venue de Sophie en France. Placée ainsi à la fin du film, on imagine que la jeune femme part en Corée, effectuer un voyage à la recherche des lieux évanouis de son histoire — ce voyage est raconté dans un autre film de Myriam Aziza et Sophie Bredier, *Séparée*, dans lequel Sophie veut retrouver son nom et dans lequel elle interroge des personnes ayant abandonné leurs enfants, ainsi que des personnes séparées de leurs familles après la séparation entre Corée du Nord et Corée du Sud.

Dans l'ensemble du film, nul besoin de la terre coréenne pour raconter le passé, c'est le corps qui se souvient, luttant contre le manque et l'absence par les traces physiques ou les gestes imprimés dans la mémoire.

Dans *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, Robert Bober, déçu par ce qu'il découvre de Radom, ville qui lui donne finalement peu d'informations sur la vie de son grand-père ou la jeunesse de son père, finit par filmer des gestes traditionnels juifs pour capter le passé. Ainsi, il filme dans une cordonnerie et on voit alors une photographie de son grand-père, cordonnier. Il enregistre ensuite des chants religieux juifs, notamment un cortège en habits traditionnels dans les rues. Il se rend enfin dans un théâtre yiddish à Varsovie pour filmer une représentation autour d'un texte de Franz Kafka. En voyant ces images, on constate que la majorité du public porte des écouteurs et regarde le spectacle avec une traduction simultanée. En off, Robert Bober déclare : « *Le yiddish se retrouve réduit à un folklore*²¹³ ».

Dans *Récits d'Ellis Island*, Georges Perec explique ce que signifie « être juif » pour Robert Bober.

« Être juif pour lui c'est avoir reçu, pour le transmettre à son tour, tout un ensemble de coutumes, de manières de manger, de danser, de chanter, des mots, des goûts, des habitudes,

et c'est surtout le sentiment de partager ces gestes et ces rites avec d'autres, au-delà des frontières et des nationalités, partager ces choses devenues racines, tout en sachant à chaque instant qu'elles sont en même temps fragiles et essentielles, menacées par le temps et par les hommes :

fragments d'oubli et de mémoire, gestes que l'on retrouve sans les avoir jamais vraiment appris, mots qui reviennent, partages fugitifs, souvenirs de berceuse,

*photographies précieusement conservées : signes d'appartenance sur lesquels se fonde son enracinement dans l'Histoire, sur lesquels se forge son identité, c'est-à-dire ce qui fait qu'il est à la fois lui et identique à l'autre.*²¹⁴ »

On comprend alors la fin de *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, entièrement dédiée à cette langue et à ces gestes menacés de disparition que le réalisateur se sent le devoir de transmettre et qui le rattachent à son passé.

²¹³ BOBER, Robert, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1976

²¹⁴ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1980

Bernard Cuau voit également dans *Shoah* un film entièrement dirigé vers le corps, dans la manière même dont il est filmé et dans le choix de mouvements de caméra. C'est ce qu'il explique dans son texte « Dans le cinéma une langue étrangère ».

« Parce qu'il a voulu faire de Shoah un film, non pour l'oeil, ni pour l'oreille. Mais pour le corps.

Et il sait que la vérité s'inscrit lentement dans les corps.

On imagine les questions qu'il pouvait se poser, à l'heure de commencer.

Comment dire cela avec le cinéma. Cela : des jours et des nuits en train. Puis, les portes des wagons qui s'ouvrent. Et, deux heures après, des cendres.

Oui, comment dire aux spectateurs cette vérité ?

Comment faire qu'ils ne s'en remettent pas, que la douleur les habite pour toujours ?

Lanzmann a trouvé les seules réponses possibles.

D'abord, le travelling infini.

Le travelling, parce qu'il est mouvement du corps, au contraire du panoramique, qui est mouvement des yeux.

Le travelling, ce mouvement de caméra obscène, à force d'avoir servi, contre toute morale, à n'importe quoi ; le travelling devenu la honte du cinéma, son universel bouche-trous, réapparaît ici, neuf, dépouillé, nécessaire.

Des trains, interminablement, sillonnent la Pologne.(...)

Nous sommes vrillés tant de fois par les sifflets, les jets de vapeur, le bruit des essieux sur les rails et le grincement des freins, que cette histoire se marque en nous, irrémédiablement.²¹⁵ »

Toutefois, au-delà des travellings, Claude Lanzmann implique le corps de différentes manières dans *Shoah*. D'une part, celui-ci, par la répétition des actions, permet de brouiller les frontières entre passé et présent. Dans la première scène du film, Simon Srebnik revient à Chelmno où il avait été détenu enfant. Le réalisateur le filme sur une barque, parcourant de nouveau le chemin de l'époque sur la rivière, et chantant comme il le faisait à treize ans. Emportés par son courant, nous remontons avec lui le court du temps.

²¹⁵ CUAU, Bernard, « Dans le cinéma une langue étrangère », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. Po 2006, p. 14-15

« Le premier plan est d'une grande douceur. Srebnik, dans une barque à fond plan, remonte la Ner et chante une chanson du folklore polonais. (...)

Mais nous sommes les spectateurs horrifiés d'un remake terrible. L'image se brouille, s'efface. Dans le même paysage, derrière le même rideau d'arbres, nous voyons passer sur la même barque un enfant juif enchaîné et deux soldats nazis.

Le dédoublement commence. Le temps se scinde, se disloque. Et la coupure déchirante s'installe qui, jusqu'à la fin, ne nous laissera plus un seul instant dans un espace assuré, sur un sol stable.

Sans un effet optique, sans un flash-back, sans un document d'archive, Shoah nous précipite dans un no man's land du regard et de la pensée, nous prive de tous nos repères temporels et spatiaux. La conjonction des paroles et des images entraîne une disjonction dans notre conscience. Un court-circuit définitif fait sauter toutes nos résistances. Lanzmann invente au cinéma une langue étrangère.²¹⁶ »

Le spectateur, touché par ce langage hors du temps, ou de tous les temps, peut alors se reconnaître dans les mots d'un des villageois polonais. « Quand je l'ai réentendu chanter aujourd'hui, mon coeur a battu beaucoup plus fort, parce que ce qui s'est passé ici, c'était un meurtre. J'ai vraiment revécu ce qui s'est passé.²¹⁷ »



Première scène
Shoah, Claude Lanzmann, 1985

D'autre part, dans *Shoah*, le corps sert aussi à délier la parole d'un de ses témoins. Ainsi, pour filmer l'interview d'Abraham Bomba, ancien coiffeur, le réalisateur se rend

²¹⁶ CUAU, Bernard, « Dans le cinéma une langue étrangère », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. Po 2006, p. 16-17

²¹⁷ LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985

dans un salon de coiffure d'Israël. C'est le seul dont l'activité professionnelle est filmée (mis à part un ex-nazi barman, filmé derrière son comptoir car piégé par la caméra pendant qu'il travaille). On comprend vite ce choix de mise en scène, puisque Abraham, dans le camp d'extermination, devait couper les cheveux des déportées avant qu'elles ne rentrent dans les chambres à gaz. Tout au long du film, il parle en coupant les cheveux d'un homme.

« Au début, il a une sorte de discours neutre et plat. Il transmet des choses, mais il les transmet mal. D'abord parce que ça lui fait mal à lui, et parce qu'il ne transmet qu'un savoir. Il échappe à mes questions. [...], il se dérobe, il ne répond pas. Ça devient intéressant au moment où, dans la seconde partie de l'interview, il répète la même chose, mais autrement, lorsque je le remets dans la situation en lui disant : « Comment faisiez-vous ? Imitiez les gestes que vous faisiez. ». Il attrape les cheveux de son client (qu'il aurait tondu depuis longtemps s'il lui avait vraiment coupé les cheveux puisque la scène dure vingt minutes !). Et c'est à partir de ce moment que la vérité s'incarne et qu'il revit la scène, que soudain le savoir devient incarné. C'est un film sur l'incarnation en vérité. Ça, c'est une scène de cinéma. Parce qu'en réalité, il n'était plus coiffeur : il était retraité. J'ai loué un salon de coiffure et je lui ai dit : « On va tourner là. » Je l'avais trouvé à New York et j'ai tourné avec lui en Israël parce qu'il était parti y vivre. Je savais que ce serait difficile et je voulais le replacer dans une situation de gestes identiques. Tout sentiment est monstration, mais toute monstration est sentiment.²¹⁸ »

Lanzmann reproduit cette stratégie avec un ancien cheminot polonais qui transporta des milliers de déportés jusqu'aux camps. Il lui fournit une locomotive et roule avec lui jusqu'à la gare de Treblinka, fin du voyage. Arrivé devant le panneau funeste, le conducteur se tourne vers la caméra et, trois fois, il fait le geste de la gorge tranchée. Le visage incroyablement torturé, il refait le geste de la mort certaine — qui sera ensuite exécuté à nouveau par des paysans polonais, mais avec une toute autre cruauté.

« Il fait rejouer des scénarios complets, dans un train qu'il a loué, en suscitant des gestes, en invitant à répéter des actions. Ceci relève tout à fait du concept de la

²¹⁸ LANZMANN, Claude, « Le lieu et la parole », in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. Po 2006, p. 297-298

*psychanalyse existentielle de Sartre qui veut que, avant même la langue génératrice de symboles, il y a la matérialité physique, un rire impudent, la joie sadique, à peine répressible, d'un geste de menace : tout ceci ne se révèle que lorsque les gestes, les attitudes corporelles sont répétés. Par le jeu, chacun se recrée tel qu'il est, c'est cela le critère d'authenticité de Shoah, c'est l'immense force visuelle de ce film, celle qui le distingue si nettement d'autres films d'« interviews ».*²¹⁹ »

Sur le tournage de ces deux scènes, Lanzmann ne savait pas ce qui allait se produire. Cependant, il a créé, à deux reprises, pour quelques instants, les conditions telles que les témoins puissent revivre l'arrivée d'un transport ou les coups de ciseaux. C'est ce qui lui permet de délier la parole mais aussi d'aller au-delà de celle-ci et de faire exprimer des émotions plus brutes à des témoins qui incarnent davantage leurs souvenirs.

Cette solution est également utilisée par Rithy Panh dans *Duch, maître des forges de l'enfer*, afin d'obtenir quelques moments de vérité parmi les nombreux mensonges que le témoin raconte. Le réalisateur raconte ainsi sa démarche.

« En ce moment, je travaille sur un ancien bourreau khmer rouge. Comme souvent chez ceux qui ont été instruments du génocide, la parole ne vient pas, il y a un blocage psychologique. Si je lui demande de me raconter ce qui s'est passé, il n'y arrive pas. Je l'ai déjà vu une dizaine de fois longuement, et il n'arrête pas de me mentir. Il joue avec moi. Tantôt il dit qu'il a tué 2 000 personnes, tantôt qu'il n'en a tué aucune, ou qu'il en a tué 5. Je lui ai dit : 'Ce n'est pas pareil, 5 et 2000, il va falloir que tu décides'. Je suis obligé d'inventer des situations pour l'amener à dire la vérité. Je lui demande de montrer ce qu'il a fait. Il se met en situation, il va, il vient, il crie, il mime. J'essaie aussi de lui faire découvrir les documents, les archives. Les bourreaux ont une logique pour se défendre.

C'est comme un tableau : le bourreau peint ce qui l'intéresse, sauf là où, lui, il était. Le témoignage est parfait, très clair, on sait ce qui se passe, sauf au centre, là où eut lieu le geste de tuer. Là, c'est gommé. Mais un jour cette mémoire resurgira. Quoi qu'il fasse, il ne peut enfouir en lui le crime qu'il a commis. Ce n'est pas à moi

²¹⁹ KOCH, Gertrud, « Transformations esthétiques dans la représentation de l'inimaginable », trad. Catherine Weinzorn, in *Au sujet de Shoah*, Lanzmann, Claude (dir.), Domont, Belin, coll. Po 2006, p. 163

*de juger le bourreau, je ne suis pas procureur général. La justice n'est pas la vérité. Je cherche plutôt à comprendre qui il est, quelle est son histoire. Sa vie s'inscrit dans un temps particulier, et il y a un moment où il passe à l'acte. Ce passage à l'acte est conditionné par une ambiance. Mais pour comprendre ce qu'est une ambiance, il faut partir de l'individu dans sa dimension humaine.*²²⁰ »

Les instants où Duch parle comme autrefois, lorsqu'il détenait tous les pouvoirs sur le centre S21, sont les seuls moments où il s'anime. Il donne des ordres à quelqu'un présent dans la pièce, sans doute un membre de l'équipe du film, il parle fort, il le pointe du doigt et s'emporte : là, on y croit. Malheureusement, cela ne dure jamais très longtemps. Rapidement, Duch retrouve son flegme habituel, sa nonchalance terrible. Il rit et dit « *pardon, je fais l'important*²²¹ ».

Dans *S21, la machine de mort khmère rouge* aussi, dès le retour des anciens prisonniers sur les lieux de leur torture, c'est le corps qui se souvient, l'impuissance du corps. « *Je montais l'escalier à tâtons, les yeux bandés. Comment monter ? Premier, deuxième étage... Ils m'ont frappé. Comment résister, les menottes aux mains ?*²²² », dit l'un d'entre eux dans la cour de l'ancien lycée. Dans ce film de Rithy Panh, le corps permet surtout aux survivants de se souvenir grâce à la peinture. Ainsi, Nath raconte les tortures tout en peignant ce qui lui est arrivé, et la caméra fait des allers-retours entre son visage, ses mains et sa toile. Durant le récit du rescapé, la caméra s'attarde sur quelques détails du tableau, comme pour les souligner et permettre au spectateur de mieux se représenter la scène. Les nombreux tableaux de Nath lui servent de support, car ils lui permettent de mettre des images sur des mots difficiles, douloureux, face aux bourreaux, mais aussi littéralement, car dans ces scènes de confrontation il touche beaucoup ses œuvres, s'y accrochant presque physiquement. Plus tard dans le film, une nouvelle séance de peinture est montrée. Cette fois-ci, Nath est installé dans la pièce dans laquelle il peignait pour Duch. Il désigne par ailleurs l'endroit où s'asseyait le directeur du centre pour le regarder. Un plan large présente l'ensemble de la scène : un grand tableau occupe le mur, il représente une scène de

²²⁰ PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 383-384

²²¹ PANH, Rithy, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011

²²² PANH, Rithy, *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2002

camp de travail, avec des prisonniers attachés et aux yeux bandés. Nath est assis devant son chevalet, une photo de Duch placée non loin de lui, sur le fauteuil qu'il avait l'habitude d'occuper. Nath montre à la caméra comment il devait peindre Pol Pot (le chef du régime khmer) : « *avec respect, délicatesse* », le peintre reproduit les touches délicates et légères des cheveux autour des tempes. Un plan sur le visage de Nath racontant les heures passées ici laisse apparaître au fond du cadre, à droite, la photo de Duch, toujours présent, à surveiller au-dessus de l'épaule du prisonnier

Dans *Histoire d'un secret* de Mariana Otero, les tableaux ont également une grande importance pour filmer le passé. Car la mère de la réalisatrice était peintre et, pour la comprendre et se rapprocher d'elle, elle doit aussi comprendre son oeuvre. Le film forme ainsi une boucle autour de la peinture de la mère disparue : il commence en voiture, lorsque la réalisatrice se rend dans la maison de son enfance, pour regarder et prendre avec elle quelques tableaux ; il se termine par une exposition de l'ensemble des travaux de Clotilde Vautier (la mère de la réalisatrice). Au coeur de cette boucle, une des scènes les plus fascinantes du film. Dans l'ancien atelier, une spécialiste analyse longuement chaque tableau — le tournage de cette séquence ayant par ailleurs duré près de cinq heures. Mariana Otero y discute aussi avec un ami peintre de sa mère, qui lui montre les gestes que celle-ci faisait, la manière particulière dont elle tenait son pinceau. Ces moments précis créent un portrait peut-être plus brouillon, plus flou, mais certainement plus émouvant et sensible que les autres entretiens plus formels, centrés sur les circonstances de sa mort.

Dans ces deux films, les tableaux sont une manière de se remémorer une personne ou une situation. Les gestes de pinceau font le lien entre le passé et le présent.



Nath peignant Pol Pot sous les yeux de Duch
S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2002

Revenons à *S21, la machine de mort khmère rouge*, où les gestes répétés ne sont pas seulement ceux du peintre. Durant tout le film, les gardiens expliquent les consignes qui leur étaient données, mais on ne sait pas toujours s'ils s'adressent aux spectateurs ou aux prisonniers qui étaient là autrefois. Ils parlent comme si les salles étaient toujours peuplées, relisant leurs rapports et faisant le tour des cellules en s'arrêtant aux minuscules fenêtres comme pour regarder les détenus au travers. Ces séquences sont filmées en un seul plan, la caméra mobile, portée à l'épaule. L'un des gardiens montre la procédure pour aller chercher un prisonnier dans les couloirs, le numéro de cellule marqué sur sa paume. Il donne l'ordre qu'on le lui amène, l'autre gardien joue le jeu, mime les gestes tout en expliquant ce qu'il fait, il fait mine de tenir le bras du prisonnier. Rithy Panh confronte ainsi deux représentations du passé. D'un côté, la peinture pour Nath qui mêle ce qu'il a vécu et ce qu'il n'a pas pu voir, ce qu'on lui a raconté. De l'autre, la représentation des bourreaux, enfermés dans la mémoire comme dans une boucle leur faisant répéter à l'infini les mêmes rondes, les mêmes mots, les mêmes gestes. « *Les récits des gardes ne parviennent qu'à restituer les faits* », et dans le désarroi le plus complet à en répéter aveuglément les gestes. *Victimes d'eux-mêmes, bloqués dans leur incapacité à conquérir un début de connaissance et de véritable expérience. Adolescents endoctrinés, ils restent, à peine vieilliss, sans âge, sans lien social.*²²³ »

Dans un long plan central — qui a soulevé quelques questions lors de la sortie du film — la caméra suit l'un des gardien durant toute sa ronde. Le gardien utilise des restes, des objets laissés telles qu'une écuelle ébréchée ou une caisse percée, pour rejouer les scènes qui semblent peu à peu lui revenir en mémoire. Cela dure très longtemps, c'est assez éprouvant : on se demande quand l'ancien bourreau sortira de cette transe pour retourner dans le présent. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une pure reconstitution, au registre policier, destinée au spectateur pour qu'il comprenne le déroulé des interrogatoires. Cependant, cette séquence est davantage à destination du gardien que de ceux qui regardent le film : elle lui permet de percevoir ce qu'il a fait. Elle lui « *[rend] la liberté qu'il avait de dire non, qu'il a aujourd'hui de repenser ses*

²²³ REHM, Jean-Pierre, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 13

gestes²²⁴ ». Pour Rithy Panh, cette mise-en-scène était aussi un moyen de créer le témoignage, jusque là mis à mal.

« La plus grande difficulté pour les témoins était de mettre des mots sur l'indicible. Je ne sais pas s'il y a un langage humain pour décrire un tel degré de violence et de cruauté. J'avais remarqué qu'un ex-jeune garde ne parvenait à témoigner qu'à travers des slogans, ceux qu'il avait appris au centre de formation avant d'entrer à S21. Il avait du mal à décrire son travail sans crier. Ses paroles, débitées sur un ton dur et saccadé, étaient accompagnées et complétées par des gestes, comme si une autre mécanique de la mémoire s'était mise en route : l'automatisme du geste, la routine du crime. Plus tard, je lui ai proposé d'inscrire ces « gestes de routine » dans le lieu même de son travail. L'homme sembla soudain se projeter plus de vingt ans en arrière, « revivant » les scènes avec une précision hallucinante, et selon une chronologie minutieuse.²²⁵ »

Cette scène, comme les autres reconstitutions du film, est tout de même regardée par des spectateurs, alors, que leur apporte-t-elle ? Ils peuvent y percevoir de nouveau la rigueur des gardiens et leur volonté de tout faire bien, d'effectuer les bons gestes, dans le bon ordre, selon les consignes inculquées. Cela est d'autant plus vrai que sur une de ces scènes de ronde réincarnée, on entend en off des slogans du parti criés, ainsi que des applaudissements de foule tirés des archives. Le spectateur assiste à la transformation d'un paysan, « le mec le plus gentil²²⁶ », qui redevient le bourreau endoctriné qu'il était en exorcisant ce qu'il garde de cette époque là : « la mémoire du corps, mémoire du geste, mémoire de quelque chose qui sort²²⁷ ». Dans son texte « Une cérémonie », Philippe Mangeot compare ces répétitions à la récitation inconsciente d'une procédure apprise par coeur.

« Si l'imagination échoue à peupler l'invisible dont les gestes des gardiens tracent pourtant les contours, c'est moins par un interdit propre au sujet qu'en raison d'un dispositif qui focalise l'attention sur le corps des geôliers. Les anciens tortionnaires

²²⁴ REHM, Jean-Pierre, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 13

²²⁵ PANH, Rithy, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 17

²²⁶ BARBE, Jean-Marie, *Oncle Rithy*, 2008

²²⁷ *ibid*

du S21 anticipent ou prolongent leurs mouvements d'une description lapidaire : « Je secoue le cadenas et la barre de fer » (il secoue un cadenas et une barre de fer absents). L'enjeu de ces scènes n'est pas tant la circulation entre visible et invisible que la relation entre le corps et le discours qui le commente : la tautologie rabat les gestes sur eux-mêmes, sur la répétition mécanique et aveugle qui les rendit possible.

Ceux-ci ne sont contemporains que de leur enregistrement par la caméra. Sans doute viennent-ils d'un autre temps, mais le corps, en tant que tel, ne sait pas signifier le passé. Un geste peut se donner comme simulacre (c'est ici le cas), jamais comme révolu : il y faut le secours du langage et de ses conjugaisons. Pourtant, quand ceux du S21 doublent leurs gestes d'une parole, ils emploient d'abord le présent, comme si la situation suscitait chez eux une réminiscence hallucinée. Mais la réminiscence de quoi ? Face aux victimes, les bourreaux ne commentaient évidemment pas leurs actes. Si le discours au présent qui en accompagne la reprise évoque quelque chose, c'est celui dans lequel s'énonçaient à l'époque les « instructions pour l'interrogatoire », qu'un gardien lit juste avant la première séance mimétique. Dès lors, la tentation est forte d'entrevoir, à travers ces séances, les sessions de formation préalables à l'exercice concret de la torture, dont les anciens bourreaux disent qu'ils ont été les victimes effarées : un calage de gestes ordonnés par des mots répétés par coeur. L'hypothèse est invérifiable mais insistante, tant est étrange la répétition d'énoncés au présent qui paraissent déconnectés du moment de leur énonciation, sans être ancrés dans le passé identifiable qu'ils actualiseraient. Un présent désamarré où se rassemblent les deux valeurs du mot « répétition » - exercice préparatoire et reprise -, mais qui court-circuite le moment effectif de la torture, dont seuls des verbes au passé pourraient dire l'irréversible.²²⁸ »

On peut y voir, comme Jacques Rancière, de nouveaux éléments différenciant le film de Rithy Panh et celui de Claude Lanzmann. Dans l'un et l'autre, dit-il, il y a mimésis, « imitation au présent des gestes qui s'inscrivaient hier dans la réalité du processus de l'extermination²²⁹ », mais dans des buts opposés. Dans S21, la machine de

²²⁸ MANGEOT, Philippe, « Une cérémonie », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 18.

²²⁹ RANCIÈRE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », in *Écrire l'extrême - Europe*, juin-juillet 2006, p. 237-238

mort khmère rouge, elle a « une valeur clairement cathartique²³⁰ », puisqu'elle permet au bourreau de se libérer. Au contraire, dans *Shoah*, « se perpétue l'image du complice polonais d'hier²³¹ ».

Juste avant cette séquence, un plan d'ensemble montre le centre de détention de nuit. Les couloirs sont de nouveau éclairés et les gardiens y font leur ronde. Le bâtiment semble reprendre vie. En jouant sur la répétition des gestes dans ce bâtiment désaffecté, Rithy Panh place sa mise en scène en équilibre entre le vide et le plein (déjà évoqué dans la première partie sur les lieux). D'une part, le vide est marqué par des plans larges au grand angle ; dans les cellules collectives, la forte lumière du soleil à travers les fenêtres découpe des rectangles éclatants sur le sol, comme pour représenter les places de chaque absent. Le silence de Rithy Panh marque l'ensemble du film et en particulier ces séquences de reconstitution qui gardent ainsi leur mystère. En taisant le processus qui les a fait naître, le réalisateur laisse la place à toutes les interprétations.

« Par là, Rithy Panh choisit moins le retrait ou la pudeur qu'il ne dispose l'espace propre au geste. Qu'est-ce qu'un geste ? (...) Rithy Panh suggère une réponse : un geste est ce qui, d'un côté, obéit à des mots d'ordre, de l'autre, y échappe radicalement. Dans l'insistance extrême de leurs cadres - portes, fenêtres, cellules, grilles, tableaux - les plans de S21 tracent ainsi une ligne qui va d'une surdétermination de l'image par le langage à une complète soustraction de celle-ci à toute injonction parlée.

Il fallait donc que le film taise l'effort douloureux ou la disponibilité incroyable qui rendirent possibles ces scènes stupéfiantes. Il fallait que celles-ci s'affichent sans mode d'emploi pour qu'y naisse le geste comme ce qui excède toute loi d'articulation entre l'image et la voix. Il fallait ce suspens pour que chaque geste témoigne du passé et, dans le même élan, s'accomplisse absolument libre, absolument ouvert dans le pur présent du plan.²³² »

²³⁰ RANCIÈRE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », in *Écrire l'extrême - Europe*, juin-juillet 2006, p. 237-238

²³¹ COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, 2015, p. 250

²³² BURDEAU, Emmanuel, « Au nom de l'inquiétude », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 10-11.

D'une part, donc, le vide du lieu et le silence du réalisateur qui permettent ainsi aux gestes de s'exprimer. D'autre part, avec certains choix de mise-en-scène, le réalisateur, qui ne pénètre jamais dans les cellules, agit comme si les victimes étaient encore là.

« Nous on filmait et soudainement, on dirait que les victimes sont là, que les salles ne sont plus vides, mais des salles peuplées d'âmes qui sont là, pour regarder les gestes aussi, dire de ne pas mentir car elles sont là. Et c'est là que la caméra a un rôle essentiel, là que je parle de position morale et éthique plus importante que la mise en scène, le réel ou ce que vous voulez. La caméra elle le suit, le type rentre dans la pièce, la chambre, la cellule, et la caméra s'arrête presque à un pas de la porte. On ne peut plus marcher. Parce que si on marche, on est de l'autre côté, parmi les bourreaux et non plus du côté des victimes. J'aurais marché sur les victimes sur le sol. Et si jamais on avait fait cette erreur, le pas sur les victimes, et pire, qu'on l'avait monté après, on était bon pour, je crois, ne plus faire de film.²³³ »



La reconstitution

S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2002

Joshua Oppenheimer s'est posé les mêmes questions d'ordre moral pendant le tournage de son film, *The Act of Killing* (2012). Le réalisateur est allé en Indonésie pour filmer des gens qui voulaient créer un syndicat alors que c'est illégal dans le pays. Il découvre alors que leurs parents faisaient eux-même partie d'un syndicat mais ont été tués en 1965, par des personnes qui sont aujourd'hui leurs voisins.

²³³ BARBE, Jean-Marie, *Oncle Rithy*, 2008

« Je croyais qu'il était essentiel de filmer des témoignages sur ce qui s'était passé parce que la peur d'évoquer cette période était le plus gros défi des travailleurs. [...] Chaque fois qu'on filmait, dès qu'on sortait la caméra, les militaires ou la police s'interposaient. Parfois on nous arrêtait ou notre équipement était confisqué. Les autorités faisaient tout pour nous empêcher de filmer. Il était presque impossible de filmer quoique ce soit. C'était terrifiant pour l'équipe et les techniciens indonésiens mais aussi pour les survivants qui travaillaient avec nous. L'une des survivantes du massacre, avec qui nous vivions dans le village [...] a dit : « Je sais comment on peut tourner ce film sans être inquiété : il faut filmer avec l'assentiment des bourreaux. Commence par le voisin d'à côté. Il a tué ma tante. Il te dira qu'il est fier de ce qu'il a fait. Il se vantera de ce qu'il a fait. Il proposera de t'emmener là où il a assassiné des gens. Il te montrera comment il a fait. Filme cette vantardise parce que nous, les survivants, on la subit en permanence. C'est terrifiant pour nous. Si les spectateurs voient cette vantardise, ils comprendront pourquoi on a si peur. »²³⁴ »

Lors du tournage, Joshua Oppenheimer ne rencontre pas du tout les difficultés évoquées précédemment. À sa grande surprise et contrairement aux témoins des films déjà étudiés, les tueurs ont été très faciles à approcher.

« Je n'avais qu'à demander : « Comment gagniez vous votre vie ? » ou « Parlez moi de votre existence. » Après quelques instants ils finissaient tous par raconter l'histoire des massacres. Car c'était l'acte le plus significatif de leur vie. Je leur ai dit : « Vous avez participé à l'un des pires génocides de l'humanité. [...] Je veux comprendre ce que ça signifie pour vous et votre société. Vous voulez me montrer ce que vous avez fait ? Alors, montrez moi. »²³⁵ »

Ces témoins ne présentent aucune difficulté à raconter, ils le font même avec fierté, en chantant, souvent avec insouciance, parfois en même temps qu'ils jouent au bowling. Ils paraissent très à l'aise avec le réalisateur, qu'il leur arrive d'interpeller (« Joshua, filme ça ! ²³⁶»). Pour Joshua Oppenheimer, la glorification du génocide

²³⁴ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

²³⁵ *ibid*

²³⁶ OPPENHEIMER, Joshua, *The Act of killing*, 2012

qu'ils ont commis est le symbole de leur humanité car « *ils essayent de se convaincre qu'ils ont agi de bonne foi*²³⁷ » : ils se justifient pour fuir la douleur qu'ils ont créée, c'est symptomatique de leur culpabilité. Cela a en tout cas permis au réalisateur de les interroger longuement et tout le film porte sur ces bourreaux, tandis que les victimes n'apparaissent pas du tout. Joshua Oppenheimer les filme au quotidien, montrant leurs actions les plus extravagantes comme leurs gestes d'une grande banalité en apparence. *The Act of killing* est aussi un travail sur le corps et ce qu'il exprime malgré les témoins et selon les choix du réalisateur. Ainsi, lorsque ce dernier place au sein du film des plans d'Herman, un des tueurs, jouant violemment de la batterie en criant ou se brossant longuement la langue, secoué par de multiples hauts le coeur, on peut se demander s'il s'agit d'une manière de montrer une sorte d'exorcisation. De même, le film commence et se termine par des scènes sur le toit d'un même immeuble, avec le même homme, Anwar, l'autre personnage principal du film — Joshua Oppenheimer le trouve différent des autres tueurs car sa peine serait plus palpable. Au début du film, il danse sur le toit, après avoir montré sa méthode pour tuer sans épanchement de sang. Il s'applique et déclare : « *Il faut que ce soit crédible*²³⁸ ». Selon le réalisateur, sa danse à ce moment-là est « *un symbole de son impunité. Mais en même temps, cela traduit sa souffrance*²³⁹ ». En effet, à l'époque où il tuait ses voisins pour cause de « communisme », il allait danser et prenait de l'alcool et de la drogue pour oublier ce qu'il faisait. C'est ce que doivent rappeler ses pas guillerets sur la scène du crime. Après un tournage de cinq ans, Joshua Oppenheimer retourne sur ce toit avec Anwar, « *pour lui montrer comment il a changé*²⁴⁰ ». C'est cette scène qui clôt le film. Anwar semble beaucoup plus grave. Il crache de nombreuses fois, il a la gorge prise. Comme si quelque chose avait du mal à sortir. On pourrait d'abord croire à un innocent chat dans la gorge. Mais le plan continue et Anwar tousse de plus belle. Le réalisateur ne coupe pas, le montage insiste. Avec cette scène, il veut montrer que ces hommes sont brisés par ce qu'ils ont fait. « *Il essaye de vomir les fantômes qui le hantent. Rien ne*

²³⁷ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

²³⁸ OPPENHEIMER, Joshua, *The Act of killing*, 2012

²³⁹ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

²⁴⁰ *ibid*

sort. Le fantôme c'est lui. Même là, il tente toujours de se justifier. C'est son corps qui rejette ses explications. (...) La raison pour laquelle il étouffait c'est qu'il réalisait que cela n'allait pas « aller ». Qu'il s'était détruit.²⁴¹ »



Du jour à la nuit, début et fin du film
The Act of killing, Joshua Oppenheimer, 2012

Le travail sur les gestes va plus loin et se dirige, comme pour *S21*, la machine de mort khmère rouge ou *Shoah*, vers quelques reconstitutions. « La plupart d'entre eux m'ont emmené sur les lieux des exactions. Ils ont proposé de me montrer comment ils procédaient, considérant sans doute qu'il s'agissait d'actes héroïques. En tout cas ils voulaient croire que c'étaient des gestes héroïques. (...) Ensuite, ils se plaignaient de ne pas avoir amené de machette comme accessoire, ou des amis pour faire de la figuration et jouer le rôle des victimes.²⁴² » Cependant, ces reconstitutions vont plus loin puisque Joshua Oppenheimer propose aux tueurs de réaliser leur propre film dans lequel ils mettent en scène leurs actes. *The Act of killing* raconte donc les meurtres ayant eu lieu en Indonésie en suivant le tournage du film des bourreaux. On voit ainsi Herman avec ses amis, qui cherchent dans la rue des acteurs pour pouvoir rejouer des scènes où ils

²⁴¹ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

²⁴² *ibid*

mettent le feu à des maisons. D'abord, la population ne veut pas jouer le rôle de communistes, craignant certainement des représailles. Ils finissent cependant par trouver quelques volontaires et rejouent la scène dans la rue. Celui qui ordonne, dans la reconstitution, la mise à feu de la maison, explique à un enfant comment il doit jouer, crier, pleurer et appeler à l'aide. Plus tard, ils rejouent à nouveau de grandes scènes de villages brûlés, mais en mettant vraiment le feu à des maisons. Ils s'étonnent alors que les acteurs et les enfants pleurent encore après le cut (« *Une vraie actrice ne pleure que pendant sa scène.*²⁴³ ») Ce qui est glaçant, c'est le détachement des tueurs, qui parviennent à se replonger dans leurs actes du passé avec sang froid et sans éprouver aucune compassion pour leurs victimes comme pour ceux qui les incarnent. Dans une autre scène, ils mettent des chapeaux qu'ils se répartissent. Le chef du groupe en choisit un rose fuchsia. Puis ils racontent comment ils tuaient des hommes en regardant le cinéma par la fenêtre, assis sur une table qui comprimait les gorges de leurs victimes. Ils rejouent cette action (sans acteur sous la table, tout de même), dans un plan filmé au grand angle, pastichant des westerns.



The Act of killing, Joshua Oppenheimer, 2012

Les styles visuels choisis pour leurs reconstitutions sont très variés et, à chaque fois, pleinement assumés. Joshua Oppenheimer l'explique ainsi : « *L'une des règles que je me suis fixé, c'est que chaque scène dans laquelle joue Anwar, chaque scène qu'il créait ou qu'il nous demandait de créer, devait être aussi puissante que possible. S'il voulait qu'elle soit belle, elle devait être belle. S'il voulait qu'elle fasse peur, elle devait faire peur.*²⁴⁴ » Le réalisateur cite notamment une scène de rédemption au paradis, dans laquelle un homme exécuté par Anwar le remercie en lui remettant une médaille. Il ne voulait pas que ça fasse « *série B* », car sinon les spectateurs se seraient « *moqués*

²⁴³ OPPENHEIMER, Joshua, *The Act of killing*, 2012

²⁴⁴ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

d'Anwar, ils l'auraient méprisé plutôt que de se laisser porter par sa vision.²⁴⁵ » Dans des couleurs très saturées, sous une grande cascade, une dizaine de femmes dansent autour des deux hommes.



The Act of killing, Joshua Oppenheimer, 2012

Joshua Oppenheimer ne montre pas seulement les reconstitutions en elles-mêmes, il filme aussi leur construction, ce qui permet de comprendre les inquiétudes diverses qui traversent ses témoins. L'ambiance du tournage est aussi captée. Lorsqu'ils rejouent une scène d'interrogatoire, mimant un film noir, la séance de maquillage est filmée, ainsi que l'installation de la lumière. On découvre les coulisses, les visages penchés sur le retour vidéo, les différentes indications de jeu qu'ils se donnent aux uns et aux autres, l'intervention d'une personne qui veut rajouter son histoire personnelle au scénario. « *On peut faire un carton au box office.*²⁴⁶ », dit l'un d'eux. Quelques discussions en disent beaucoup sur leur état d'esprit, notamment lorsqu'ils discutent de la place d'une scène, dans laquelle Anwar est torturé par un génie maléfique. Selon lui, si la scène est placée à la fin, le spectateur pensera que c'est le karma, qu'il l'a mérité, alors que si c'est placé au début, le sadisme de l'esprit justifiera tous ces crimes. Il préférerait donc que la séquence ouvre le film, afin que le public l'apprécie. Au cours du tournage d'une scène de torture, un des acteurs dit que lui n'était au courant de rien, qu'il n'a jamais su qu'en face de son bureau, certains de ses collègues s'adonnaient à ce genre d'activité. « *Vous étiez des rusés*²⁴⁷ », dit-il. Mais Adi Zulkadry, l'un des tueurs, lui répond qu'ils n'ont jamais caché ce qu'ils faisaient, que tout le monde savait. En tournant cette même scène, les bourreaux s'inquiètent aussi de

²⁴⁵ CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

²⁴⁶ OPPENHEIMER, Joshua, *The Act of killing*, 2012

²⁴⁷ *ibid*

l'image que leur film va donner d'eux : « Cette scène est très importante. L'enjeu c'est que tout ce que nous avons toujours raconté est faux. Les communistes n'étaient pas cruels.²⁴⁸ ». Certains veulent raconter la vérité, d'autres s'y opposent. « Toute vérité n'est pas nécessairement valable. », « Les gagnants définissent les crimes de guerre.²⁴⁹ ».

Les aider à créer un film autour de leurs crimes permet à Joshua Oppenheimer de saisir différents questionnements autour du sentiment de culpabilité des coupables. C'est d'autant plus vrai lorsque le réalisateur montre les scènes filmées aux acteurs, alors placés face à leurs actes. La première fois, Anwar est très détaché. Voir l'extrait ne le touche pas plus qu'au moment du tournage. Il se regarde racontant sa méthode du fil de fer (permettant de tuer *proprement*), assis devant sa télévision cathodique, dans son salon, une enfant sur ses genoux. Il donne un avis très factuel sur la séquence : « *Jamais j'aurais porté du blanc* », « *C'est raté, je rigole*²⁵⁰ ». C'est une autre scène qui rend Anwar plus humain. Il regarde la reconstitution d'un interrogatoire, dans laquelle il joue le rôle du communiste. Après avoir vu ces images, il dit : « *Je me sens comme ceux que j'ai torturés parce que ma dignité a été annihilée. Soudainement la terreur s'empare de mon corps. Elle m'enveloppe.* » Joshua Oppenheimer lui répond : « *En fait, ceux que tu as torturés ont ressenti bien pire, car ici, tu sais que c'est un film. Eux savaient qu'ils allaient mourir.* » La séquence se conclut par ces mots du bourreau : « *Mais je le ressens, Josh. Au plus profond de moi. J'ai péché, non ? D'avoir fait subir ça à tant de gens. Tout est en train de remonter, c'est ça ?*²⁵¹ » Comme s'il avait le pressentiment que ses crimes lui resteraient plus tard en travers de la gorge, sur le toit de l'immeuble.



Champ contre-champ *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012

²⁴⁸ OPPENHEIMER, Joshua, *The Act of killing*, 2012

²⁴⁹ *ibid*

²⁵⁰ *ibid*

²⁵¹ *ibid*

The Act of killing ne donne pas la parole aux victimes, bien que celles-ci, à la différence des reconstitutions de *S21, la machine de mort khmère rouge*, soient interprétées. C'est d'autant plus dur pour l'équipe du film : « *On avait le sentiment de tuer nous mêmes des gens en recréant ces scènes d'exaction.*²⁵² » Pendant tout le tournage, la question de la morale ne quitte pas Joshua Oppenheimer. Tout d'abord, parce qu'en filmant ostensiblement les tueurs dans les rues, l'équipe risque de renforcer leur pouvoir. Le problème se pose notamment lorsque quelques uns des tueurs rackettent des buralistes et des épiciers. Le réalisateur choisit finalement de filmer la scène, mais de revenir plus tard rembourser les commerçants. Durant tout le tournage, il est sur le fil. Le risque est grand de laisser les tueurs prendre totalement le pouvoir sur le film. Car même si les scènes en coulisse permettent d'en apprendre plus sur les évènements tout en découvrant surtout comment ils sont vécus, des années plus tard, par les criminels, il y a peu de contrepoint. Leur version des évènements est la seule proposée et il paraît difficile de ne pas tomber dans l'éloge. L'équilibre est délicat. Dans une scène du film, les personnages principaux se rendent à une émission de télévision. Ils se vantent, sont applaudis par le public, donnant l'impression d'être invincibles, indétrônables. La présentatrice trouve d'ailleurs leur film formidable, personne ne quitte ce ton léger, insouciant. Heureusement, un plan en régie vient donner le change, filmant des techniciens qui se demandent comment ces hommes peuvent vivre et parader ainsi malgré tout. Ici, on a comme une illustration de la balance instable envisagée par le film et du risque qui le guette, jamais très loin, de tomber complètement aux mains des coupables.



Passage en régie

The Act of killing, Joshua Oppenheimer, 2012

²⁵² CATTEAU, Raphaëlle, *Entretien avec Joshua Oppenheimer* (2013), bonus du DVD de *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, éditeur ZED

Après avoir filmé, dans *Nostalgie de la lumière* (2010), un homme comptant les mètres en marchant dans un appartement — car c’est ainsi qu’il mesurait les côtes des camps de concentrations dans lesquels il était enfermé, pour pouvoir ensuite en dessiner les plans précis — Patricio Guzmán met lui aussi en scène une reconstitution. Il s’agit des derniers moments d’un prisonnier chilien, pour *Le Bouton de nacre* (2015). Il dispose un mannequin sur un lit, auprès de seringues et de produits. Des hommes le lestent, l’emballent dans des sacs en plastique puis des sacs en toile. L’ensemble de la procédure est réalisée, jusqu’au lancer depuis un hélicoptère.

« J’ai tenu à cette reconstitution des rails attachés aux corps parce que j’avais lu ce procédé dans le livre d’un journaliste, Javier Rebolledo, qui avait mené une enquête très détaillée à ce sujet. J’ai parlé à l’auteur, qui m’a expliqué ces faits cachés. Ça m’a fait froid dans le dos de voir le mannequin reconstitué, prêt à être jeté à la mer, parce qu’on aurait dit un vrai cadavre..²⁵³ »

Katell Djian raconte comment cette scène a nécessité une grande précision d’exécution. Surtout, elle partage la difficulté émotionnelle de ce tournage.

« Il a fallu d’abord trouver le lieu, ce n’était pas évident parce qu’il fallait un lieu où on puisse être vraiment par-dessus, sans beaucoup de matériel. Lui s’est attaché vraiment à la reconstitution, aux matières, aux couleurs, de la blouse et des sacs. Il fallait que ce soit des sacs avec de la vraie toile de jute. La reconstitution la plus proche possible. C’était pas facile pour lui, ni pour personne, de reconstituer ça. Notamment pour ceux qui ont joué ce rôle là dans le film, qui sont chiliens. Même si vous et moi ça nous fait un beau tord boyaux, pour eux c’est pas simple du tout. Ça a été une journée particulièrement dure pour eux. Pour moi c’était plus facile parce qu’en documentaire, quand vous êtes chef op’, même si vous êtes atteints, il y a quand même cette caméra qui vous prend de l’énergie, vous êtes concentrés sur ce que vous êtes en train de filmer. Moi il y a plein de choses que je filme que je suis incapable de regarder. La caméra aide à filtrer.²⁵⁴ »

²⁵³ GUZMÁN, Patricio, dans un entretien avec Frédérick Wiseman, retranscrit dans le livret bonus du DVD du *Bouton de nacre*, de Patricio Guzmán, Pyramide Vidéo, 2015

²⁵⁴ Entretien avec Katell Djian réalisé le 12/02/2018 (voir en Annexe 1)

La reconstitution de Patricio Guzmán s'éloigne de celles citées avant elle car, même si elle fait partie d'un processus documentaire, elle n'implique aucun témoin. Personne ne reproduit ses propres gestes. Personne ne raconte même sa propre expérience. Cependant, cette séquence partage la même douleur sourde, la même émotion de l'équipe technique. Dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, dans *The Act of killing*, dans *Shoah* aussi, de multiples questions morales sont posées. Jusqu'où aller pour filmer le passé ? Jusqu'où pousser les témoins, jusqu'où les suivre ? Chaque réalisateur a trouvé sa réponse et posé ses limites singulières, en utilisant parfois le même procédé : de l'interview classique au témoignage du corps, en passant par les archives, le retour sur les lieux ou la confrontation entre plusieurs témoins.

Dans *Le Bouton de nacre*, un nouveau type de témoin est introduit par la scène de reconstitution. C'est le réalisateur lui-même qui y témoigne, par sa mise-en-scène, non pas de ce qu'il a lui-même vécu mais de ses connaissances, de ce qu'il a pu lire. Catherine Coquio parle de « *post-mémoire* », de « *mémoire de mémoire ou mémoire au carré, [qui] fait revenir la Catastrophe historique comme une seconde vague après celle des premiers témoins*²⁵⁵ ». Selon l'auteure, la post-mémoire s'est notamment créée autour de l'Holocauste, aux États-Unis, lorsque de plus en plus de déportés ont commencé à disparaître et que leurs enfants ont repris la parole. Elle s'incarne par exemple dans la bande-dessinée *Maus*, où Art Spiegelman raconte comment il interviewe son père au présent et en même temps le passé narré par celui-ci, ses années en Pologne pendant la Seconde Guerre Mondiale. Souvent, la post-mémoire est portée par des fils ou des filles de témoin, qui reprennent le flambeau de la parole, en un *passage de témoin*. Mais le témoin des traces, de la perte et de l'absence est-il encore un témoin ? La post-mémoire ne travaille en tout cas plus avec le souvenir, mais avec l'imagination. Celle qui permet de créer une histoire à partir des récits des autres et de leurs expérience à eux. Celle qui fait que, « *séparée de la mémoire par une distance de génération*²⁵⁶ », la post-mémoire l'est encore plus de l'histoire, car

²⁵⁵ COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, 2015, p. 29

²⁵⁶ *ibid*

subjective au carré également. Après tout, chaque désir d'incarner une post-mémoire se rattache aussi à une quête personnelle.

PARTIE III :

FILMER UNE QUÊTE PERSONNELLE

CHAPITRE 1 -

LA VOIX-OFF COMME RÉCIT PERSONNEL

Nous avons déjà évoqué la voix-off de *A.K.A Serial Killer*, très ponctuelle, synthétique et précise, sans fioritures et dénuée d'affect : elle donne les faits, jamais plus, laissant l'imagination du spectateur faire le reste du travail. Dans *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, il y a deux voix-off. L'une est très officielle, gardant un ton neutre quelque soient les événements racontés, jusqu'à la mort du Che. L'autre est plus intime, puisqu'il s'agit d'une lecture du journal du Che — Richard Dindo, le réalisateur, préférant s'appuyer sur un texte pour parler d'un homme mort (ce sont ainsi ses propres mots qui sont prononcés). Cependant, si cette voix-off permet de découvrir davantage les impressions du personnage (par rapport au film de Masao Adachi notamment), de partager son point de vue au son comme à l'image, c'est une voix revenue du passé, qui ne transmet pas le parcours du réalisateur, absent du film.

Dans *Le temps détruit*, plusieurs voix se mêlent également. Chacune interprète un des personnages du film, trois soldats de la seconde guerre mondiale morts au combat, en lisant les lettres envoyées à leurs femme. Mais il y a une autre voix qui intervient et qui, elle, ne joue aucun rôle. C'est Pierre Beuchot lui-même qui raconte. « *Mon père est mort à 28 ans dans le désastre qui suivit la drôle de guerre. J'avais deux ans. Des milliers d'hommes, plus de cent mille dit-on, sont morts comme lui dans ces combats oubliés. Parmi eux, le musicien Maurice Jaubert et Paul Nizan, l'écrivain. Sans doute les ai-je aimés autant pour les écrits et les musiques qu'ils ont laissés, que pour avoir partagé le même destin que mon père.*²⁵⁷ » Il explique ainsi ce qui le lie aux personnages choisis pour son film, donc aux lettres et aux destins racontés. La voix du réalisateur se fait ensuite plus discrète, laissant la bande-son du film à ses trois héros. Cependant, cette brève incursion a suffi pour que les nombreuses images d'archives montrées dans le reste du film (comme témoignages de la vie des soldats) soient teintées d'une nostalgie et d'une affection toute particulière : celle d'un fils souhaitant renouer avec le quotidien de son père avant qu'il ne le quitte. Sans cette voix, le film aurait peut-être moins d'intérêt : il serait en tout cas plus ardu de comprendre

²⁵⁷ BEUCHOT, Pierre, *Le temps détruit*, 1980

l'attachement du réalisateur pour ces images noir et blanc, ici reliées à son propre passé.

Dans *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán évoque parfois son enfance et raconte de manière engagée, très concernée, l'histoire de son pays. La voix-off, très présente, y est unique, dans le sens où elle ne porte qu'une seule voix, celle du réalisateur, du début à la fin du film.

« Lors du montage, quand je termine une séquence de deux ou trois minutes, j'écris aussitôt sur une feuille blanche un texte spontané, pour la voix-off. Juste quelques phrases que j'enregistre ensuite sur les images. Ainsi, cette voix complètement improvisée est toujours indirecte, et parfois seulement informative. Je l'écris une fois pour toutes et n'y réfléchis pas davantage. Je passe directement à la séquence suivante. Il existe au fond de moi une sorte d'intuition par rapport à l'histoire que je veux raconter. Décrire ce que j'ai gardé en moi pendant si longtemps me semble facile. Bien sûr, à la fin, il faut corriger et peaufiner.²⁵⁸ »

Avec le réalisateur chilien, la voix-off endosse plusieurs rôles, plusieurs registres. Parfois, elle donne juste les éléments historiques, d'un ton très neutre et pédagogique. *« Ils sont arrivés il y a dix mille ans. C'étaient des nomades de l'eau. Ils vivaient en clans qui se déplaçaient à travers les fjords.²⁵⁹ »* C'est sans doute ce que Patricio Guzmán entend par *« seulement informative »*. Souvent, la voix-off s'autorise quelques échappées poétiques, soulignant les jeux d'échelles du film. *« On dit que l'eau a une mémoire. Je crois qu'elle a aussi une voix. Si on s'approche au plus près, on pourrait entendre la voix de chaque indien et de chaque disparu.²⁶⁰ »* Cependant, au-delà de ces premières fonctions, la voix-off fait surtout le lien entre toutes les images montrées : les différents entretiens de descendants de nomades, les plans contemplatifs de paysages grandioses ou de minuscules gouttes d'eau, les dessins sommaires représentant l'indigène Jemmy Button. Au-delà de l'eau, vaste sujet du film, leur principal dénominateur commun est le désir de Patricio Guzmán de les associer pour

²⁵⁸ GUZMÁN, Patricio, dans un entretien avec Frédérick Wiseman, retranscrit dans le livret bonus du DVD du *Bouton de nacre*, de Patricio Guzmán, Pyramide Vidéo, 2015

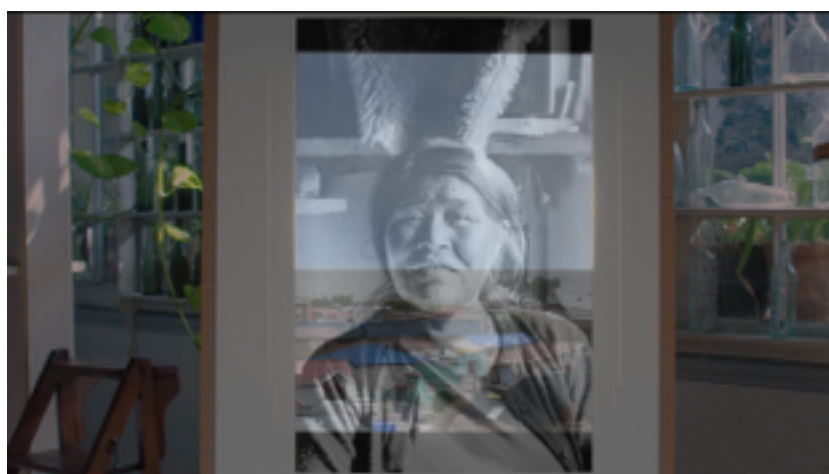
²⁵⁹ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

²⁶⁰ *ibid*

faire sens. La voix-off, endossant le « je » du narrateur, explique alors au spectateur pourquoi il voit ces images. Comme pour rendre compréhensibles les sauts, les passages *du coq à l'âne*, qui s'effectuent dans l'imaginaire du réalisateur. Ainsi, plus que le fondu enchaîné entre un cadre photo et la vue sur un bord de mer à travers une fenêtre (il y a alors une similitude de forme avec un même sur-cadrage dans le plan), c'est la voix-off qui permet de lier les histoires de Gabriela, ancienne nomade, et de Jemmy Button.

« À l'époque où Gabriela fait son voyage de mille kilomètres et plongeait dans la mer, j'étais au collège et je vivais sur la côte. Nous, les élèves, ne savions rien des peuples du Sud. Entre Gabriela et moi, il y avait plusieurs siècles de distance. À cette époque là, je préférais lire les romans de Jules Verne. Je ne connaissais même pas le nom de l'unique indigène qui avait laissé une trace dans l'Histoire. Il s'appelait Jemmy Button. Ce n'est que très tard que j'ai appris son existence. L'aventure de Jemmy Button m'a semblé être une légende la première fois que je l'ai lue. Pourtant, c'est une histoire vraie.²⁶¹ »

La voix-off permet ici la transition d'une séquence à une autre. Elle ajoute aussi du sens, en soulignant la différence entre l'enfance de Patricio Guzmán et celle de la témoin. Enfin, elle donne une nouvelle dimension aux aventures courageuses de Gabriela, dignes des épopées narrées par Jules Verne, tel un *Tour du monde en quatre-vingts jours*.



Fondu enchaîné entre deux séquences
Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

²⁶¹ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

Plus tard, c'est à nouveau en faisant appel à l'enfance du cinéaste que la longue carte du Chili est déroulée sur les feuilles de papier bleu. « *J'ai demandé à Emma Malig, mon amie peintre, de me montrer quelque chose que je n'ai encore jamais vu. Depuis tout petit, je n'ai jamais pu voir une image entière de mon pays. Dans les écoles, il n'y avait pas du mur assez grand pour un si long pays. Il fallait diviser le Chili en trois parties : le Nord, le Centre, le Sud, comme s'il s'agissait de trois pays.*²⁶² » La séquence en devient plus touchante, l'émotion plus palpable dans le plan qui longe lentement les côtes de carton comme dans les gros plans de délicats coups de pinceau. On assiste désormais à une cérémonie qui, grâce au commentaire, gagne en profondeur. La voix-off est le fil rouge qui permet de suivre le réalisateur partout, de ses plus jeunes années jusqu'à cette autre planète où les indiens auraient pu vivre en paix, représentée par un canoë qui navigue paisiblement, tandis que dans le ciel se tiennent trois astres. Que pourrions-nous y comprendre si la voix-off ne demandait pas, après avoir raconté l'arrivée de colons qui ont chassé et vendus les indiens et comme dans un long soupir mélancolique : « *La même chose est-elle arrivée sur d'autres planètes ?*²⁶³ » ?



Une planète imaginée par le réalisateur
Le Bouton de nacre, Patricio Guzmán, 2010

Notons que c'est toujours en évoquant l'enfance du cinéaste que la voix-off en arrive aux nombreux corps jetés à la mer pendant la dictature de Pinochet. Ce fait est d'abord anticipé, au début du film, par un souvenir précis de Patricio Guzmán :

« *En revanche, moi, qui me sens chilien, je ne cohabite pas avec la mer. L'océan m'inspire de l'admiration et en même temps, de la peur. Cela me vient d'un souvenir*

²⁶² GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

²⁶³ *ibid*

d'enfance. Un été, j'ai vu un camarade d'école se faire emporter par la mer. Il sautait de rocher en rocher, au milieu des vagues, qui pénétraient comme des griffes entre les récifs. Son corps n'a jamais été retrouvé. Il a été mon premier disparu.²⁶⁴ »

Pour la première fois, l'eau est rapprochée de la mort. Cette intervention pourrait être anecdotique si le même souvenir n'était pas repris plus tard, en un terrible écho.

« Durant ces années de plomb, le courant de Humboldt a ramené un corps dans la même région où avait disparu mon ami d'enfance. Ce n'était pas le corps d'un enfant, c'était le corps d'une femme. On ignorait qui c'était. Les gens ont commencé à se douter que l'océan était un cimetière. Trente ans plus tard, des officiers de la dictature ont avoué que quelques personnes avaient pu être jetées à la mer. L'une d'elles était Marta Ugarte, la femme de la plage.²⁶⁵ »

Là encore, c'est la voix-off qui permet de faire le lien entre les différents éléments du récit, les multiples couches de narration et échelles, de l'histoire particulière à celle de tout un pays. Cependant, si on peut voir dans cette anecdote de Patricio Guzmán l'origine d'une certaine fascination pour la mer, la voix-off ne met jamais à jour, explicitement, les questionnements qui guident le réalisateur tout au long de sa création. Le spectateur peut bien sûr lire entre les lignes et se laisser porter par le film pour mieux sonder les désirs du cinéaste, mais *Le Bouton de nacre* ne devient jamais le récit d'une quête obsessionnelle. Une obsession, au sujet de Pinochet, c'est pourtant bien ce qui guide Patricio Guzmán dans tout son travail.

« Je ne peux pas m'éloigner de cette période. C'est comme si j'avais assisté, dans mon enfance, à l'incendie de ma maison et que tous mes livres de contes, mes jouets, mes objets et mes bandes-dessinées avaient pris feu sous mes yeux. Je me sens comme un enfant incapable d'oublier cet incendie qui, pour moi, vient de se produire. Chacun a sa propre notion du temps qui passe. Au Chili, quand je demande à mes amis s'ils se souviennent du coup d'État, beaucoup me disent que c'est déjà loin, que ça remonte à très longtemps. En revanche, pour moi, le temps n'est pas passé. C'est comme si cela s'était produit l'année dernière, le mois dernier ou la semaine dernière. C'est comme si j'étais enfermé dans de l'ambre, comme ces insectes de l'Antiquité figés pour toujours dans une goutte. Certains de mes amis me

²⁶⁴ GUZMÁN, Patricio, *Le Bouton de nacre*, 2015

²⁶⁵ *ibid*

disent que je vis dans une sorte de « piège ». Je les observe et je me dis que la plupart d'entre eux paraissent plus vieux que moi et sont plus gros et plus courbés que moi. Je constate alors que je me sens pleinement vivant dans ma goutte d'ambre.²⁶⁶ »

Dans les films de Robert Bober, la voix-off est également très présente. Dans *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* comme dans *Récits d'Ellis Island*, elle incarne la voix du (ou des) réalisateur(s). Contrairement aux œuvres de Patricio Guzmán, elle y rend visible le processus par lequel le film se crée, matérialisant notamment les doutes du cinéaste (des cinéastes dans le cas de *Récits d'Ellis Island*, co-réalisé avec Georges Perec). Dans le premier film, elle est comme le journal de bord de la quête du réalisateur, délivrant les pensées de celui-ci au cours de son voyage. Certaines interventions apparaissent ainsi comme des notes, griffonnées à la hâte pendant le trajet qui le conduit jusqu'à la ville de ses origines. C'est notamment le cas au début du film, sur des vues de trains en marche, avec une voix-off qui dit que l'encombrement de la caméra est « *une chance* » qui permet de « *ne jamais être totalement oublié²⁶⁷* ». Lorsqu'il descend de ce train, arrivé à destination, les autres voyageurs se poussent effectivement pour les laisser passer, lui et sa caméra. La voix-off souligne de nouveau : « *Ce que l'on montre n'est jamais l'exacte vérité, c'est la vérité transformée par notre présence²⁶⁸* ». Après cette introduction, Robert Bober explique, sur les mêmes images de train et de paysages qui défilent, le projet qu'il réalise avec ce film — et, au passage, il donne l'origine de son titre. On pourra y remarquer l'emploi du présent de l'indicatif, qui renforce l'aspect *journalistique* de la voix-off.

« J'ai longtemps repoussé l'idée d'entreprendre ce voyage. Aujourd'hui, je retourne en Pologne. Je retourne en Pologne sans y être jamais allé. Je suis dans le train qui mène de Varsovie à Radom. À Radom que j'ai toujours imaginée. Mon père est né à Radom en 1903 dans une famille juive. Il en part en 1920 pour Berlin. Là, il rencontre ma mère qui a quitté la Pologne avec toute sa famille à l'âge de deux ans.

²⁶⁶ GUZMÁN, Patricio, dans un entretien avec Frédérick Wiseman, retranscrit dans le livret bonus du DVD du *Bouton de nacre*, de Patricio Guzmán, Pyramide Vidéo, 2015

²⁶⁷ BOBER, Robert, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1976

²⁶⁸ *ibid*

En 1933, ils fuient l'hitlérisme et se réfugient en France avec deux enfants. Entre temps, mon père a été déchu de sa nationalité polonaise, il ne reverra plus sa famille. Mon enfance a bien entendu été jalonnée de récits, quelques anecdotes sans ordre chronologique, quelques aventures inévitablement dénaturées par le temps. Et pourtant, j'ai toujours eu le sentiment d'avoir la capacité de reconnaître Radom. Je ne sais pas encore quels sont les mots, les regards, les silences que je vais rapporter. Je ne sais pas ce qui va m'être permis. Je sais seulement qu'il est temps pour moi d'entreprendre ce voyage pour tenter de définir et d'affirmer mon identité, encore que cette démarche soit peuplée d'incertitudes. « Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise », c'est pour un juif un itinéraire normal. C'était aussi la nationalité indiquée sur la carte d'identité, jusqu'au moment où, à l'âge de vingt-cinq ans, on accepta de me naturaliser, afin que j'accomplisse, comme on dit, mes devoirs militaires.²⁶⁹ »

Par la voix-off, Robert Bober présente également les outils avec lesquels il se lance dans cette quête passé (« *Cette recherche, je voudrais m'appliquer à la faire sérieusement. Me fier à ma seule mémoire m'a paru bien hasardeux. Aussi, muni d'un magnétophone, j'ai demandé à mon père de me raconter sa maison, sa rue, sa ville que, depuis cinquante-cinq ans, il n'a pas revus²⁷⁰* »), comme pour expliquer les règles du jeu qu'il s'est créé : une bonne partie du film consistant à retrouver sur place les images et les lieux décrits par son père. Le réalisateur fait également des états des lieux de son avancée, tenant régulièrement au courant le spectateur des résultats de son enquête. Après chaque étape, la voix-off résume ce qu'elle a apporté de nouveau, souvent des déceptions : « *Chaque témoignage, au lieu d'étayer le précédent, contribue au contraire à semer la confusion, et vient renforcer mes doutes sur la fidélité de la mémoire.²⁷¹* » Ainsi, il apparaît rapidement que l'enjeu du film n'est pas de délivrer les réponses trouvées par le réalisateur, dans des retrouvailles salvatrices avec un passé à la fois si proche et si lointain. Au contraire, ce temps perdu semble rester inaccessible. Par conséquent, le film est plutôt le récit de la quête que le résultat de celle-ci. Cette sensation est renforcée par quelques scènes dans lesquelles la caméra quitte les lieux

²⁶⁹ BOBER, Robert, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1976

²⁷⁰ *ibid*

²⁷¹*ibid*

de mémoire pour une chambre d'hôtel. Tel un détective *en planque*, on y voit Robert Bober réécouter en boucle l'enregistrement de son père et regarder quatre photos accrochées au mur : ce sont les seuls témoignages qu'il possède au début du tournage. Lorsque ses recherches avancent, une autre séquence dans la chambre montre que de nouvelles images sont affichées, preuves que l'enquête suit son cours. Le réalisateur montre également des livres, apportés depuis Paris. Immédiatement, la voix-off explique leur présence à l'image : « *Je les ai disposés bien en vue dans cette chambre car, d'une certaine manière, leurs auteurs ont participé à la réalisation de ce film*²⁷² ». À la fin de *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, de nouvelles images de train apparaissent. Le réalisateur a terminé son enquête, il rentre chez lui. « *On s'en va. Un dernier regard à la boutique de mes grands-parents, à la maison, à la rue... tout cela est maintenant clair. Il est trop tôt pour savoir si j'emporte avec moi des réponses aux questions que je me posais en arrivant. Mais j'emporte une réponse, inscrite dans un regard que je ne suis pas près d'oublier.*²⁷³ » Cette « réponse » n'est pas dévoilée, charge au spectateur de la trouver lui même dans le récit auquel il vient d'assister. C'est le chemin pour la trouver qui était important et qui est porté par la voix-off.



Réalisateur au travail

Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise, Robert Bober, 1976

Lorsqu'il réalise *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, Robert Bober rencontre Georges Perec, qui lui dit : « *Moi, c'est un voyage que je n'ose pas faire, et je suis très content que quelqu'un d'autre le fasse.*²⁷⁴ » Quelques mois plus tard, en

²⁷² BOBER, Robert, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1976

²⁷³ *ibid*

²⁷⁴ BOBER, Robert, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 23

voyant le film, il déclare que les deux artistes doivent en réaliser un ensemble, car ils « [cherchent] la même chose avec des moyens différents²⁷⁵ ». Que cherchent-ils exactement ? Dans *Récits d'Ellis Island*, la voix-off écrite par Georges Perec se le demande aussi. Dès le début du film, elle raconte que les gens ne comprennent pas pourquoi eux, qui n'ont presque jamais mis les pieds aux États-Unis et n'y ont en tout cas pas émigré, veulent parler d'Ellis Island. « *Il faudra bien pourtant que les images qui vont suivre (...) décrivent non seulement ce lieu unique mais le chemin qui nous y a conduit.*²⁷⁶ » Tout au long du film, la voix de Georges Perec s'interroge. Elle donne quelques informations, des chiffres, le nombre de migrants, leurs origines, les bateaux empruntés, etc, dans de multiples accumulations, elle décrit les impressions du duo lorsqu'ils visitèrent l'île pour la première fois. Surtout, la voix-off n'a de cesse de questionner le film, son but et sa forme. « *Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ?*²⁷⁷ » se demande-t-elle ainsi devant les images des salles abandonnées.

À la fin de la première partie, « Traces », Georges Perec propose deux réponses à la question du choix du sujet (ce que lui est venu chercher sur l'île des larmes et ce que Robert Bober a pu y trouver)

« Pourquoi racontons-nous ces histoires ? Que sommes-nous venus chercher ici ? Que sommes-nous venus demander ? Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable. Nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y trouver. Le hasard, le plus souvent, a fait qu'ils sont ou ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés, en chemin en Allemagne, en Autriche, en Angleterre ou en France. Ce destin commun n'a pas pris pour chacun de nous la même figure. Ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora. Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non lieu, le nulle-part. C'est dans ce sens que ces images me concernent, me fascinent, m'impliquent. Comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de

²⁷⁵ BOBER, Robert, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 23

²⁷⁶ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1980

²⁷⁷ *ibid*

ce lieu dépotoir où des fonctionnaires harassés baptisaient des américains à la pelle. Ce qui pour moi se trouve ici, ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, mais le contraire : quelque chose d'informe, à la limite du dicible, quelque chose que je peux nommer clôture, ou cession, ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément lié au fait d'être juif.²⁷⁸ »

« C'est cette permanence de son histoire, sa résistance, sa ténacité, sa pérennité que Robert Bober est venu éprouver sur Ellis Island. Et retrouver, sous les traces de ceux qui passèrent ici, sous les témoignages que nous allions recueillir, l'image du grand-père de sa mère qui quitta en 1900 son village de Pologne pour aller en Amérique, mais attrapa le trachome lors de la traversée et fut refoulé.²⁷⁹ »

Dans ce film, à nouveau, la voix-off est primordiale pour comprendre le sens que ses images revêtent auprès des réalisateurs. C'est elle qui transforme une visite d'un monument du passé en une quête d'identité. En quittant parfois les images mêmes du film pour porter des réflexions personnelles, elle permet à Georges Perec et Robert Bober de raconter quelque chose de neuf sur leurs mémoires et sur leur histoire. Par ailleurs, dans ce très beau commentaire (texte que l'on peut aussi retrouver dans le livre *Récits d'Ellis Island - histoires d'errance et d'espoir*²⁸⁰), c'est aussi la première fois que Georges Perec, malgré ses nombreux livres écrits auparavant, se définit en tant que « juif, juif victime²⁸¹ ». Comme s'il lui avait fallu ce voyage initiatique pour vraiment comprendre qu'être juif faisait partie de son identité.

La rencontre entre un réalisateur et un auteur a également été nécessaire pour que naisse en 2013 *L'image manquante*. Alors qu'il a dédié de nombreux films au régime khmer rouge, Rithy Panh y raconte pour la première fois sa propre histoire. Contrairement à *S21, la machine de mort khmère rouge*, où une autre victime, alter-ego du réalisateur, posait les questions, cette fois-ci le réalisateur est lui-même le personnage principal du film. À partir de ses treize ans, Rithy Panh a été enfermé dans

²⁷⁸ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, 1980

²⁷⁹ *ibid*

²⁸⁰ BOBER, Robert et PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island - histoires d'errance et d'espoir*, Lonrai, P.O.L., 1994

²⁸¹ BOBER, Robert, au cours du débat « Les traces de la mémoire », organisé par l'ADDOC et retranscrit dans *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 24

un camp de travail et toute sa famille y a péri. Il a commencé à en parler de manière autobiographique en rencontrant l'écrivain Christophe Bataille, avec qui il a signé *L'élimination*²⁸². Le texte de ce livre est en partie devenu le commentaire du film *L'image manquante*, qui aborde le massacre organisé par les khmères rouges de manière beaucoup plus intime. Christophe Bataille raconte ainsi le long processus, souvent douloureux pour le réalisateur, par lequel se sont écrits le film et sa voix-off.

« Nous avons travaillé jour et nuit. C'était évidemment très difficile pour lui – non seulement d'un point de vue émotionnel, mais aussi d'un point de vue chronologique. Quand on est déporté à douze ou treize ans et qu'on n'a pas de calendrier, on perd vite la notion du temps. Il a fallu enquêter, reconstituer, se référer à des souvenirs y compris climatiques pour situer certains faits, revoir des cartes de l'époque et des rushes non montés de S21... Je n'ai compris qu'au fur et à mesure qu'il était en péril vital. (...) [De retour à Paris] j'ai travaillé pendant cinq mois. J'y ai mis des couleurs, de la sueur... Ce que Rithy m'avait raconté de la mort de son père tenait en cinq lignes. J'ai fait le chef décorateur, en y mettant du bois, des bêtes et de l'angoisse... Pour éclairer la scène, j'ai imaginé que la mère se verse du thé. Il m'a dit : « T'es con ! Il n'y avait pas de thé ! » Bien sûr qu'il n'y en avait pas !

Lorsque j'ai envoyé à Rithy la première version du texte, je lui ai dit que ça allait être une lecture très difficile. Il y a une telle différence entre raconter avec des pauses des morceaux d'enfance et, tout d'un coup, la voir réapparaître, avec la petite nièce qui mange du sel et finit par mourir, le frère qui disparaît avec sa guitare, les fosses, les cauchemars... Il a mis trois mois à lire le texte et sa seule réponse a été : « Retire-moi. Supprime l'enfance. » Pour moi, ce livre n'avait de sens que si on y trouvait outre l'adulte, l'enfant qui a souffert. Je lui ai dit : « Il n'en est pas question. Si tu veux ne conserver que Duch, ce sera sa victoire. Et alors, ce sera sans moi. Je te rends les pages et tu te démerdes. » Le combat entre nous, par textos et par mail, a duré plus de deux ans. Ça a été une bonne bagarre. On pourrait d'ailleurs faire un texte de l'histoire du manuscrit, qui a compté cent trente versions.

*Un jour, Rithy m'a dit préparer un film qui s'appellerait *L'image manquante*. Une autre fois, il m'a dit faire quelque chose avec des figurines en terre. Je ne comprenais*

²⁸² BATAILLE, Christophe et PANH, Rithy, *L'élimination*, Grasset, 2012.

pas ce que ça voulait dire. Et puis un jour, il m'a envoyé une vidéo silencieuse d'une minute, avec ses petits bonshommes. (...) Je suis devenu une sorte de distributeurs de mots, qui avançait dans une brume épaisse. La nuit, il m'envoyait des images par Internet ; je lui renvoyais mes mots. Il ne me disait pas : « Fais-ci ou ça ». Ses indications étaient plutôt celles d'un metteur en scène : « Plus poétique », « plus sobre » ... Il fallait que ce soit un peu comme des slogans poétiques. J'en ai déduit qu'il y aurait une voix off ; mais j'ignorais qui parlerait. Tout était allusif. J'ai notamment compris qu'il n'aimait pas que j'écrive « ma mère » ; qu'il préférait « la mère », un peu à la Duras. Parce qu'il tenait à une forme d'universalité, et pas qu'on puisse penser qu'il cherchait à ramener le film à lui.²⁸³ »

Dès les premières minutes du film, le point de vue utilisé est celui de Rithy Panh. La séquence d'ouverture de *L'image manquante* comporte plusieurs plans de natures très diverses. Il s'agit de matières visuelles extrêmement variées, qu'aucune logique narrative ne relie entre elles et qu'il faut décrypter. Ces images sont presque toutes destinées à revenir plus tard dans le film : ce sont des motifs qui vont développés sous différentes variations. Il y a d'abord des plans de décombres et de bobines de pellicules, ainsi que quelques extraits d'un vieux film montrant une danseuse traditionnelle. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur ces images liées aux archives. Ensuite, des plans de la mer apparaissent, la bande-son est envahie par le bruit des vagues qui remplace une musique cambodgienne traditionnelle. La caméra est submergée, elle fait face aux vagues qui la heurtent de plein fouet, donnant une sensation proche de l'étouffement. Ces images, qui reviennent plusieurs fois, expriment le ressassement des souvenirs, le remous de la mémoire. Dans la voix-off, l'association est faite entre l'eau et le passé : « *Au milieu de la vie, l'enfance revient. C'est une eau douce, et amère. Mon enfance je la cherche comme une image perdue, ou plutôt c'est elle qui me réclame. Est-ce parce que j'ai cinquante ans ? Parce que j'ai connu des temps agités, où alternaient craintes et espérances ? Le souvenir est là, maintenant. Il me cogne aux tempes. Je voudrais le chasser.*²⁸⁴ » Amère, oui, parce que le flot de

²⁸³ BATAILLE, Christophe, propos recueillis par François Ekchajzer, *Télérama*, numéro du 09/10/2013, et cités par BOU, Stéphane dans *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIP, 2016

²⁸⁴ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

souvenirs est parfois assourdissant (on le perçoit ici dans le volume sonore des vagues de la scène), aveuglant, d'autant plus lorsqu'on ne peut pas lui échapper — plus tard, Rithy Panh dira vouloir chasser les souvenirs qui le poursuivent, mais ne pas y parvenir. Sans transition, des images de danseuses succèdent à la mer. Ce sont des danseuses floues, tout juste discernables. Comme un souvenir qui est là, pas très loin mais pas tout à fait accessible, lancinant. D'ailleurs, un plan de danseuses revenues du passé ayant été montré quelques secondes auparavant, on peut avoir l'impression d'en regarder désormais le présent, c'est-à-dire la trace floue que cette image a laissée dans la mémoire. Enfin, dernier motif de cette séquence, un gros plan montre des mains qui fabriquent une figure d'argile. « *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts des rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand chose, il suffit de vouloir.*²⁸⁵ » Les mains peignent quelques caractéristiques, un costume blanc, une cravate sombre, puis la voix-off fait les présentations : « *Je voudrais le tenir contre moi. C'est mon père.*²⁸⁶ »

L'ensemble de ces images, ainsi que le commentaire qui les accompagne (dans lequel les mots « *je me souviens* » sont très souvent répétés), permettent de situer l'action du film dans la conscience même du narrateur, Rithy Panh. Pour parler du film, Stéphane Bou²⁸⁷ a relevé une citation du livre *Matière et mémoire* de Henri Bergson, qui explique le procédé de la conscience pour accéder à un souvenir.

« *Nous avons conscience d'un acte par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique. Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel ; nous nous disposons simplement ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas,*

²⁸⁵ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

²⁸⁶ *ibid*

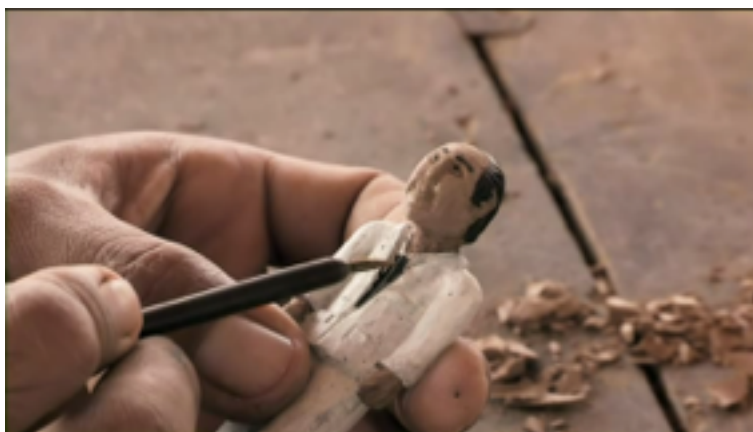
²⁸⁷ BOU, Stéphane, *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIP, 2016

*en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir.*²⁸⁸ »

Ces quelques lignes sont presque un commentaire des images décrites un peu plus tôt : d'abord les images floues puis les contours de la statuette qui sont dessinés, les couleurs posées — la voix-off définit d'ailleurs la figurine du père par ses deux couleurs, le noir et le blanc, ce sont ses signes distinctifs.



²⁸⁸ BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, [1^{ère} édition : 1896], PUF, Collection Quadrige, 2008, p. 148



Séquence d'ouverture
L'image manquante, Rithy Panh, 2013

Une fois que le film est placé dans la conscience de Rithy Panh, le récit peut commencer. Il ne la quittera jamais, toujours guidé par une voix-off à la première personne. La structure de cet incipit est aussi très emblématique de l'ensemble de la forme du film, qui ne raconte jamais le passé linéairement. Très peu de dates sont données, on est dans la mémoire de l'enfance, où chaque jour passé devient un « hier », seules les morts de la mère et du père sont des événements saillants. Le film est tout entier fragmenté, avec un jeu d'enchaînements par association d'idées, de mots, d'images, tels les sauts de la mémoire et de la conscience. L'idée de ressassement y est présente jusqu'à la fin, d'ailleurs pour parler de la structure de son film Rithy Panh a dit : « *J'aime penser à l'image d'une roue : elle tourne sur elle-même et on avance quand même*²⁸⁹ ».

Dans les dernières séquences du film, Rithy Panh apparaît à l'image. On le voit marcher de dos, flou. Dans un panoramique, la caméra le quitte pour dévoiler un enfant qui s'éloigne également. Ses jambes sont ensuite filmées, avant d'être remplacées par celles d'un adulte. C'est une matérialisation du temps passé, de l'adulte qui retrouve l'enfant qu'il a été. En « off » : « *Et l'enfance est revenue. Maintenant, c'est l'enfant qui me cherche, je le vois, il voudrait me parler, mais les mots, c'est difficile.*²⁹⁰ » Par la voix-off, le film forme effectivement une boucle, refermée autour de l'enfance de Rithy Panh. Cependant, le commentaire n'est pas seulement un ressassement du réalisateur destiné à lui seul : il s'adresse directement aux

²⁸⁹ PANH, Rithy, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 383-384

²⁹⁰ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

spectateurs, décrivant sommairement les images montrées ou s'interrogeant sur le bien fondé de la quête initiée. Il dit par exemple : « *Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance, alors je vous la montre.*²⁹¹ » Portée par un rythme particulier — car Rithy Panh a demandé à Christophe Bataille de faire des « *phrases comme des slogans*²⁹² », pour lutter contre des slogans de l'homme de métal avec d'autres mots, d'autres slogans —, la voix-off est aussi l'occasion d'un questionnement plus large, sur les images en général et la valeur qu'on leur accorde.

²⁹¹ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

²⁹² PANH, Rithy dans un entretien avec BATAILLE, Christophe et ONO-DIT-BIOT, Christophe, bonus du DVD de *L'image manquante*, Éditions ARTE, 2013

CHAPITRE 2 -

L'APPROPRIATION DES IMAGES D'ARCHIVES

Certains films dédiés au passé sont tout entier dévoués à des images d'archives. Cette caractéristique ne concerne pas seulement (ou nécessairement) des films qui racontent un évènement révolu à partir des images qui en ont été produites à son époque — ces derniers ne seront que très peu voire pas évoqués dans ce chapitre, comme dans le reste du mémoire, car il ne s'agit pas dans leur cas de « filmer » des images mais de les assembler, de les monter, pour représenter le passé. Certains cinéastes utilisent les traces laissées sur les lieux, d'autres les marques du temps sur les visages et dans les mémoires. Quelques uns, enfin, se tournent vers les restes de grains d'argent. C'est le cas d'Henri-François Imbert. En 1996, il raconte dans le moyen-métrage *Sur la plage de Belfast* comment, par un jeu de hasards, il s'est trouvé en possession d'un film Super 8 inachevé, petit film de vacances oublié dans une caméra offerte par son amie de retour d'un voyage à Belfast. À partir de ces quelques minutes banales montrant une famille inconnue sur une plage, Imbert enquête. Le film est le récit de ses recherches, à commencer par une expertise des laboratoires Kodak qui permet de dater le film d'une douzaine d'années. Le spectateur suit ensuite le réalisateur jusqu'en Irlande du Nord, pour retrouver la famille du petit film²⁹³.

« Dans Sur la plage de Belfast sont présents les ingrédients essentiels qui rendent si précieux le cinéma d'Imbert : l'imprégnation et la rêverie sur quelques traces oubliées du passé, l'humanité simple et profonde émanant du désir de recoudre un lien défait, la jointure entre passé et présent par le cinéma, la douceur et la mélancolie, le roman familial, la quête d'une origine, le processus d'élaboration du film intégré au film, l'idée de tirer un fil ténu pour découvrir ou imaginer une pelote beaucoup plus vaste, l'effet de distance, d'intimité et de beauté littéraire produit par la voix off du narrateur, Imbert lui-même.²⁹⁴ »

²⁹³ Ce procédé a été repris par Isabelle Monnin et Alex Beaupain, dans un livre et un CD : *Les Gens dans l'enveloppe*. La journaliste romancière a acheté en ligne un lot de vieilles photos d'une famille inconnue. Elle décide de leur inventer une vie et Alex Beaupain accompagne le récit de chansons. Puis Isabelle Monnin se lance sur leur trace pour confronter ce qu'elle a écrit et leurs vies réelles... et leur faire chanter quelques chansons.

²⁹⁴ KAGANSKI, Serge, « Henri-François Imbert : chercheur d'or », *Les Inrockuptibles*, 29/10/2003, <https://www.lesinrocks.com/2003/10/29/cinema/actualite-cinema/henri-francois-imberty-chercheur-dor-11104590/>

On retrouve nombre de ces « ingrédients » dans *No pasaran ! Album souvenir* (2003), dont voici le synopsis :

« Un jour, lorsque j'étais enfant, j'ai découvert chez mes grands-parents une série incomplète de cartes postales photographiées dans le village de ma famille. Ces six cartes postales montrent les évènements qui ont eu lieu dans ce village, proche de la frontière espagnole, lorsque les Républicains sont arrivés en France, fuyant devant les Franquistes, à la fin de la Guerre d'Espagne en 1939.

Vingt ans plus tard, je suis parti à la recherche des vingt-trois cartes postales réputées introuvables qui manquaient à la série. En quatre ans, je les ai toutes retrouvées et j'ai découvert l'histoire de cet exode, m'en tenant à cette seule série de cartes postales et aux rencontres que leur quête a suscitées.²⁹⁵ »

Là encore, des archives sont le point de départ d'une nouvelle quête et d'un nouveau film. *No pasaran ! Album souvenir* est essentiellement composé d'images fixes, des cartes postales. C'est la voix-off qui, jouant un rôle primordiale, raconte au fur et à mesure que les cartes défilent comment l'auteur les a retrouvées. Sans elle, on ne voit que des images ressuscitées du passé, à la description lacunaire. Avec elle, le film raconte non seulement l'évènement en lui-même, reconstituant la « retirada », l'histoire et le parcours des réfugiés républicains espagnols, mais aussi la quête du cinéaste à partir de ses seuls souvenirs d'enfance. La grande histoire s'en retrouve mêlée à une quête beaucoup plus intime : en véritable « *détective du temps retrouvé* », Henri-François Imbert lie ainsi passé et présent.

Dans ces films, les images d'archives agissent davantage comme déclencheurs voire même comme prétexte plutôt qu'en tant qu'objets détenant des informations sur le passé. Les réalisateurs s'en saisissent indépendamment de leur qualité *historique* et se les approprient pour en faire l'objet de leur folle aventure, aux règles du jeu parfois obsessionnelles (trouver une famille qui a certainement déménagé depuis, rassembler chaque carte et compléter absolument la série, etc). Cependant, les images d'archives peuvent aussi faire une incursion plus brève dans un film qui les laisserait de côté la majeure partie du temps.

²⁹⁵ IMBERT, Henri-François, « Synopsis de *No pasaran ! Album souvenir* de Henri-François Imbert » in *Filmer le passé [dans le documentaire]*, ADDOC, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 115

Valse avec Bachir (2008) est un film documentaire d'animation réalisé par Ari Folman. Le réalisateur israélien y raconte sa quête pour combler les lacunes de sa mémoire. En effet, après un rendez-vous avec un ami, qui lui parle de ses cauchemars récurrents liés à ses crimes de guerre, Ari Folman se rend compte qu'il ne parvient pas à se souvenir de cette période de sa vie. Une scène muette seulement lui revient : lui-même, jeune soldat, se baigne avec deux camarades, devant Beyrouth, sous la lumière de fusées éclairantes. Pensant qu'il s'agit des scènes du massacre de Sabra et Chatila (où se réfugiaient de nombreux palestiniens), sans en être sûr, le réalisateur décide d'interviewer certains de ses anciens compagnons d'armes. En même temps qu'un voyage à travers le monde, pour retrouver ces différents témoins, le film est un voyage à l'intérieur de sa mémoire au cours duquel de plus en plus d'images refoulées refont surface. À la fin de *Valse avec Bachir*, Ari Folman comprend qu'il a participé au massacre en tirant des fusées éclairantes depuis le toit d'un immeuble, facilitant ainsi les meurtres commis par les milices phalangistes chrétiennes. Il se souvient ensuite avoir vu les femmes rentrer chez elles le lendemain et retrouver leurs maris, pères et frères tués, en hurlant de peine et de douleur. Entièrement constitué d'images animées, *Valse avec Bachir* se termine toutefois par des images de prises de vue réelles, issues d'un reportage de la BBC filmé au lendemain du massacre. Elles montrent l'entrée dans le camp et les femmes palestiniennes entourées de décombres et de cadavres.

Lors d'un entretien à Cannes pour la projection du film, Ari Folman raconte que ces images d'archives étaient prévues depuis le début de la création du film, dès le scénario. « *Je voulais éviter la situation que quelqu'un, quelque part, regarde Valse avec Bachir et sorte de la salle de cinéma en se disant que le film est bien et ne se rende pas compte que ce massacre a vraiment eu lieu (...) Des milliers d'innocents sont morts, pour la plupart des gamins, des femmes, des personnes âgées, qui n'étaient pas protégées.*²⁹⁶ » Les images d'archives permettent ici de contraster avec les dessins animés qui sont souvent reliés (au moins dans l'imaginaire collectif, même s'il existe bien sûr des exceptions) à des histoires enfantines, innocentes et fantasmées. Après de nombreuses images de rêves plus ou moins doux, de faux souvenirs et d'images-leurres, ces

²⁹⁶ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Cannes en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009

images-là proclament : « *Voici ce à quoi ça ressemble en vrai*²⁹⁷ ». Elles replacent le film dans le contexte de l'Histoire. Pour le réalisateur, elles servent aussi à s'éloigner de son histoire personnelle à lui, soulignant que, si les soldats ont vécu quelque chose de dur, les vraies victimes sont les personnes montrées sur ces images.



Du dessin aux archives
Valse avec Bachir, Ari Folman, 2008

Dans *RWANDA 94*, la pièce de théâtre du Groupov évoquée précédemment (Chapitre 1 de la Partie II), quelques images filmées sont aussi utilisées. Il y a, d'une part, comme cela se fait de plus en plus dans le théâtre « contemporain », des images filmées par l'équipe du Groupov. Elles donnent corps en noir et blanc aux fantômes électroniques venus témoigner d'outre-tombe et retransmettent en direct les journaux télévisés joués sur le plateau par des comédiens de chair et d'os. D'autre part, il y a des images d'archives, dans trois séquences. Comme dans le film d'Ari Folman, les images du génocide rwandais doivent faire office de preuve dans un univers habitué à l'imaginaire (là le dessin animé, ici le théâtre), elles affirment que là pièce s'articule autour d'une réalité. « *Elles sont là pour nous rappeler : voilà ce dont on parle*²⁹⁸ ». Leur utilisation dans *RWANDA 94* va toutefois au-delà de cette idée de preuve car elles sont placées afin d'induire une réflexion sur l'usage habituel qu'en fait la télévision. « *Ces dernières, qui, dans un JT seraient utilisées avant tout pour susciter l'émotion choc, nous les donnons à voir après quatre heures de spectacle, après quatre heures où, peut-*

²⁹⁷ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Cannes en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009

²⁹⁸ COLLARD, Marie-France, « Chronologie du Work in Progress », *Alternatives théâtrales*, n°67-68, avril 2001, p. 39

être après l'ébranlement profond suscité par le témoignage de la rescapée, le génocide commence à être apprivoisé par le spectateur.²⁹⁹ »

Par ailleurs, une autre séquence utilise les images d'un journal télévisé particulier. « Un an avant le génocide, les larmes au bord des yeux, Jean Carbonare met le monde en garde, trahissant tout à coup le code de fausse impartialité du JT. Bien sûr, on peut voir dans cette séquence une indication de ce que pourrait être la 'bonne' télévision ; mais en fait, c'est surtout la démonstration implacable de son inopérante : quel effet a eu ce moment télévisuel passant pourtant à une heure de grande écoute sur la prévention du génocide ? Perdu dans le flux incessant d'informations diverses, partielles, parcellaires, contradictoires, il a tout au plus marqué la mémoire de quelques uns...³⁰⁰ »

La pièce, tant par les scènes en elles-mêmes (dans lesquels apparaissent des journalistes peu scrupuleux par exemple) que par les extraits de télévision qu'elle montre, se veut une critique des images diffusées sur nos écrans.

« S'adressant à Bee Bee Bee, nous enjoignant de nous méfier de 'ces appareils qui propagent l'information', les morts nous font visiter l'histoire du Rwanda à reculons. Ils accusent en premier lieu les médias, RTLM, la radio génocidaire qui a aiguisé les haines et appelé au meurtre. Les faits sont précis, des noms prononcés, des complicités mises en lumière. Derrière l'actualité atroce de 1994, la responsabilité de l'ONU et des occidentaux est systématiquement dénoncée. Chaque mort lance sa question, en liaison ou non avec la précédente. (...) Ils pointent notre ignorance de leur culture, de leur passé. À chaque refrain, ils appellent à la vigilance envers les médias.³⁰¹ »

Les créateurs de la pièce se sont emparés des images télévisées pour en faire leur critique, se les appropriant pour montrer leurs défauts.

On retrouve la même mixité des natures d'images (à la fois d'archives et filmées en direct sur le plateau pour RWANDA 94 donc) et leur même mise en cause dans

²⁹⁹ COLLARD, Marie-France, « Chronologie du Work in Progress », *Alternatives théâtrales*, n°67-68, avril 2001, p. 39

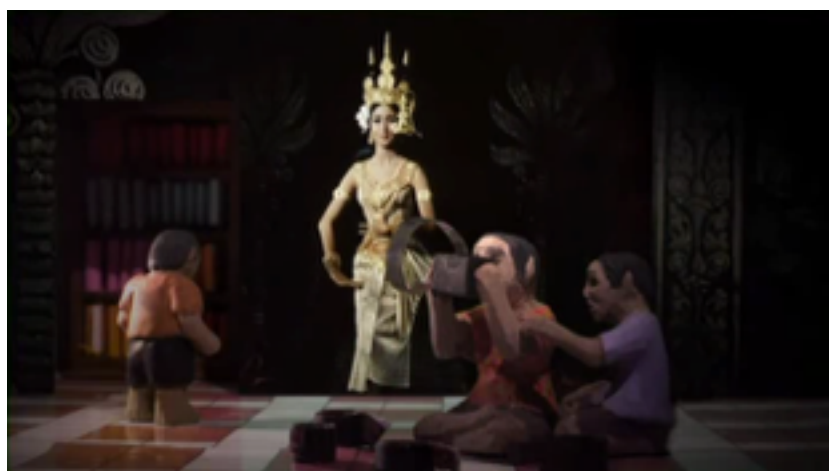
³⁰⁰ *ibid*

³⁰¹ *ibid*, p. 35-36

L'image manquante. Initialement, le film de Rithy Panh devait être réalisé uniquement à partir d'archives, dans le cadre d'une association qui existe depuis plusieurs années et qui explore les images produites par les khmers rouges.

Le début de *L'image manquante* marque d'ailleurs son lien avec les images d'archives. Ainsi, alors que s'inscrit un court générique, des plans larges puis de plus en plus serrés montrent des monticules de bobines de film, dont certaines sont déroulées. La caméra se promène dans ce désordre poussiéreux. Puis une main fait défiler une bobine de film devant un oeil et ce qui semble être un extrait de cette pellicule s'anime sous les nôtres : une danseuse évolue devant un parterre d'hommes, sur une musique traditionnelle. Cette image sera reprise plus tard dans le film, à deux occasions. Tout d'abord, on apprend dans une scène de *L'image manquante* que, dès ses plus jeunes années, Rithy Panh a pu passer du temps sur les plateaux de cinéma grâce à un voisin réalisateur. Dans une scène mimant un tournage, on retrouve alors l'image du vieux film du début, cette fois-ci interprétée par des statuettes. On découvre le contexte tout autour, avec l'équipe technique mais aussi le petit enfant qui regarde émerveillé le décor. Juste après, un autre souvenir agréable est raconté. Rithy Panh, enfant, regarde avec son père un film dans une petite boîte, une chambre noire miniature. Il s'agit à nouveau de la danseuse devant le public d'hommes. En arrière-plan, la statuette de l'enfant, démultipliée, est positionnée debout, devant un écran, regardant à nouveau l'extrait présenté ci-dessus. L'enfant observe la danseuse envoûtante, hypnotisante. Avec cet étrange champ-contre-champ entre une statuette de terre et une femme de chair mais projetée sur un écran, Rithy Panh raconte la fascination qu'il éprouvait déjà, enfant, pour le cinéma. À la suite de cette scène, un plan montre un bout de pellicule prendre feu, signant la destruction de ce monde magique. Le choix de l'extrait est alors intéressant. Il s'agit en effet d'une séquence d'*Apsara* de Norodom Sihanouk. Ce dernier était certes cinéaste, auteur d'une trentaine de films, mais, surtout, il fut roi du Cambodge de 1941 à 1955, puis chef de l'État du royaume du Cambodge de 1960 à 1970. Enfin, lorsque les khmers rouges prirent le pouvoir en 1975, il resta officiellement chef de l'État pendant un an, mais cantonné dans un rôle de pure figuration, avant d'être mis à l'écart et assigné à résidence à partir de 1976, pendant que se déroulèrent les massacres. La scène choisie par Rithy Panh est donc doublement un symbole des années précédant le Kampuchéa

démocratique, c'est-à-dire, pour les classes intellectuelles et aisées, une période de douceur, « d'âge d'or ». Lorsque la pellicule brûle, elle marque la fin des années d'insouciance (et de danse), mais aussi la fin du règne du roi cinéaste.



L'image manquante, Rithy Panh, 2013

Rithy Panh, donc, est lié aux images d'archives, tant par ses activités de recherche et d'analyse des images de propagande khmère rouge que par son attachement (lié aux souvenirs d'enfance) au cinéma d'une période terriblement révolue. Toutefois, les bobines déroulées de la séquence d'ouverture sont aussi annonciatrices des nombreuses images d'archives — issues cette fois-ci des images produites par le régime et non pas de films de cinéma proprement dits — qui vont jalonner tout le film. À chacune de leur apparition, la voix-off s'interroge sur ces images d'époque : Qui les a filmées ? Pourquoi ? Pour qui ? On peut citer, entre autres, ce commentaire « *Je sais que les Khmers rouges ont photographié des exécutions. Pourquoi ? Fallait-il une preuve ? Compléter un dossier ? Quel homme ayant photographié cette scène voudrait qu'elle ne manque pas ? Je cherche cette image. Si je la trouvais enfin, je ne pourrais pas la montrer, bien sûr.*³⁰² » — il est prononcé sur une scène employant des figurines de terre cuite et reconstituant une exécution, avec un photographe présent pour capturer l'instant fatal — ou encore, sur des images d'enfants des camps qui travaillent, filmés par des cameramen khmers rouges : « *On ne filme pas impunément.*³⁰³ »

Un des commentaires les plus frappants est prononcé dès la première insertion d'images d'archives, montrant majoritairement des femmes qui pleurent, suppliant les soldats qui les entourent. La voix-off dit alors : « *Il y a tant d'images qui passent,*

³⁰² PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³⁰³ *ibid*

*repassent dans le monde, qu'on croit posséder parce qu'on les a vues. Quand on découvre une image sur un écran, qui n'est pas un tableau, un linceul, alors elle ne manque pas.*³⁰⁴ »

La première phrase semble la plus simple : posséder une image, cela peut signifier qu'on la comprend. Croire posséder une image parce qu'on l'a vue, cela voudrait dire que, parce qu'on a regardé une image, on pense savoir ce qu'elle montre, ce qu'elle peut nous dire. Or, un des sujets très importants de *L'image manquante* est justement de montrer que les images ne sont pas toujours ce qu'on croit. Le réalisateur invite fréquemment le spectateur à mieux analyser les images, à y regarder de plus près pour ne pas se laisser berner. Ainsi, alors qu'à l'image, des travailleurs portent de lourdes charges en files indiennes, traversant le cadre dans un mouvement infini, en un millier de silhouettes anonymes, la voix-off déclare : « *À bien regarder dans ce mouvement, on voit la fatigue, les chutes, les visages maigres. On voit la cruauté.*³⁰⁵ » L'un des objectifs du film est donc presque pédagogique : il faut apprendre à regarder les images et à lire les archives, à voir au-delà de leurs apparences afin de discerner le tortionnaire Duch là où d'autres pourraient ne voir qu'un homme comme un autre. Lorsque un extrait de film de propagande montre une vue aérienne de Phnom Penh, la capitale, il faut décoder les rues complètement vides et comprendre que des milliers de personnes ont été déportées à la campagne pour y être « rééduquées ». « *Maintenant Phnom Penh peut être filmée.*³⁰⁶ » La voix-off est terriblement efficace, adoptant parfois un style lapidaire pour parler de ces nombreuses images mensongères : « *Un film khmer rouge, c'est toujours un slogan.* », « *Il n'y a qu'un seul acteur, c'est Pol Pot.* », « *Il n'y a pas de vérité, il n'y a que du cinéma. La révolution, c'est du cinéma.*³⁰⁷ ». Les images des camps ont remplacé l'ancien cinéma d'état, celui de Norodom Sihanouk et ses romances d'un âge d'or disparu, mais elles n'en sont pas moins de la fiction pour autant. Elles ne montrent pas la « vérité », c'est-à-dire les corps décharnés par la faim, les enfants qui tombent au travail, les tortures du centre S21. « *Qui a filmé le peuple malade ? Qui a filmé les pagodes transformées en hospice ?*

³⁰⁴ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³⁰⁵ *ibid*

³⁰⁶ *ibid*

³⁰⁷ *ibid*

*Et mon voisin de lit rongé par les vers ? Et cette jeune femme qui n'arrive pas à accoucher [...] ?*³⁰⁸ »

Cette réflexion autour des images d'archives inclue également une autre question : Rithy Panh s'interroge notamment sur ce que l'occident n'a pas voulu voir dans ces images, sur ce qu'il a feint d'ignorer. « *À Paris ou ailleurs, ceux qui aimaient nos slogans, ceux qui lisaient des livres, ont-ils vu ces images ? Ou ont-elles manqué ?*³⁰⁹ » Il se demande comment, à l'époque, plusieurs intellectuels ont pu défendre le régime du Kampuchéa démocratique. Aujourd'hui encore, il partage son incompréhension à ce sujet. Dans un entretien avec Christophe Bataille et le journaliste Christophe Ono-dit-biot³¹⁰, le réalisateur cite notamment un texte d'Alain Badiou, paru dans *Le Monde* en 1979 et nommé « *Kampuchéa vaincra !* »³¹¹.

Revenons en au commentaire des premières images d'archives de *L'image manquante* et plus précisément à sa seconde partie, plus complexe, car à première vue paradoxale. « *Quand on découvre une image sur un écran, qui n'est pas un tableau, un linceul, alors elle ne manque pas.*³¹² » La différence entre un tableau ou un linceul et une image vue sur un écran, c'est que l'image est figée sur les premiers, on peut y accéder quand on veut, la parcourir du regard aussi longtemps que nécessaire, s'absenter et la retrouver identique. A priori, cette catégorie d'images ne peut pas manquer, alors qu'une image sur un écran disparaît immédiatement après avoir été vue. Le besoin de la revoir peut alors se faire sentir, pour mieux la comprendre par exemple. Pourtant, Rithy Panh exprime l'inverse dans son commentaire. La clef pour le comprendre se trouve peut-être dans le présent de la phrase, « *elle ne manque pas* » : une image sur un écran existe, même de manière fugace, tandis que l'image peinte sur le tableau a dû, peut-être, être peinte parce qu'elle manquait jusqu'alors.

³⁰⁸ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³⁰⁹ *ibid*

³¹⁰ Entretien entre PANH, Rithy, BATAILLE, Christophe et ONO-DIT-BIOT, Christophe, bonus du DVD de *L'image manquante*, Éditions ARTE, 2013

³¹¹ Alain Badiou a, depuis, exprimé ses regrets. Interrogé en 2012, par Christophe Ono-dit-biot encore, sur le plateau d'*Avant-Premières* sur France 2, il est revenu sur les raisons qui l'ont poussé à écrire ce texte. On peut retrouver les motivations de ce qu'il appelle son « errance cambodgienne » dans un article en ligne du *Point*, « Alain Badiou : "Je regrette" », publié le 14/03/2012 (http://www.lepoint.fr/culture/regardez-alain-badiou-je-regrette-14-03-2012-1441309_3.php)

³¹² PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

Comme elle n'existait sous aucune forme filmée ou photographiée, il a fallu que quelqu'un d'autre la crée. Cela est d'autant plus vrai que, même si c'est à tort, une image filmée, qui passe sur un écran et notamment un écran de télévision, est souvent tout de suite crue, elle *existe*. Elle possède un fort pouvoir d'adhésion — on l'a vu précédemment dans ce chapitre, c'est d'ailleurs pour cette raison que des images d'archives sont utilisées dans *Valse avec Bachir* ou *RWANDA 94*. A contrario, les images filmées par Rithy Panh dans *L'image manquante* (des peintures d'eau et d'argile) et les tableaux de Nath sont là pour exprimer une vérité portée par aucune autre image existante, elles sont là pour exprimer un manque. Le film est en effet né de la lecture par Rithy Panh des confessions d'un cameraman du régime, écrites avant qu'il ne soit fusillé. Il y raconte avoir filmé des scènes de torture et de nombreuses exécutions. Ces images, le réalisateur cambodgien les a longuement cherchées, non pas pour les montrer, mais juste pour avoir la confirmation qu'elles existaient, qu'il y avait des images qui donnaient corps à la vérité. Il ne les a jamais trouvées.

Rithy Panh utilise donc les archives pour montrer ce qu'on peut y déceler malgré les tentatives de cacher la douleur de la population et la cruauté du régime, pour dénoncer la lecture qui en a été faite à l'étranger, mais aussi pour parler de tout ce que ces images ne montrent pas — ces preuves, auxquelles les rescapés sont si attachés, qui sont les nombreuses images manquantes du titre du film.

Toutefois, les multiples images noir et blanc de la propagande khmère rouge ne surviennent pas seulement seules, pour elles-mêmes. Elles sont souvent mélangées à d'autres types d'image, insérées dans des scènes en prise de vue réelle. Leur utilisation dans le film est extrêmement riche, tant dans le sens qu'elles apportent que dans l'aspect purement esthétique des images créées.

Tout d'abord, les images d'archives interagissent avec les scènes de statuettes créées par Rithy Panh en les contaminant. Les scènes de douceur (deux enfants lisant et faisant leurs devoirs avec leur père instituteur, au début du film) sont interrompues, d'abord par le bruit des mitraillettes qui envahit la bande sonore puis par les images les accompagnant. Plus tard, une reproduction miniature de sa maison d'enfance est construite et, dans un couloir, sont alignés ses frères et soeurs, grâce à la surimpression d'une vieille photographie. Une grande nostalgie s'exprime dans ce

plan. Cependant, les frères et soeurs disparaissent en fondu et un plan frontal de la façade de la maison remplace le couloir vide : sur le mur, une vidéo de guerre est projetée. Les soldats, l'arme à l'épaule, recouvrent les volets et les balcons, bientôt remplacés par des familles déportées. La guerre civile imprègne la maison, la vie familiale et le quotidien, elle s'infiltré partout. Au fur et à mesure du film, le noir et blanc des archives contamine même les statuettes : auparavant parées de costumes colorés, elles sont rapidement vêtues de tenues grises, toutes les couleurs s'estompent sur la terre cuite. Leur identité est noyée dans ces tenues identiques, le narrateur se sent « [disparaître] peu à peu³¹³ ». Le changement se fait d'ailleurs dans une même séquence, en un raccord : un travelling horizontal longe des colonnes de déportés répartis par âge. Puis, un second travelling reproduit un mouvement similaire, cette fois-ci devant des statuettes uniformisées. Derrière elles se trouvent désormais le logo du parti, pesant, écrasant et prenant finalement toute la place sur l'écran, en un mouvement de caméra.



Les soldats chassent les enfants de la maison
Limage manquante, Rithy Panh, 2013

³¹³ PANH, Rithy, *Limage manquante*, 2013

De plus, les statuettes sont parfois mises en situation dans le passé en étant insérées dans les images d'archives. D'une certaine manière, Rithy Panh insuffle ainsi un peu de vérité dans ces images de propagande. Le réalisateur crée par exemple des images de la déportation en superposant des statuettes portant de multiples bagages aux rues vides de Phnom Penh. Après avoir montré un conducteur de train, filant sur sa locomotive à travers les rizières, il insère sur les paysages des petits wagons de paille et de bois remplis de statuettes. Les archives où ne figurent que des anonymes sont personnalisées par ces ajouts de sa famille en statuettes.



L'image manquante, Rithy Panh, 2013

Enfin, les images d'archives sont parfois tout simplement regardées par les personnages mêmes du film. Nous avons déjà évoqué la « rencontre » entre la danseuse et le petit garçon. D'autres scènes montrent la famille devant une télévision, admirant les premiers pas sur la lune, ou encore les prisonniers des villages réunis le soir pour regarder des films de propagande qui racontent la victoire du peuple à mains nues contre l'armée américaine. À chaque fois, ces images sont présentées comme des moments d'évasion, une occasion d'échapper au présent cruel. Qu'elles soient incomplètes ou salvatrices, Rithy Panh célèbre dans son film le pouvoir — pas forcément positif ou utilisé à bon escient — des images.

CHAPITRE 3 -

DONNER SES IMAGES AU PASSÉ

Un fondu au noir fait peu à peu apparaître les lumières puis les contours flous et très diffus d'un carrousel. Les ampoules blanches deviennent de plus en plus intenses et commencent à clignoter tandis que les chevaux entament leur ronde. Aux nappes sonores baignant la scène dans l'étrange, s'ajoutent les grincements de la mécanique qui se met en route. C'est par cette image vignettée, cerclée de noir afin que seul le manège soit visible, que s'ouvre *Visages d'une absente* (2013), de Frédéric Goldbronn. Un plan rapproché, net cette fois-ci, montre les chevaux et les barres dorées défiler, la musique débute doucement. Enfin, la voix-off déclare : « *Je me souviens du manège du Luxembourg. La musique commence et une secousse m'arrache à ma mère. Au début, je m'effraie de la quitter, puis je prends de l'assurance. Ma monture m'emporte et je trône bientôt en souverain sur un monde qui m'appartient. Puis le manège ralentit, devient terrain incertain, mais ma mère est là devant moi, comme un pilier autour duquel je jette l'amarre de mon regard.*³¹⁴ » Dans le reste du film, la voix-off se poursuit mais il n'y a plus d'images du manège, ni d'autres plans ainsi stylisés. Le réalisateur mène sa quête du passé en interrogeant ses frères et soeurs. Cependant, avec la première séquence et notamment le premier plan, Frédéric Goldbronn a créé comme un espace mental, visuel et sonore, propice à se remémorer. En représentant un lieu fortement lié à ses propres souvenirs de sa mère et en se concentrant uniquement sur ses liens à son passé (puisque le manège est plongé dans le noir, rien de ce qui l'entoure n'existe), il plonge le spectateur dans sa mémoire.



Visages d'une absente, Frédéric Goldbronn, 2013

³¹⁴ GOLDBRONN, Frédéric, *Visages d'une absente*, 2013

De même, on a vu comment Rithy Panh a, par sa séquence d'ouverture, placé *L'image manquante* dans sa conscience même. Cependant, il va plus loin dans le procédé, car l'ensemble du film porte sur ses propres images, celles que le réalisateur se crée pour représenter son passé. Il souhaitait tout d'abord faire un film uniquement avec des archives puis, après un an et demi de tournage, il s'est dit qu'il n'était jamais retourné chez lui. Lorsqu'il est rentré dans son ancienne maison, « *cette matrice de l'univers de l'enfance, cet univers à la fois poétique et protecteur*³¹⁵ », il l'a à peine reconnue, tant elle avait changé. Il a donc décidé d'en faire une maquette afin de mieux s'en souvenir. Comme les sculpteurs n'arrivaient pas à construire une maison bien proportionnée, Rithy Panh a eu l'idée de fabriquer une statuette d'enfant et de la leur donner comme base pour l'échelle. C'est ainsi qu'est né un film fait d'une multitude de statuettes. Elles remplacent tous les hommes.

Plusieurs gros plans de *L'image manquante* filment ainsi des mains construisant des figurines. « *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts des rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand chose, il suffit de vouloir.*³¹⁶ » De plus, de nombreuses situations sont reconstituées en miniature, avec cette phrase qui revient comme une litanie : « *Je me souviens...*³¹⁷ ». La première est une scène de fête familiale, avec musique joyeuse, des rires et des bruits de vaisselle. C'est un tableau de « l'ancien temps », celui avant les khmers rouges. On remarque une très faible profondeur de champ, beaucoup de couleurs sur des figurines et des décors baignés dans une lumière chaude et diffuse. La voix-off dit « *Je me souviens de la douceur surtout*³¹⁸ » et c'est bien la principale sensation qui s'exprime dans cette scène. Un panoramique la parcourt en plan large (par rapport à l'échelle de la scène bien sûr), puis plusieurs gros plans détaillent des « mini-actions » : des femmes qui cuisinent, un enfant qui joue avec des chiens, etc. Malgré l'immobilité des figurines, la scène ne paraît pas totalement figée car des panoramiques viennent l'animer. L'un d'eux, notamment, de la gauche vers la droite, fait mine d'accompagner le passage d'une assiette d'une main à une autre, comme si le geste avait vraiment lieu. À chaque

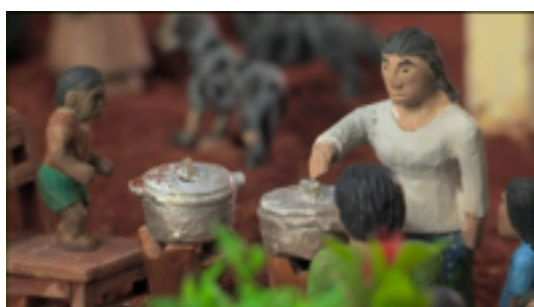
³¹⁵ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³¹⁶ *ibid*

³¹⁷ *ibid*

³¹⁸ *ibid*

situation reconstituée, un découpage similaire (bien que pas de manière schématique) sera répété : un plan large, plusieurs panoramiques pour donner du mouvement à une scène qui prend vie et des gros plans sur quelques éléments particuliers. Toujours dans un rythme assez lent qui laisse le temps de découvrir tous les détails de la représentation et de s'imprégner du passé.



L'image manquante, Rithy Panh, 2013

Ces figurines ne sont pas animées une seule fois dans *L'image manquante*, non pas par limitation technique mais bien par choix du réalisateur.

« Il ne faut pas transformer ce que j'ai vécu, ce que les Cambodgiens ont vécu en spectacle. Prenez l'idée des figurines. Ça fait peur, des personnages figés, qui ne parlent pas, pendant une heure et demie. Aujourd'hui, avec la mode de la 3D, il aurait pu y avoir la tentation de faire un dessin animé. Mais la force de ces figurines, c'est justement leur immobilité. Sur un sujet pareil, il faut garder une certaine pureté dans l'approche artistique.³¹⁹ »

« Ceux qui comme nous ont traversé ces épreuves sont morts une fois. Nous sommes des survivants. Nous revivons mais avec une part de mort. Comment parler de cette mort en nous ? C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas animer ces

³¹⁹ PANH, Rithy, propos recueillis par COLOMBANI, Florence, dans *Le Point*, numéro du 24/10/2015

*figurines. Ces personnages figés en terre glaise se révèlent plus forts par moments que les archives ou les images filmées de propagande.*³²⁰ »

Selon Christophe Bataille il ne s'agit pas simplement d'une « idée » : « Vous, chez vous, vous prenez des figurines vous faites un travelling, ça marche pas. C'est vraiment une pensée spirituelle.³²¹ » Ces figurines, qu'elles évoquent la mort ou une certaine pureté artistique, possèdent certainement une grande puissance d'évocation. D'une part, on discerne très bien la douleur et la peur sur leurs visages. Les plans qui les montrent sont ainsi bien plus expressifs que certaines images d'archives et donnent en tout cas davantage d'émotion. Leur imperfection les rend aussi plus touchantes, opposant ces figurines qui « ne bougent pas mais ont une âme³²² » aux hommes purs voulus par le parti, sans fantaisie, sans personnalité. Les statuettes figées, filmées tandis que des slogans sont dictés en voix-off, accentuent également l'idée d'impuissance, de passivité et de soumission face à la toute puissance khmère rouge qui semble partout dans le film, invisible. Enfin, pour le psychiatre Boris Cyrulnik, les statuettes présentent un avantage non négligeable pour la représentation d'un traumatisme.

« Aux personnes traumatisées, on dit souvent que faire revenir le passé, c'est entretenir la blessure et avoir finalement plus mal encore. On dit aussi que se taire conduit à se couper en deux parties : l'une acceptable pour son entourage et une autre qui souffre en secret. La seule bonne solution consiste à exprimer ce que l'on a à dire sans pour autant faire revenir le trauma. En le métamorphosant avec de la littérature, comme l'ont fait Paul Celan, Jorge Semprun ou Charlotte Delbo, ... ou avec des statuettes, comme le fait Rithy Panh. Elles sont ce qu'on appelle des « représentants narcissiques » et illustrent un précieux facteur de résilience : la transformation de la souffrance en œuvre d'art. Ce que je n'ai pas la force de vous dire – parce que c'est trop dur, que je ne suis pas assez fort pour vous le dire et vous

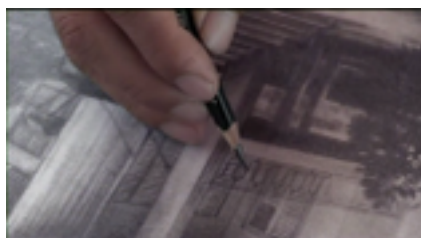
³²⁰ PANH, Rithy, propos recueillis par RASPIENGAS, Jean-Claude, dans *La Croix*, numéro du 08/10/2013

³²¹ BATAILLE, Christophe, dans un entretien avec PANH, Rithy et ONO-DIT-BIOT, Christophe, bonus du DVD de *L'image manquante*, Éditions ARTE, 2013 et cités par BOU, Stéphane dans *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIP, 2016

³²² PANH, Rithy dans un entretien avec BATAILLE, Christophe et ONO-DIT-BIOT, Christophe, bonus du DVD de *L'image manquante*, Éditions ARTE, 2013 et cités par BOU, Stéphane dans *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIP, 2016

*trop faible pour l'entendre –, je le fais dire à des statuettes. C'est le détour par un tiers, qui rend la souffrance partageable à travers sa métamorphose.*³²³ »

Les statuettes et les décors en papier apparaissent surtout comme la seule manière de représenter des personnes et des lieux désormais disparus, appartenant à un temps révolu. Ils sont les outils capables d'incarner des souvenirs extrêmement forts. Car dans *L'image manquante*, il s'agit bien de cela : donner forme aux souvenirs de Rithy Panh, comme lorsqu'un plan montre sa main dessinant très précisément la maison de son enfance, dans ses moindres détails alors même qu'il n'a pas pu la revoir depuis 1975. Plutôt que de se rendre sur des lieux de mémoire, il recrée avec la terre glaise les traces du passé tout comme ce qui les recouvre. « *La cantine khmère rouge a disparu. Il ne reste presque rien, des miettes de jarres, des casseroles rouillées, un fourneau en terre. Tout a passé, comme dans un film cruel.*³²⁴ » Plus tard, un décor montre la nouvelle vie de ces endroits qui ont terriblement marqué son enfance. « *Quant aux fosses proches de l'hôpital, où j'ai enterré tant de morts, et ma mère, et mes soeurs, elles sont devenues un lac artificiel, creusé par un organisme international. Les ossements ont été emportés, on a planté du potiron et du maïs, mais l'eau du lac est si salée, si étrangement verte, que personne n'ose l'utiliser ou la boire.*³²⁵ » Enfin, Rithy Panh utilise également ses maquettes pour imaginer les lieux de son enfance heureuse, désormais vides, abandonnés. Il représente le salon dévasté dans lequel il ne peut plus aller, donnant des images à ce qu'il n'a pas pu voir mais qu'il a dû, longuement, durant sa déportation et encore après, visualiser amèrement.



Trois représentations de lieux
L'image manquante, Rithy Panh, 2013

³²³ CYRULNIK, Boris, propos recueillis par EKCHAIZER, François dans *Télérama*, numéro du 21/10/2014 et cités par BOU, Stéphane dans *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIF, 2016

³²⁴ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³²⁵ *ibid*

Les images proposées par le film sont donc multiples : il y a celles des souvenirs heureux, qui « *ne sont pas manquantes ; elles sont en [lui]*³²⁶ », ainsi que quelques moments de rêve, bien qu'assez rares. Il y a ces lieux trop éloignés ou trop douloureux pour s'y rendre et les filmer en prise de vue réelle, il y a ce qu'il n'a jamais pu voir et qu'il concrétise enfin. Et puis, surtout, il y a les innombrables images manquantes qui, elles aussi, se déclinent sous plusieurs facettes. Tout d'abord, ce sont les images qui n'ont été captées par personne : celles qui montrent ce qui est arrivé aux victimes des khmers rouges. « *La déportation de Phnom Penh est une image manquante.*³²⁷ » En conséquence, Rithy Panh a dû créer ses propres images du trajet, des wagons à bestiaux, du décompte et puis de la séparation des hommes et des femmes et enfants. « *L'image manquante, c'est nous*³²⁸ » dit la voix-off à un moment du film. C'est-à-dire tous les visages, tous les êtres absents des images d'archives ou perdus dans les masses grises anonymes. C'est à cette perte d'identité que remédie aussi le film, en leur redonnant corps (même de glaise — car pour Rithy Panh, une âme se cache derrière chaque statuette). La voix-off raconte comment, dès cette époque, le réalisateur rêvait d'avoir un appareil photo, « *pour que le monde sache enfin*³²⁹ ». Aujourd'hui, il doit raconter. Cette lourde tâche est ainsi énoncée : « *Il y a beaucoup de choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître. Et s'il les voyait, ce serait mieux pour lui qu'il meurt. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connaît, alors il doit vivre pour raconter.*³³⁰ »

Les images manquantes sont aussi celles qui lui ont été arrachées à tout jamais. Une scène place notamment les deux statuettes de ses parents devant la télévision. Sur le petit écran, ce sont des images de lui, le réalisateur, qui explique ce qu'il a voulu faire dans son oeuvre, pourquoi ses films portent presque tous sur les massacres khmères rouges. La voix-off dit : « *« Votre fils, il sait bien faire du bla bla maintenant. Il parle, il parle. Les phrases, il sait faire.*³³¹ » Puis elle joue un dialogue imaginaire

³²⁶ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³²⁷ *ibid*

³²⁸ *ibid*

³²⁹ *ibid*

³³⁰ *ibid*

³³¹ *ibid*

entre les deux parents. C'est une scène très touchante et d'une grande tristesse, car il s'y incarne tout ce que Rithy Panh ne pourra jamais avoir, ce qui ne pourra pas se produire.

Dans une autre scène, la mère raconte à son jeune enfant comment son père, qui vient de mourir après une grève de la faim, aurait dû être enterré, en douceur, par les siens. Elle lui donne ainsi un « *enterrement des mots*³³² », lui le re-crée des années plus tard, avec ses propres images. Des statuettes habillées de blanc, floues, défilent en une longue ligne horizontale grâce à un travelling qui les fait marcher dans une procession solennelle. La mise au point se fait ensuite. Elles sont alors regroupées, comme recueillies devant une tombe. Enfin, un fondu au flou les montre habillées en noir, passant ainsi d'une des deux couleurs traditionnelles du deuil à l'autre (soit, dans la culture cambodgienne, le blanc et le noir). Par un jeu de surimpressions, Rithy Panh imagine son père veillant désormais au-dessus de sa maison, son âme retournée chez lui. Sa statuette est posée sur le balcon, un peu transparente, ce qui lui donne un air d'ectoplasme. Le mort a enfin obtenu la cérémonie à laquelle il avait droit. Pour contrecarrer les actes des khmers rouges, qui ont jeté les cadavres dans des fosses communes, le réalisateur honore tous ces morts non enterrés selon la tradition. *L'image manquante* est leur sépulture. Dans un long plan fixe, à la fin du film, une figurine est ainsi ensevelie, une poignée de terre après l'autre.



Donner un enterrement à son père, des années plus tard
L'image manquante, Rithy Panh, 2013

Les funérailles impliquent le deuil : c'est autour de lui que se construit le film. Rithy Panh y raconte son rapport douloureux avec ses propres souvenirs. Les images ne parviennent pas toujours à combler le manque. « *Je ne cherche pas une image des*

³³² PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

*miens. Je voudrais les toucher. Leur voix est manquante, alors je ne raconte pas. Je voudrais tout quitter, quitter ma langue, mon pays, en vain. Et l'enfance est revenue. Maintenant, c'est l'enfant qui me cherche, je le vois, il voudrait me parler, mais les mots, c'est difficile.*³³³ »

Ces nombreuses images manquantes composées de figurines sont complétées par quelques images en prise de vue réelle, très ponctuellement. Tout comme les plans de la mer du début du film, ce sont souvent de brefs moments où la nature est célébrée. On peut citer des rizières en mouvement sous le vent, montées avant d'introduire des scènes de travail de statuettes, ou encore le ciel, avec le soleil caché derrière les arbres, en raccord regard du plan d'un enfant en terre cuite dans sa charrette. Des mains de chair et de sang arrachent du maïs ou des feuilles lorsque la voix-off raconte des vols commis par des enfants affamés. Une boîte Nestlé de 250 grammes de riz, qui donnait la ration quotidienne, est versée sur une nappe puis divisée en petites portions afin de montrer ce qu'ils mangeaient alors. Ce type d'images intervient donc pour appuyer des gestes particuliers (ceux qui découlent de la famine ou la démontrent méthodiquement) mais aussi pour tout ce qui est de l'ordre des sensations, de l'ambiance — par exemple lorsqu'un plan d'une chouette qui hulule la nuit accompagne une séquence dans laquelle le père décide de ne plus se nourrir, rendant alors ce choix plus grave ou plus lugubre.

Toute ces images, quelque soient leurs natures, en composent une seule, immense. Un patchwork du passé à travers la subjectivité du réalisateur. Une représentation qui s'unit à celle proposée plus tôt dans *S21, la machine de mort khmère rouge*, pour mieux répondre aux besoins des victimes, ou en tout cas au moins de l'une d'entre elles - Rithy Panh. Ce vaste tableau est légué au spectateur. À la fin de *L'image manquante*, la voix-off déclare en effet : « *Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors je fabrique cette image, je la regarde, je la chérie, je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher.*³³⁴ »

³³³ PANH, Rithy, *L'image manquante*, 2013

³³⁴ *ibid*

Valse avec Bachir (2008), d'Ari Folman, est aussi un film sur la mémoire, puisque le réalisateur y cherche ses souvenirs de guerre. Davantage que le souvenir désiré et la guerre en elle-même, le film raconte surtout cette quête de la mémoire. Elle a commencé lorsque le réalisateur a vu un thérapeute de l'armée afin de pouvoir quitter la réserve. C'était la première fois qu'il parlait de son expérience de soldat, comme beaucoup de ses amis : « *J'avais simplement effacé cette période de mon présent*³³⁵ ». Il a alors décidé de rassembler les pièces disparues : « *Je me rappelais les grandes lignes de mon histoire, mais j'avais des trous noirs.*³³⁶ » Lui aussi part donc à la recherche de ses images manquantes. Cependant, il ne s'agit pas pour lui d'images racontant des actes non filmés, mais des images qui sont absentes de sa propre mémoire consciente, des images qu'il ne peut pas encore se représenter.

Une discussion avec un de ses amis a aussi grandement participé à l'élaboration du film - c'est elle qui a fait de cette quête une oeuvre de création à partager. Ce rendez-vous déclencheur est raconté dès l'ouverture de *Valse avec Bachir*. Le film commence par une horde de chiens aux yeux hagards et aux langues pendantes, parcourant la ville en tout sens dans un bichromatisme bleu et jaune. Ils finissent par s'arrêter au pied d'un immeuble. À la fenêtre, un homme les regarde. C'est un ami d'Ari Folman, Boaz. Attablé à un bar, il raconte au réalisateur le cauchemar qui le tourmente. Puis il explique que ce rêve est lié à ses souvenirs de guerre au Liban : un soir, pénétrant avec sa faction dans un village, il a dû tuer vingt-six chiens pour les empêcher d'aboyer. Le souvenir apparaît tandis qu'il raconte, dans les mêmes teintes bleutées mais avec un jaune moins puissant qu'auparavant. Ari Folman demande pourquoi son ami a décidé de lui en parler plutôt que de consulter un psychanalyste : « *Les films sont aussi une sorte de thérapie, non ? Tous les événements marquants de ta vie sont dans tes films, non ?* » répond Boaz. Puis il demande : « *Et, toi, tu n'as pas de flash-back du Liban ?* » Tandis que le réalisateur secoue la tête, il insiste : « *Beyrouth, Sabra et Chatila ? Tu n'étais pas à cent mètres du massacre ? — Je n'ai rien gardé en mémoire. Absolument rien. — Tu n'as jamais de flash-back ? Pas de rêves, pas de*

³³⁵ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Tel Aviv en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009

³³⁶ *ibid*

*souvenirs ? Tu n'y penses jamais ?*³³⁷ » Boaz voudrait que son ami réalise un film sur ce que l'armée israélienne a fait au Liban, afin qu'il leur serve de thérapie à eux deux, à d'autres aussi peut-être. Les hommes se quittent tandis qu'Ari Folman promet d'y réfléchir.



Introduction du film

Valse avec Bachir, Ari Folman, 2008

Comme dans cette introduction, le reste du film mêle des images recréant les nombreux entretiens qui jalonnent sa quête avec les images rêvées par les personnages (les interviewés comme le narrateur, Ari Folman) ou révélées par leurs mémoires. *Valse avec Bachir* aurait pu être une suite d'entretiens avec des témoins filmés chez eux, un par un. Les images dessinées de cette catégorie imitent ainsi celles du documentaire plus traditionnel. Le nom de chaque protagoniste s'inscrit sur l'écran, leurs voix racontent en off. Cependant, cela aurait été un tout autre film, s'aventurant moins loin dans les méandres de la mémoire et les strates de l'inconscient. L'animation s'imposait pour pouvoir représenter ce voyage en toute liberté.

« *Il n'y avait aucune autre manière que l'animation pour moi pour parler de la mémoire, des souvenirs perdus, de la guerre, des souvenirs qui ressurgissent, ceux que l'on refoule, où se sont-ils enfouis ? Je n'aurais jamais voulu raconter cette histoire différemment que par le prisme de l'animation. Seulement avec le dessin. Parce qu'autrement, qu'est-ce que j'aurais mis sur l'écran ? Des interviews faites en un plan avec des gens qui témoignent, et puis quoi ? Qu'auriez-vous vu ?*³³⁸ »

³³⁷ FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, 2008

³³⁸ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Cannes en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009



Témoignages

Valse avec Bachir, Ari Folman, 2008

Chacun des types d'images qui se croisent a un style visuel défini, dans lesquels des nuances se déclinent.

« *Il y a trois dimensions au design de ce film : une partie interview, basique, totalement documentaires, aux couleurs froides, naturelles, réalistes, dans les tons bleus. La partie plus terrible, sur le massacre, aux tonalités monochromes, on passe d'une gamme d'oranges profonds vers le sombre, le noir. Ce choix implique un graphisme et un dessin différents, ce choix influençait donc directement la technique d'animation de façon cohérente. Enfin, il y a la troisième et dernière partie, c'est celle du rêve, de l'onirisme, partie bleue qui se mêle à la première partie la plus réaliste aux dégradés de bleus et de verts.*³³⁹ »

Malgré les divergences marquées entre les scènes, on y retrouve cette force dominante du jaune. Dans les flashbacks irréels comme dans les souvenirs de la vie de camp, où les soldats trompent l'ennui sous un soleil de plomb, le jaune est partout. Même après la vision du film, il imprime les rétines. Pour Ari Folman, ce jaune très profond est « *la couleur de la haine et du mal*³⁴⁰ » et participe à créer une ambiance

³³⁹ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Cannes en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009

³⁴⁰ *ibid*

pesante où tout semble hostile autour des jeunes soldats. Mis à part ce jaune et le bleu azur des rêves enchanteurs et des hallucinations, les teintes sont souvent peu marquées, peu saturées : du orange-brun, du bleuté, du verdâtre, qui s'obscurcissent peu à peu jusqu'au noir final. L'ambiance est majoritairement lugubre. Le réalisateur avait également décidé de dessiner les personnages de manière très réaliste, afin que le public s'attache à eux. Les détails sont donc nombreux, au niveau des contours, des ombres, des rides, dans le but de donner l'impression de voir un vrai visage, même si cela était beaucoup plus difficile à animer.

Ari Folman voulait une technique d'animation, une musique, un graphisme uniques. La musique a été créée spécialement pour le film, par Max Richter, dont il avait écouté les albums pendant les six jours d'écriture du scénario. Comme le style visuel, la musique est très variée, alternant des morceaux de rock « *tadam*³⁴¹ » mimant un peu ce que les jeunes soldats écoutaient sans doute à l'époque, et d'autres plus oniriques, plus mélancoliques. La musique s'adapte aux sensations décrites par le narrateur ou l'interviewé, aux traces laissées dans la mémoire. Ainsi, elle est très enjouée lors du départ à la guerre de son ami, car celui-ci est raconté comme un début de vacances, un road trip, le camp devenant une étrange colonie.

La technique de l'animation a plusieurs avantages. Certains sont annexes, presque triviaux, d'autres sont plus essentiels au film. Ari Folman raconte qu'il a toujours été été passionné, obsédé par les couchers de soleil et frustré d'avoir si peu de temps pour filmer des crépuscules. Dans *Valse avec Bachir*, il a pu les capturer sans limite de temps et s'attarder encore et encore sur leurs couleurs. La météo prend d'ailleurs une grande place dans l'humeur et l'environnement du film. Là encore, ne pas être dépendant des vraies conditions météorologiques a entraîné un gain de temps. De plus, cela permet au réalisateur de pouvoir tout montrer, tout filmer en quelque sorte. Il lui suffit d'avoir été là pour pouvoir retranscrire la scène ensuite. Par exemple, il demande l'autorisation à un ami perdu de vue s'il peut dessiner son enfant jouant dans la neige. Ce dernier lui répond : « *Tant que tu dessines et ne filmes pas, ça va.*³⁴² » Ce ne sont

³⁴¹ FOLMAN, Ari, dans un entretien à Cannes en 2008, Bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, édité par Casterman et paru en 2009

³⁴² FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, 2008

pas tout à fait les images des personnes interviewées qui apparaissent à l'écran, mais leurs représentations à travers le filtre du dessinateur et réalisateur. Cela peut convaincre plus facilement des témoins qui auraient refusé de participer s'ils avaient dû être filmés plutôt que *croqués*. Surtout, l'animation permet une immense liberté. Le film passe sans arrêt d'un genre à un autre, de l'interview plutôt classique aux séquences surréalistes. Ari Folman ne voulait pas que son film soit vu uniquement comme un film politique et pacifique. La forme permet de suivre les soubresauts de la mémoire du réalisateur. Par exemple, au cours d'un simple trajet en taxi, des souvenirs lui reviennent soudainement, sans préavis, et les images de son premier jour à la guerre surgissent. Les différents degrés du récit ne cessent de s'emboîter, de nouvelles poupées russes sont dévoilées au fur et à mesure que des souvenirs dans le souvenir sont racontés, toujours dans des transitions très fluides, presque invisibles. Car grâce à l'animation, Ari Folman saute souvent, dans un même plan, du présent au passé, de la réalité au fantasme, d'une scène qui se déroule devant ses yeux à ce qu'il imagine. Lorsqu'il rentre prend l'avion et se rend à l'aéroport avec l'armée, deux versions sont ainsi montrées. D'abord, il représente ses impressions, la sensation connue de partir en voyage, le cliché attendu : un ballet incessant d'avions, la multitude de destinations affichées sur le tableau des départs, les boutiques de luxe. Puis c'est la réalité des avions bombardés, du tableau d'affichage figé et des magasins pillés qui est dessinée.

La séquence suivant l'ouverture du film présente également un exemple frappant des changements de tons ou d'espaces-temps possibles. « *Ma rencontre avec Boaz a eu lieu en hiver 2006. Cette même nuit, pour la première fois depuis vingt ans, j'ai eu un flashback effroyable de la guerre au Liban. Pas du Liban mais de Beyrouth Ouest. Pas de Beyrouth Ouest, mais de la nuit du massacre dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila.*³⁴³ » Sur ces mots, on voit Ari Folman posté au bord de la plage, secoué par le vent. Un bruit d'hélicoptère se fait discrètement entendre. Puis, synchronisé au mouvement de tête du personnage, la caméra panote vers la gauche. L'arrière-plan change alors en un fondu très rapide. Le jaune remplace les teintes brunes de la nuit et inonde l'écran. Une fusée éclairante traverse le ciel, nous sommes à Beyrouth et le flashback commence. Ari Folman, bien plus jeune, se baigne dans la mer, le visage tourné vers les fusées. Un plan partage son point de vue, on voit ses camarades autour

³⁴³ FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, 2008

de lui, ses pieds qui sortent de l'eau. La scène est extrêmement stylisée. Les silhouettes des trois soldats se découpent sur le ciel jaune incandescent tandis qu'ils se rhabillent. Le jour se lève et le bleu remplace le jaune alors qu'Ari Folman se retrouve face à une marée de femmes pleurant et criant au ralenti.



Du présent au passé en un panoramique

Valse avec Bachir, Ari Folman, 2008

Ce flashback, noeud du récit, sera montré trois fois dans le film et notamment à la fin, lorsqu'enfin la mémoire du réalisateur se débloque, lui permettant d'accéder au souvenir véritable. Ce sont des images obsédantes, falsifiées également, car le narrateur apprend très vite que sa présence dans la mer à ce moment-là est impossible. Comme les autres images évoquées plus tôt dans cette partie, elles sont fragiles car directement tirées du passé, mais aussi inexistantes pour quelqu'un d'autre que celui qui les crée. Elles sont extrêmement intimes, ce sont des fragments tirés de l'oubli. Pour les incarner, Ari Folman cherche à les comprendre. À les confirmer pour mieux les compléter, les corriger. *Valse avec Bachir* se fait le récit de cette thérapie, notamment par l'intermédiaire d'un ami psychologue qui sert de guide. C'est lui qui encourage le réalisateur à vérifier les souvenirs qui lui reviennent car la mémoire est peu fiable. « *La mémoire est dynamique, vivante. Et même s'il manque des détails et qu'il y a des trous noirs, la mémoire remplit les trous.*³⁴⁴ » Il rassure Ari Folman lorsque celui s'inquiète d'aller trop loin, de découvrir des choses sur lui-même qu'il ne voudrait pas savoir : « *Il existe un mécanisme humain qui empêche d'entrer dans les zones obscures. Ta mémoire te conduira là où il faut.*³⁴⁵ » Plus tard, le procédé de protection mis en

³⁴⁴ FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, 2008

³⁴⁵ *ibid*

place par le cerveau lors d'une « *situation dissociative* » est expliqué par une autre psychologue. Comme si, en même temps qu'il mettait-en-scène sa thérapie filmée, le réalisateur donnait les clefs au spectateur afin que celui-ci puisse aussi débiter la quête de ses propres images manquantes.

Valse avec Bachir est souvent considéré comme le premier documentaire animé. En fait, il est certainement le dessin-animé catégorisé « documentaire » le plus connu, mais sans être à l'origine de cette surprenante alliance des genres. En effet, l'usage de l'animation à des fins documentaires remonte aux plus jeunes années du cinéma. En 1918, le dessinateur américain Winsor McCay réalise *Le Naufrage du Lusitania* afin de rétablir la vérité sur le torpillage, en mai 1915, d'un paquebot transatlantique britannique par un sous-marin allemand. Le naufrage a tué mille cent cinquante-huit passagers. La Première Guerre mondiale est alors en cours, c'est pourquoi la presse américaine, essentiellement contre une intervention du pays, passe sous silence la tragédie. Dans ce film de dix minutes (la durée équivalente de l'évènement en lui-même), il s'agit de donner à voir le naufrage aux spectateurs. Un carton l'annonce dès le début : « *L'initiateur et inventeur des dessins animés décide de donner par le dessin un document historique du crime qui a choqué l'humanité.*³⁴⁶ » Après une introduction en forme de *making of*, où des images en prise de vue réelle montrent les étapes de la création du film, un carton annonce de nouveau : « *À partir du maintenant, vous allez voir le premier enregistrement du naufrage du Lusitania.*³⁴⁷ » Même si les images de l'évènement sont très stylisées, le réalisateur se veut authentique.

« *Le film, paradoxalement, pointe à la fois une image manquante de l'évènement violent et traumatisant en même temps que son enregistrement ou sa capture (record). Comme si la restitution par le dessin assurait une ressemblance suffisamment fidèle ? Le « réalisme » de la représentation est pensé à l'aune de la vérité d'une émotion (un effroi, le sentiment d'un scandale) que le film cherche à*

³⁴⁶ MCCAY, Winsor, *Le Naufrage du Lusitania*, 1918

³⁴⁷ *ibid*

*susciter chez le spectateur pour lequel la mise en scène a ménagé la place impossible du témoin du naufrage.*³⁴⁸ »

Le Naufrage du Lusitania tisse les premiers liens entre documentaire, animation et quêtes mémorielles. Car parmi les films d'animation qui adopteront par la suite une démarche documentaire, nombre d'entre eux s'attarderont sur le passé. François-Xavier Destors le souligne dans son texte « Le documentaire animé et l'image réparatrice ».

*« Le choix de l'animation invite à une nouvelle exploration de la matière du passé sans prétendre à l'expliquer ou en rendre compte, mais en cherchant à comprendre comment elle en affecte les acteurs.*³⁴⁹ »

*« Le pouvoir spécifique du documentaire animé n'est pas tant de coller à la réalité historique en imitant la texture des événements que de mettre l'accent sur le caractère subjectif du souvenir. Subjectivité des victimes anonymes du Lusitania ou de la bombe atomique, [dans Pica-don, de Reizo et Sayoko Kinoshita (1978)] ou celle des tirailleurs sénégalais mis en scène par Rachid Bouchareb dans L'Ami y a bon (2004).*³⁵⁰ »

L'animation, celle de *Valse avec Bachir* ou celle plus atypique de *L'image manquante*, rend extrêmement visible le filtre de la subjectivité. Accompagnée de la voix-off, qui participe à faire de ces films une quête personnelle, elle restitue ce que Sébastien Denis appelle les images mentales.

« C'est une animèse que permet l'animation en donnant à voir la remontée des images mentales. (...) Le but, à travers le témoignage animé en particulier, est de donner à voir des choses que personne n'a pu voir en dehors des acteurs de l'histoire, notamment en ce qui concerne la réalité quotidienne de la guerre, la torture ou la répression. Ces choses masquées, cachées par les institutions et les États, sont

³⁴⁸ DESTORS, François-Xavier, « Le documentaire animé et l'image réparatrice », *Les Écrits de film-documentaire.fr*, <https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverses1-documentaireanime>, consultée le 15/05/2018

³⁴⁹ *ibid*

³⁵⁰ *ibid*

*vivantes sous formes d'images mentales dans l'esprit de ceux qui racontent leur histoire.*³⁵¹ »

Ari Folman et Rithy Panh donnent leurs images au passé, mettant à jour non pas seulement une certaine Histoire, mais le travail de la mémoire. En racontant leurs quêtes intimes, entre voix-off, images d'archives ou images créées de leurs mains, ils représentent les failles et les forces de la mémoire, sa matière et ses formes multiples.

³⁵¹ DENIS, Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Colin, collection « Armand Colin Cinéma », Paris, 2007, p. 25-51, cité dans DESTORS, François-Xavier, « Le documentaire animé et l'image réparatrice », *op. cit*

CONCLUSION

Les réalisateurs qui veulent produire une oeuvre sur le passé doivent faire face à un problème de mise en scène : comment filmer ce qui n'existe plus ?

Leurs réponses, nombreuses, s'articulent autour de trois grands axes. Il y a les lieux où les événements du passé se sont produits, qui permettent de situer les actions, de les insérer dans un espace particulier. Les lieux deviennent le terreau de l'imagination. En les découvrant, le spectateur comme le réalisateur peut visualiser les faits. Se laisser prendre au jeu des spéculations. Le vide laissé par le temps démultiplie les possibilités et marque l'absence de ce (ceux) qui un jour a (ont) été. Les quelques traces, indices éparpillés sur les lieux dépouillés, guident l'imaginaire et évitent de se tromper. Il ne faudrait pas trop s'éloigner du passé. La caméra creuse, délicatement, à la manière d'un archéologue sur un site de fouilles, à la recherche de marques plus ou moins profondes qui témoigneraient. Parfois, elle fait mine de chercher ailleurs, s'attardant sur des détails pour mieux capter la grande Histoire, ou inversement. Dans une maison familiale s'incarne une ville, un pays, voire même tout un continent, et les clapotis d'une mer se transforment en peintures ancestrales. Les lieux fécondent les mémoires, devenant des *lieux de mémoire*.

Il y a les personnes qui ont vécu ces événements et qui peuvent aujourd'hui les raconter. Les réalisateurs les filment parler, face caméra, déclinant de diverses manières le procédé de l'interview. Mais le témoin, lorsqu'il se conjugue au passé, se montre souvent récalcitrant : il ne se souvient plus, ou mal, ou encore ne souhaite pas se rappeler d'un passé qui dérange son présent. Malgré toute la préparation du réalisateur et de son équipe, leur dispositif s'écroule face au mensonge, l'oubli ou la mauvaise volonté. Ceux qui ont plus d'un tour dans leur sac inventent alors de nouveaux procédés, en partie répertoriés ici mais sans être exhaustif, qu'ils combinent pour mieux faire chanceler le témoin. Revenus sur les lieux, confrontés à leurs semblables, à leurs victimes ou à leurs bourreaux, les barrières tombent. Parfois, malgré l'insistance du réalisateur tenace, rien à faire, le témoin ne se brise pas. Il ne dévoile rien, joue avec le spectateur et la caméra. C'est alors son assurance qui témoigne pour lui. D'autres fois, les voix s'effritent, les langues hésitent, les corps trahissent. Les gestes d'hier ressurgissent au présent, pour venir au secours d'une

parole insuffisante. Le corps prend le relai pour dessiner une courte brèche dans l'indifférence composée. Le passé se voit ainsi reconstitué.

Le récit du passé devient parfois davantage celui d'une quête. La place du réalisateur dans le film et sa narration est alors primordiale. Souvent, c'est la voix-off qui le représente et raconte son enquête au cours du film — bien qu'il puisse apparaître de temps en temps à l'image. Le passé se dévoile à travers le chemin qui mène le narrateur jusqu'à lui. Le lieu du film n'est plus celui où se trouve le témoin ou un « lieu de mémoire », mais bien la mémoire elle-même. Tout est vu à travers son filtre. Les images d'archives qui échouent à retranscrire le passé comme il se doit, ne sont pas à la hauteur des souvenirs. Elles sont erronées ou trop impersonnelles. D'autres images, intimes cette fois, sont donc créées pour les remplacer ou les compléter. L'animation permet notamment de donner forme à ces images mentales.

La plupart de films cités dans ce mémoire proposent des images réparatrices. Non pas du passé, qu'elles se contentent de raconter et de représenter, mais de la mémoire. La pièce *RWANDA 94* est d'ailleurs sous-titrée par ses créateurs *Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*. Le passé ne peut pas être modifié. Le souvenir qu'il laisse, par contre, oui. Les images des réalisateurs réparent la mémoire en luttant contre des mensonges ou des secrets familiaux (Mariana Otero dans *Histoire d'un secret* qui veut découvrir comment est véritablement morte sa mère), en allant à rebours de l'oubli (Ari Folman, mais aussi Sophie Bredier). Le film agit tel une thérapie ou un exorcisme, pour les victimes comme pour les bourreaux. Parfois, c'est la mémoire collective qui est concernée. Claude Lanzmann a fait en sorte, avec *Shoah*, que les événements soient racontés en détails, avant que les témoins ne meurent de sorte que, jamais, le génocide ne puisse être oublié. Patricio Guzmán dénonce sans relâche les crimes commis sous Pinochet tandis que Rithy Panh dévoile ceux des khmers rouges. Enfin, Richard Dindo veut montrer les traces laissées par le Che dans les mémoires.

À chaque fois, le passé raconté est lié à un événement malheureux. Souvent tragique. Guerre, génocide, décès. Même *Une maison à Prague*, qui peut sembler plus léger, raconte en toile de fond le destin d'un pays à travers le communisme et la guerre froide. Dans *Nos traces silencieuses*, le ton est effectivement plus joyeux, la

quête se fait au cours de promenade ou de cuisine. Cependant, la co-réalisatrice y prend douloureusement conscience de son abandon par son père. Les souvenirs recherchés, même s'ils n'ont pas traumatisé, tracassent ou tourmentent les réalisateurs depuis longtemps. Là encore, les films documentaires sur le passé ressemblent à la mémoire. Comme elle, il semble qu'ils se souviennent davantage des moments négatifs, difficiles, que de ceux dont on se rappellerait avec plaisir. Les images heureuses hantent uniquement les réalisateurs lorsqu'elles sont pour toujours disparues. L'image réparatrice intervient alors pour les faire réapparaître mais ce qu'elle exprime finalement, c'est toujours un manque, une mélancolie. La douleur sourde du passé à jamais évanoui.

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

- **ADDOC et Les écrans documentaires**, *La dernière trace [filmer les lieux de mémoire]*, Paris, ADDOC, 1999.
- **Association des cinéastes documentaristes**, *Filmer le passé [dans le documentaire]*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- **BATAILLE, Christophe et PANH, Rithy**, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012.
- **COQUIO, Catherine**, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. Le temps des idées, 2015.
- **LANZMANN, Claude (dir)**, *Au sujet de Shoah*, Domont, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, réed. 1990.
- **NORA, Pierre (dir)**, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, réed. coll. Quarto, 1997.
- **VELTER, André**, *Ernest Pignon-Ernest*, Gand, Gallimard, 2014.

Articles de revues :

- **BURDEAU, Emmanuel**, « Au nom de l'inquiétude », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 10-11.
- **COLLARD, Marie-France**, « Chronologie du Work in Progress », *Alternatives théâtrales* n°67-68, avril 2001, p. 27-41.
- **DECUVELLERIE, Jacques**, « Dramaturgie », *Alternatives théâtrales* n°67-68, avril 2001, p. 50-56 (écrit en 1997 et publié pour la première fois dans la note d'intention rédigée à l'usage des collaborateurs de RWANDA 94).
- **HAJLBLUM, Serge**, « Quelques éclats entre devoir et mémoire », *La revue documentaires* n°16 - Mémoire interdite, 2000, p. 109-120.
- **HOARE, Michael**, « La Surimpression », *La revue documentaires* n°16 - Mémoire interdite, 2000, p. 79-82.
- **IVERNEL, Philippe**, « Pour une esthétique de la résistance », *Alternatives théâtrales* n°67-68, avril 2001, p. 12-16.

- **MAUFFE, Patrick Le**, « Sur le travail avec Yolande », *Alternatives théâtrales* n°67-68, avril 2001, p. 20.
- **PANH, Rithy**, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n°71, 2001, p. 373-394.
- **PANH, Rithy**, « Je suis un arpenteur de mémoires », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 14-17.
- **RAYNAL, Gérard**, « Adieu la vie, adieu l'amour », *La revue documentaires* n°16 - Mémoire interdite, 2000, p. 83-90.
- **REHM, Jean-Pierre**, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », *Cahiers du Cinéma*, n°587, février 2004, p. 12-13.
- **RUFFIN, Claire**, « Lettre au Groupov », *Alternatives théâtrales* n°67-68, avril 2001, p. 8-11.
- **RUOFF, Jeffrey et RUOFF, Kenneth**, « Un réalisateur en marge : Hara Kazuo et ses « documentaires d'action » », *La revue documentaires* n° 16 - Mémoire interdite, 2000, p. 91-108.

Sitographie :

- **BETZINGER, David et QUESNEY, David (dir)**, « Reconductions - villes », *L'observatoire des paysages*, <http://observatoiredespaysages.fr/reconductions-villes/>, consultée le 22/02/2018
- **DESTORS, François-Xavier**, « Le documentaire animé et l'image réparatrice », *Les Écrits de film-documentaire.fr*, <https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverses1-documentaireanime>, consultée le 15/05/2018
- **JACOB, Christian**, « Lieux de mémoire, lieux de savoir », in *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* [en ligne], Marseille, OpenEdition Press, 2014 (généralisé le 15/02/2018), <http://books.openedition.org/oep/655?lang=fr#text>.
- **KAGANSKI, Serge**, « Henri-François Imbert : chercheur d'or », *Les Inrockuptibles*, 29/10/2003, <https://www.lesinrocks.com/2003/10/29/cinema/actualite-cinema/henri-francois-imberty-chercheur-dor-11104590/>
- **MORICE, Jacques**, « Eau argentée », *Télérama*, <http://www.telerama.fr/cinema/films/eau-argentee,491959.php>, consultée le 11/02/2018

- **ONO-DIT-BIOT, Christophe** « Alain Badiou : “Je regrette” », *Le Point*, 14/03/2012, http://www.lepoint.fr/culture/regardez-alain-badiou-je-regrette-14-03-2012-1441309_3.php
- **REHM, Jean-Pierre**, « Lanabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images - Présentation de l'éditeur », *OpenEdition*, 15/02/2012, <http://journals.openedition.org/lectures/7537>

Autres :

- **BOU, Stéphane**, *L'image manquante de Rithy Panh - Livret Lycéens et apprentis au cinéma en Île de France*, ACRIF-CIP, 2016

FILMOGRAPHIE

- **ADACHI, Masao**, *AKA Serial Killer*, 1969, 89 min.
- **AZIZA, Myriam** et **BREDIER, Sophie**, *Nos traces silencieuses*, 2000, 56 min.
- **BARBE, Jean-Marie**, *Oncle Rithy*, 2008, 96 min.
- **BAUDELAIRE, Éric**, *Also Known as Jihadi*, 2017, 102 min.
- **BEUCHOT, Pierre**, *Le temps détruit*, 1984, 70 min.
- **BOBER, Robert**, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, 1975, 88 min.
- **BOBER, Robert** et **PEREC, Georges**, *Récits d'Ellis Island*, 1979, 118 min.
- **CAILLAT, François**, *La quatrième génération*, 1997, durée : 78 min.
- **DINDO, Richard**, *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, 1994, 92 min.
- **FOLMAN, Ari**, *Valse avec Bachir*, 2008, 87 min
- **GOLDBRONN, Frédéric**, *La maternité d'Elne*, 2002, 57 min.
- **GOLDBRONN, Frédéric**, *Visages d'une absente*, 2013, 94 min.
- **GUZMÁN, Patricio**, *Nostalgia de la luz (Nostalgie de la lumière)*, 2010, 90 min.
- **GUZMÁN, Patricio**, *El botón de nácar (Le Bouton de nacre)*, 2015, 82 min.
- **HARA, Kazuo**, *L'armée de l'empereur s'avance*, 1988, 122 min.
- **HUNZINGER, Robin**, *Natzwiller-Struthof, un souvenir français*, 2004, 59 min.
- **LANZMANN, Claude**, *Shoah*, 1985, 542 min.
- **MCCAY, Winsor**, *The Sinking of the Lusitania (Le Naufrage du Lusitania)*, 1918, 12 min.
- **MOHAMMED, Ossama** et **BEDIRXAN, Wiam Simav**, *Eau argentée*, 2014, 104 min.
- **NEUMANN, Stan**, *Une maison à Prague*, 1998, 72 min.
- **NEUMANN, Stan**, *La langue ne ment pas*, 2003, 72 min.
- **NICOT, Boris**, *Filmer obstinément*, 2014, 98 min.
- **OTERO, Mariana**, *Histoire d'un secret*, 2003, 89 min.

- **OPPENHEIMER, Joshua**, *The Act of killing*, 2012, 160 min.
- **PANH, Rithy**, *Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996, 59 min.
- **PANH, Rithy**, *La Terre des âmes errantes*, 2000, 106 min.
- **PANH, Rithy**, *S21, la machine de mort khmère rouge*, 2002, 101 min.
- **PANH, Rithy**, *Duch, maître des forges de l'enfer*, 2011, 104 min.
- **PANH, Rithy**, *L'image manquante*, 2013, 92 min.
- **RAYNAL, Gérard**, « *Adieu la vie, adieu l'amour... » Les mutineries de 1917 au Chemin des Dames*, 1998, 60 min.

AUTRES SOURCES

- « Conversation entre Éric Baudelaire et Marcella Lista », Centre Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c97c4dfc32fe875ef2ad5178fbb5e653¶m.idSource=FR_E-70ded8845df89d8c18ee5c4d654a375, 13/02/2017

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p. 16 *Récits d'Ellis Island*, Robert Bober et Georges Perec, 1979
- p. 18 *La quatrième génération*, François Caillat, 1994
- p. 27 *La quatrième génération*, François Caillat, 1994
- p. 31 *Also Known as Jihadi*, Éric Baudelaire, 2017
- p. 32 *Also Known as Jihadi*, Éric Baudelaire, 2017
- p. 34 *La quatrième génération*, François Caillat, 1994
- p. 37 *Les gisants de la Commune*, Ernest Pignon-Ernest, 1971
- p. 38 *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, Richard Dindo, 1994
- p. 39 *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, Richard Dindo, 1994
- p. 40 *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, Richard Dindo, 1994
- p. 41 *Ernesto « Che » Guevara : Journal de Bolivie*, Richard Dindo, 1994
- p. 45 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 46 *Une maison à Prague*, Stan Neumann, 1998
- p. 49 *La quatrième génération*, François Caillat, 1994
- p. 55 *Une maison à Prague*, Stan Neumann, 1998
- p. 57 *Une maison à Prague*, Stan Neumann, 1998
- p. 60 *Nostalgie de la lumière*, Patricio Guzmán, 2010
- p. 61 *Nostalgie de la lumière*, Patricio Guzmán, 2010
- p. 62 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 63 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 64 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 70 *Yolande Mukagasana, RWANDA 94*, Lou Hérion
- p; 76 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 77 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- p. 87 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- p . 91 *Duch, maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh, 2011

- p. 97 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- p. 100 *Visages d'une absente*, Frédéric Goldbronn, 2013
- p. 103 *S21, la machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh, 2002
- p. 106 *S21, la machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh, 2002
- p. 109 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 111 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- p. 114 *Nos traces silencieuses*, Myriam Aziza et Sophie Bredier, 2000
- p. 115 *Nos traces silencieuses*, Myriam Aziza et Sophie Bredier, 2000
- p. 119 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985
- p. 123 *S21, la machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh, 2002
- p. 128 *S21, la machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh, 2002
- p. 131 *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012
- p. 132 *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012
- p. 133 *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012
- p. 134 *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012
- p. 135 *The Act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2012
- p. 142 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 143 *Le Bouton de nacre*, Patricio Guzmán, 2015
- p. 147 *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, Robert Bober, 1975
- p. 153 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 154 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 159 *Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008
- p. 162 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 166 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 167 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 168 *Visages d'une absente*, Frédéric Goldbronn, 2013
- p. 170 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013

- p. 172 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 174 *L'image manquante*, Rithy Panh, 2013
- p. 177 *Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008
- p. 178 *Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008
- p. 181 *Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008

ANNEXES

ANNEXE 1

Entretien avec Katell Djian - 12/02/2018

Comment se passait le tournage des entretiens ? Quels choix de cadre/de lumière impliquaient-ils pour vous ?

Il faut d'abord savoir que, assez souvent, pour les films de Patricio, Patricio fait des repérages assez approfondis. Souvent il filme lui même - il ne garde pas les images, sauf une fois - mais il filme. Donc assez souvent, je connais les gens, enfin je ne les connais pas, mais je sais très concrètement si ils portent des lunettes ou pas, par exemple. Le premier rapport que vous avez avec les gens c'est que vous, vous les avez déjà vus. Et l'air de rien ça change. Et des fois, pas tout le temps mais des fois, Patricio fait des repérages dans les endroits où il aimerait éventuellement que l'entretien se fasse. Donc déjà il y a un petit débroussaillage, comme ça. Ce n'est pas tout le temps le cas et des fois on change de lieu.

Après la... problématique, on va dire, du documentaire, c'est quand vous décidez - enfin quand le réalisateur en tout cas, décide de laisser les gens dans leurs lieux de travail ou dans leurs lieux de vie. Grosso-modo votre possibilité à vous de changer quelque chose est assez restreinte. C'est à l'intérieur d'un espace déjà désigné que vous, vous devez, bien évidemment en accord avec le réalisateur, trouver quelque chose qui tienne la route picturalement. Ça prend du temps. Quand on peut, on va voir les lieux la veille, en se disant « là on va pouvoir faire ci ou ça » ou « là, ça va quand même être compliqué ». Quand on arrive dans le lieu, on dégrossit avec la caméra. Patricio prend souvent un temps pour rediscuter avec eux, se remettre en route, et moi pendant ce temps là, j'installe et je peaufine le cadre.

De manière générale on essaie toujours, mais comme tout le monde je pense, de privilégier des cadres où les gens ne sont pas plaqués contre un mur ou contre une porte. Après la lumière on s'en arrange toujours un peu plus facilement que le cadre lui-même. Le cadre peut vite être un peu ardu, en documentaire. Je fais surtout attention à ce que le cadre ne charge pas plus l'histoire des gens. Vous imaginez, si

dans les films de Patricio, il y avait des images de torture derrière les gens, ce serait difficile. Les mots des gens et leur présence, c'est déjà énorme, c'est pour ça qu'on s'est déplacé. En entretien on est dans des valeurs de cadre qui disent bien, qu'évidemment, ce sont eux qu'il faut regarder. Mais on peut vite avoir l'oeil attiré par quelque chose derrière. Il faut tout faire pour que la concentration soit encore plus sur la personne qu'on écoute.

Le danger ce serait dans ce cas-là que tout le monde soit un peu dans un espace aseptisé. Donc ce vers quoi il faut tendre, il me semble, c'est aussi que ce qu'on filme, raconte un peu cette personne, quand même. On ne filme pas un archéologue dans le même univers qu'une femme qui gratte le désert depuis longtemps. Ce serait étonnant de filmer une de ces dames dans un bureau plein de dossiers. Quand on est chez les gens, que le cadre fasse ressortir un peu leur intérieur, qu'on sente que les gens sont chez eux, qu'on ne les a pas déplacés. Qu'on sente si c'est tout petit ou grand, si c'est très coloré, si il y a plein de cadres partout. Est-ce qu'on laisse les animaux ou pas ? C'est un mélange entre ne pas tout enlever et ne pas laisser de choses qui puissent être disgracieuses pour la personne ou qui attirent trop l'attention. Il faut être vigilant parce que le cadre peut être bien et puis la personne déplace sa chaise et la fleur se retrouve juste derrière lui, comme un brocolis qui sortirait de sa tête. Comme la marge de manoeuvre n'est pas très grande, cela réside dans de petits détails.

Y a-t-il eu des différences de méthode ou de réalisation entre les entretiens réalisés pour les deux films ?

Il y a une différence dans le premier, où il y a gardé un des entretiens filmés en repérage. Quand on l'a refait, nous, il en était moins satisfait quant à la parole de la personne, qui s'était moins bien exprimée cette fois-là.

Sinon la méthode est assez souvent la même : je vois ses repérages, en France. En général, il fait ses repérages assez longtemps à l'avance, un an ou six mois avant. Ce qui permet d'avoir un travail, par forcément de cadre ou de lumière, mais un travail vis-à-vis de son film, bien en amont. C'est à partir de son matériau à lui qu'on

travaille. Son scénario, après ses repérages, commence à bouger. Il partage ses notes et ça nous permet de travailler. On arrive en amont au Chili, avec déjà une conscience du film que Patricio veut.

Ce qui se dit lors des entretiens a donc déjà été entendu par Patricio Guzmán ?

Je ne sais pas s'il fait redire... pas tout le temps. Au fur et à mesure de ses repérages il s'est dit que telle personne serait mieux pour parler de tel truc ou d'un autre. Et puis au fur et à mesure qu'il travaille tout ça ça bouge, il y a des choses auxquelles il n'avait pas pensé, certainement, qu'il explore au moment du tournage. Les gens eux-mêmes ont changé. Six mois ce n'est pas rien. Les souvenirs ne sont plus pareil, il suffit qu'il y ait eu un évènement, qui a un peu chamboulé leur histoire, et tout d'un coup ce n'est pas pareil, ce n'est plus la même parole. C'est ce qui rend parfois les repérages compliqués pour les réalisateurs, parce que s'ils ont entendu ça ils aimeraient que ce soient redits et puis non, ce n'est pas redit, parce que la personne a changé. Parce qu'à ce moment là ça ne se dit pas de la même façon, ou ça ne se dit plus, tout simplement. Le documentaire a aussi son temps à lui, et on peut pas faire répéter, ou pas trop.

Ça ne change pas du tout au tout, la tonalité reste la même. Mais ça dépend de l'humeur des gens ce jour-là, il y a des fois où ils ne sont pas bien. On peut alors prendre la décision de revenir le lendemain. Surtout quand on va voir des gens qui ont subi le passé de manière un peu violente. Il y a des fois où ce n'est pas la bonne journée, tout simplement, et il faut respecter ça.

En règle général le discours est aussi plus peaufiné. Parce que Patricio a travaillé dessus entre temps, et parce que les gens ont réfléchi depuis. Le temps travaille indépendamment des gens et eux-mêmes gambergent.

Ce qui s'est passé dans les lieux influence-t-il votre manière de les filmer ?

La manière de le filmer non, mais vous ne le regardez pas de la même façon. C'est évident que quand vous êtes en plein désert avec des femmes qui grattent là depuis des années, vous avez conscience de là où vous mettez les pieds. Concrètement. Vous êtes forcément attentifs différemment. Ça joue sur vous personnellement, de même quand vous rentrez chez des gens dont vous connaissez un peu l'histoire, l'histoire un peu lourde. Mais filmer différemment le désert, non. Vous savez ce que vous allez y filmer - vous n'allez pas y filmer le fait que c'est chaud, c'est pas ça qui est intéressant dans le film. Ce qui est sûr, c'est que vous allez dans le désert d'Atacama pour un film de Patricio Guzmán, vous revenez au même endroit pour un film des frères Coen, c'est sûr que vous n'allez pas regarder les mêmes choses, et vous n'allez pas vous placer de la même manière. Ça c'est très étonnant. Quand vous voyagez avec Patricio Guzmán, ou avec Nicolas Philibert, ou avec Robert Kramer, votre oeil est attiré par le film que vous êtes en train de faire. Donc il y a des choses que vous allez regarder parce que vous travaillez sur un film de Patricio Guzmán. Votre rapport à votre environnement change, mais ça ne change pas votre manière de le filmer.

Là, ce dont on avait discuté, c'est de montrer la différence d'échelle. Le film est sur ça : la différence d'échelle entre le ciel et la terre, entre l'infiniment grand qui se trouve dans les cieux et l'infiniment petit qui se trouve sous terre. Ce fil invisible dans le film qui tend la narration. Et puis ces femmes... Il y a un côté quand vous arrivez là qui vous semble... fou, irrationnel, et en même temps très émouvant.

Je me souviens la première fois où j'ai vu dans l'eau, en filmant, les peintures que les indiens se faisaient sur les corps. Je me suis dit, « je suis en train de filmer dans l'eau, ce que j'ai vu sur les photos dans les livres », « là on est dans le film ». En filmant le petit on pensait au grand, on cherchait des corrélations.

Aviez-vous une méthode particulière pour filmer les restes du passé ?

On est parti avec des objectifs macro, surtout pour *Le Bouton de nacre*. Pour pouvoir rentrer dans les objets et les isoler d'une manière ou d'une autre. Et puis, par exemple, tout ce qui est rails ou os, ce sont des moments où on pouvait éclairer, ça change le dispositif. On avait la possibilité de se servir de la lumière pour faire ressortir telle ou telle chose. On essayait souvent de faire des travellings aussi, sans rails, des « travellings maison », sur ces choses minuscules. Ça prend beaucoup de temps de tournage, pour que quelque chose se passe quand on filme ces objets inertes. Ce n'était pas l'intention de se retrouver avec quelque chose qui aurait pu être des photographies. Il faut chercher l'inclinaison, les détails. C'est beaucoup de concentration. Par exemple, pour l'ouverture du *Bouton de nacre*, avec la goutte d'eau emprisonnée dans le bloc de quartz : même à l'oeil, en fait, on ne la voyait pas si facilement que ça. Il fallait qu'on puisse la voir. En le prenant, en cherchant comment faire pour le filmer, on a pris la décision de faire bouger le cube dans tous les sens. Pour la lumière il fallait quelque chose d'hyper directif, sinon ça étalait tout, donc j'ai pris une maglight. C'est éclairé à la maglight. En documentaire on n'a pas non plus des tours et des 18kilos HMI à pouvoir allumer... Il y a une cohérence aussi avec le film lui-même, qui est que ces objets là doivent exister le plus simplement possible. Et c'est parce que la lumière bouge que l'oeil est focalisé sur cette petite goutte.

Comment s'est passé le tournage dans la maison ressemblant à sa maison d'enfance ?

Il l'a cherchée longtemps, cette maison. Son quartier d'enfance, à Santiago, avait beaucoup changé. Il l'a trouvée dans une autre ville. La manière de le filmer ce sont des cadres très posés, avec des jeux de lumière et de vent. Des trucs très simples. Je sais qu'à un moment j'ai fait un plan où il y avait un cadre sur le mur, et il m'a dit que ça ne pouvait pas le faire, ça ne devait pas correspondre à son enfance. Il voulait que ce soit chaleureux, plutôt avec du soleil. Le premier jour on n'a pas pu y tourner car la lumière n'était pas assez marquée. Ce n'était pas ça qu'il voulait raconter, on est revenu le lendemain avec plus de soleil.

Comment s'est passé le tournage de la reconstitution d'exécution des prisonniers dans Le Bouton de nacre ?

Il a fallu d'abord trouver le lieu, ce n'était pas évident parce qu'il fallait un lieu où on puisse être vraiment par-dessus, sans beaucoup de matériel. Lui s'est attaché vraiment à la reconstitution, aux matières, aux couleurs, de la blouse et des sacs. Il fallait que ce soit des sacs avec de la vraie toile de jute. La reconstitution la plus proche possible. C'était pas facile pour lui, ni pour personne, de reconstituer ça. Notamment pour ceux qui ont joué ce rôle là dans le film, qui sont chiliens. Même si vous et moi ça nous fait un beau tord boyaux, pour eux c'est pas simple du tout. Ça a été une journée particulièrement dure pour eux. Pour moi c'était plus facile parce qu'en documentaire, quand vous êtes chef op', même si vous êtes atteintes, il y a quand même cette caméra qui vous prend de l'énergie, vous êtes concentrés sur ce que vous êtes en train de filmer. Moi il y a plein de choses que je filme que je suis incapable de regarder. La caméra aide à filtrer.

Dans certaines scènes, de l'irréel et de la magie sont inculqués aux paysages filmés : quelles étaient les différentes intentions ?

Il a eu l'idée avant le tournage, du plan avec les deux planètes, ou avec des hélicoptères de l'armée, impossibles à filmer au Chili. Il avait une idée globale qui a été peaufiné au fur et à mesure avec la boîte de postproduction pendant le tournage.

La poussière, c'est la magie du tournage. On se demandait comment on allait faire pour filmer une « poussière céleste ». Et puis on est arrivés dans un décor, un observatoire totalement abandonné. Ce jour-là il y avait du vent et quelqu'un passe, ça fait de la poussière, et en le filmant tout en changeant le point, on a vu ça. Après au montage il l'a extraite et l'a ajouté sur d'autres plans.

ANNEXE 2

Entretien avec Stan Neumann - 01/03/2018

Ça m'a toujours beaucoup intéressé de savoir comment filmer quand il n'y avait rien. J'ai toujours trouvé que c'était une problématique vachement intéressante. Il faudrait que tu vois un film que j'ai fait, *La langue ne ment pas*. Parce qu'*Une maison à Prague*, c'est sur les mêmes axes, mais il y a tellement de réel dedans que j'ai travaillé autrement. Dans *La langue ne ment pas*, il n'y a pas de réel du tout, j'ai tout tourné en studio. C'est un film que j'ai fait pour l'unité documentaire d'Arte et tout est reconstruit. C'est l'adaptation des journaux d'un philologue et linguiste juif qui se retrouve en Allemagne nazie, qui va réussir à survivre jusqu'en 45 et son journal lui sert à la fois de récit de sa vie quotidienne - un truc absolument hallucinant et passionnant - et en même temps il y accumule des notes, pour un travail qu'il veut écrire s'il arrive à survivre, sur la singularité de la langue nazie. Donc j'avais le double problème de, premièrement, rien n'existe et, deuxièmement, en plus, une des trames du film est une trame qui, même s'il n'y avait pas l'écart du passé, et bien c'est sur la langue quoi. J'ai tout refait en studio, dans une économie de documentaire, donc avec rien, mais en travaillant à toute petite échelle. C'est-à-dire que j'avais décidé que l'échelle du film serait celle de sa table de travail, qui se rétrécissait de plus en plus au fur et à mesure qu'on lui confisquait tout. L'idée était qu'à l'échelle d'un tout petit espace on pouvait avec rien, recréer des fictions crédibles. C'était un travail très particulier. Pour pratiquement chaque moment du journal, je reformais quelque chose qui se passe à l'échelle, pas microscopique, mais vraiment à petite échelle. Je voulais être aussi enfermé que lui. Il y a des moments avec un chat, des moments avec des petites fourmis, qui créent de la temporalité.

Je prends le problème un peu à l'envers : à partir du moment où tu filmes, tu es obligé d'avoir quelque chose devant la caméra. C'est le postulat du cinéma, si tu ne fais pas du film d'animation. T'es obligé d'avoir quelque chose devant la caméra et t'es obligé aussi de décider où ta caméra est posée, tu as les deux paramètres. Donc comment tu peux constituer du réel filmable à partir de choses qui a priori n'existent pas ?

Sur *Une maison à Prague* par exemple, ce sont essentiellement des questions sur la manière dont tu regardes. Parce que tu te mets face à des choses qui a priori ne veulent rien dire pour personne, et tu arrives à les transformer en narration, en histoires. C'est un peu le même principe que les films pour la collection d'architecture que j'ai faits. Ça a l'air de prendre le problème à l'envers, parce que l'architecture est parfaitement physique, tangible. Mais, en réalité, l'architecture elle-même est infilmable, enfin, elle est très réticente au cinéma, ça ne bouge pas, c'est chiant. Pour la collection d'architecture, j'ai appliqué le même principe que sur tous mes films : quoique ce soit que je mets devant la caméra, de tangible, je vais le transformer en histoire. Je ne vais pas dire que je montre tel ou tel objet parce qu'il me plaît ou qu'il a des qualités plastiques, mais je le montre parce qu'il peut, en étant décomposé d'une certaine manière, devenir fragment ou élément d'une narration. Et ça je le fais avec les outils classiques du découpage. Basiquement, c'est « serré, moyen, large » et tu racontes.

Je suis en train de préparer un film sur Walter Benjamin. Tu vois le gros bouquin, qu'on appelle le *Livre des passages* ? Un truc qu'il n'a jamais achevé et donc on ne sait pas exactement ce qu'il aurait dû être, mais dont on a retrouvé de quoi publier mille pages à peu près. C'est un bouquin qui est fait essentiellement d'un montage de citations, à peine montées d'ailleurs, d'une accumulation de citations et de commentaires de Benjamin. Ça fait des années que je voulais faire quelque chose avec ça et finalement j'ai décidé que le point de départ, c'est de prendre le livre, physiquement, comme objet, et de commencer à l'ouvrir n'importe où. Prendre ce principe-là d'écriture, je le prends comme une sorte d'amorce de structure narrative. Au fond ce sont des démarches très littérales.

Après, moi j'aime beaucoup raconter à partir des objets, ou alors, quand je raconte à partir d'icôno-classiques, quand je fais des films sur la photographie ou la peinture, d'une certaine manière je les pose aussi comme objets. C'est-à-dire que quelque soit mon plaisir esthétique je fais toujours la même chose, je me dis que cet objet-là on peut en faire de la narration. Je suis très obsédé au fond par ça : comment on peut prendre n'importe quel fragment de réel et le transformer en histoire ?

Pour *Une maison à Prague*, qu'est-ce que t'as comme matériau au départ ? T'as des récits, qu'on t'a faits, tu as des images et puis tu as une réalité, qui est une maison. L'approche classique c'est de trouver quelqu'un qui va te raconter des trucs, face à la caméra. Et ça le fait, il y a des moments où ça le fait. Je fais ça assez rarement, parce que c'est pas ma manière de raconter. Je suis toujours un peu embarrassé avec ça, parce que finalement je ne sais pas comment on fait. En fiction, quand tu filmes avec des acteurs, bon, c'est un univers particulier, mais en documentaire, je ne sais plus du tout comment on fait pour filmer des gens qui parlent. C'est toujours chiant en fait, ou alors les gens sont absolument passionnants et alors la question filmique ne se pose plus. Mais, formellement, c'est une situation que je trouve moi, insoluble, donc j'évite ça en fait. Ou alors de façon extrêmement ponctuelle. Dans *Prague* il y a un moment de parole synchro, directement adressée à la caméra, et encore, c'est filmé avec un dispositif tellement bizarre... C'est le moment où ma cousine me parle. C'est l'unique moment, alors que quand je préparais le film j'ai parlé des heures et des heures avec elle, et j'ai hésité à tout filmer. Ensuite il y a le truc qui consiste à croire que parce qu'on a trouvé la trace de quelque chose, ça devient immédiatement un objet filmique. Moi, je suis très sceptique par rapport à ça. Je trouve qu'on a toujours tendance à surévaluer le potentiel filmique de ce genre de situations. Le piège avec ce genre de trucs c'est que, pendant que tu prépares le film, il y a plein de choses qui sont extrêmement prenantes et actives... quand j'ai fait *Prague* par exemple, j'ai passé vraiment des journées entières à chercher des trucs d'archives, de lettres, dans la maison, en trouvant des trucs que je connaissais pas, qui me passionnaient absolument. Il n'en reste rien dans le film. Peut-être un vague souvenir dans l'arrière arrière arrière de ma tête quand je filme. J'ai essayé une fois de tourner une scène avec ça, j'ai arrêté. J'ai vu que ça n'allait nulle part, j'ai arrêté. Donc voilà, t'as ce truc qui est toujours un peu ambigu, c'est que l'excitation, l'énorme plaisir de la recherche, de l'investigation et de la découverte, ne produit pas forcément du cinéma.

J'ai une de mes anciennes assistantes qui est partie sur son film. Le point de départ du film c'est qu'elle est québécoise et elle découvre qu'un certain nombre de ses symptômes physiques sont des symptômes d'ascendance esquimau. Elle est très brune, elle a un rapport vraiment spécial à l'eau et elle a la capacité de faire un truc qui s'appelle le chant de gorge, qui est un chant de femme esquimau. Elle découvre comment son arrière-grand-mère a

fauté avec un autochtone ou l'inverse, qu'importe, toute une saga familiale et moi, à ce moment-là je lui dis : « *Ça, au fond, tout le monde s'en fout. Nos ancêtres ont tous fait plein de trucs qui les intéressaient beaucoup dans leur vie affective. Par contre le chant de gorge, ça c'est génial.* » Finalement, elle est à la moitié du film et il tourne essentiellement autour du chant. Parce que tout le reste est une matière, non seulement morte, mais en plus totalement banale. Tout le monde a un passé, tout le monde a des ancêtres, tout le monde a un lieu d'enfance, d'une certaine manière. Bien sûr que tu peux en faire un film très fort, mais ça suppose autre chose que le postulat initial. C'est pas juste parce que c'est important pour toi que ça devient un objet filmique. La partie investigation historique, dans les archives, quand tu filmes ça, mais c'est le matériau le plus chiant que tu peux avoir ! C'est du papier... et on a tendance à le fétichiser parce qu'on confond toujours la relation au réel - quand t'as un texte écrit par quelqu'un de ton histoire ancienne et que t'as le vrai texte dans la main, il y a quelque chose qui se passe, parce que tu l'as, physiquement, c'est indescriptible, mais c'est infilmable, ça tient au fait que le texte est réel, pas représenté. Là, dans son film, elle a réussi à basculer vers ce qui est vivant et en même temps vers ce qui raconte très bien l'histoire - à partir de là elle peut dérouler l'histoire, parce qu'elle a ce support filmique extrêmement vivant.

Tu as vu *Les enfants du 209 rue Saint-Maur, Paris Xe*, de Ruth Zylberman ? C'est intéressant parce que c'est une réalisatrice qui décide de reconstituer la vie d'un immeuble rue Saint Maur où il y avait, en 42, une quinzaine de familles juives, et une famille de collabo, qui vont connaître la mort, la déportation... Et elle reconstitue cette histoire-là. Le film fonctionne de manière assez classique parce que c'est un film qui retrouve les survivants, pour qu'ils racontent. À la fin il y a l'habituelle séquence où « on se retrouve tous »... mais il y a un truc qu'elle fait et qui est juste, c'est que pour certains moments des entretiens avec les survivants, elle a fait fabriquer des petites maquettes de l'immeuble. Donc les gens, subitement, ne sont plus juste dans l'espace du récit, ils sont aussi dans une reconstitution matérielle. C'est vachement bien. Subitement il n'y a quelque chose qui n'appartient qu'au film et qui est très émouvant pour eux.

On ne peut pas filmer ce qui n'existe pas, il faut, de toute façon, d'une manière ou d'une autre, trouver des substituts. Ils peuvent être plus ou moins chargés d'énergie

filmique, selon ce que tu as dans la tête et ce que tu as envie de faire. Le pire étant la reconstitution fictionnelle à proprement dite, avec personnages etc, parce qu'en documentaire, tu n'as pas les moyens de gérer ça - de manière économique mais, surtout, parce que tu ne peux pas créer ce qui est la force de la fiction, c'est-à-dire de l'intériorité. Souvent, l'insertion de fiction - subitement, tu vois apparaître Hitler, comme ça, dans un film sur la Seconde Guerre Mondiale - c'est toujours l'endroit où ces films-là s'effondrent. Pourquoi ? Parce que tu n'arrives pas à créer autour l'appareil qui ferait que ce serait crédible.

Avant *Une maison à Prague*, j'avais fait un film sur Nadar, le photographe, qui était aussi une tentative de voir jusqu'où on pouvait aller avec rien, pour faire un film. Là, uniquement les portraits de Nadar, et en m'interdisant de faire des bancs-titres. Là où normalement on faisait un mouvement de banc-titre, je faisais un vrai mouvement de caméra. J'étais très intéressé par la question du minimalisme, comment fabriquer des formes filmiques avec rien. Quand j'ai commencé à faire *Prague*, j'avais encore très envie de faire des expériences formelles et, au bout de quelques mois j'ai arrêté, car je ne trouvais absolument pas de système formel nouveau pour le film. Donc j'ai décidé de filmer de la façon la plus simple possible et de me concentrer uniquement sur la narration. Par rapport à mes autres films, *Prague* est filmé d'une manière extrêmement naïve, je me mets en face des trucs, quoi. Je me suis dit que la seule aventure de ce film là, c'était l'aventure narrative. C'était en plus la première fois que je faisais un film autour de thématiques totalement personnelles. Au bout de deux jours de tournage, il faisait beau, tout le monde trouvait ça formidable, on était heureux chaque fois qu'on posait la caméra quelque part, et moi je commençais à flipper. C'est intéressant quand il n'y a qu'un seul endroit qui est le bon. Je suis rentré en crise. Je me suis rendu compte que ça m'ennuyait, filmiquement, parce que je connaissais les trucs par coeur, je ne découvrais rien. Ça a été un moment compliqué.

Un jour, Garrel m'a dit, « les films documentaires, ce sont des théâtres de marionnettes ». Alors bon, il exagère un peu mais, en réalité, c'est un jeu et, donc, la moitié du travail sur un documentaire, c'est d'inventer une règle du jeu et de la rendre suffisamment tangible pour que les gens y croient le temps du film. Dans *Prague*, c'est une

opération narrative, mais pour que ça marche, il faut la tenir : j'ai décidé que je n'allais jamais sortir de la maison, et que la maison était l'outil narratif de l'histoire. Si tu regardes ça, en réalité c'est idiot ! La maison, elle ne raconte rien du tout, c'est une baraque, elle a ses problèmes de baraque, etc. Elle raconte quelque chose si tu décides de façon totalement arbitraire et fictionnelle qu'elle va raconter. À une époque, t'avais plein de projets où la maison raconte pour de vrai, là tu tombes dans le ridicule, mais moi c'était pas ça, c'était prendre le pari que l'histoire ne sortirait jamais de la maison et que la maison allait être une sorte de paradigme pour organiser la structure narrative du film. Donc c'est un jeu, c'est absurde en fait. Mais si tu le poses et si tu le tiens, ça fonctionne, c'est comme écrire un poème en vers. C'est idiot, on ne parle pas en vers, mais il se trouve que cette structure narrative peut te porter, voilà. *Prague*, c'était ça. Après l'avoir postulé, il ne fallait pas se dégonfler. Il ne fallait pas se laisser aller au charme pragois. Si tu le regardes objectivement, c'est un tour de passe passe, mais ça permet déjà d'échapper au ronron traditionnel des archives filmiques, par exemple. Surtout que dès que tu as un point de vue un peu focalisé, les archives filmiques sont souvent à côté de la plaque.

On peut le dire autrement, c'est que tu dois tout le temps filmer au présent. Tu peux pas filmer du passé, tu peux filmer que du présent. Après comment faire pour que le présent devienne un outil pour raconter le passé... il faut le regarder avec un petit peu de concentration.

Paris, Roman d'une Ville, mon premier film, c'est un film sur le Paris hausmannien, le Paris du XIX^{ème}, et le postulat c'est qu'on le tournait entièrement dans la ville d'aujourd'hui, sans aucune image d'archives. C'est un peu particulier parce que tu dois trouver un pas de côté pour créer quelque chose de nouveau, qui surgit. J'ai fait une séquence sur l'invention du boulevard, par exemple et j'ai fini par imaginer et obtenir de pouvoir faire un travelling arrière sur le boulevard Sébastopol, en coupant la circulation. J'ai le boulevard complètement vide, ça commence comme ça, on fait le plan fixe, mais il faut qu'il se passe quelque chose pour que ça dure plus de cinq secondes. J'avais un personnage, et je décide de le faire marcher dans le boulevard vide, il marche sur une cinquantaine de mètres puis on découvre une mobilette, il monte dessus et il part. On avait droit à deux minutes d'interruption du trafic et après il était lâché à hauteur du Châtelet. On fait plusieurs prises

comme ça et il y a un plan, celui que j'ai monté, où, au moment où le mec démarre, il y a une espèce de meute de bagnoles qui nous tombe dessus. C'est vraiment typique des opérations qui transforment un objet banal en objet de narration d'une sensation qui n'existe plus. Arriver à faire croire aux gens qu'ils voient quelque chose comme on pouvait le voir au moment où s'est apparu.

Je suis avant tout un documentariste mais je suis devenu, au fil du temps, un spécialiste de ce que j'appelle le cinéma indirect. C'est-à-dire que je filme le réel, mais par une espèce de jeu de rebonds. J'ai complètement arrêté de filmer des gens, des situations d'aujourd'hui. La problématique de ce qui n'existe pas, j'y suis confronté tout le temps, pas seulement avec le passé.

Après, beaucoup de films qui ont trait au passé sont liés à des histoires personnelles, et là aussi j'ai un principe, qui est de les raconter avec autant de détachement que possible. C'est-à-dire, de ne pas croire que le rapport affectif qu'on a au passé suffit pour que ça intéresse les gens. Les films, c'est pas la vie, ce sont des objets artificiels. Je pense que dans le film documentaire, l'attitude qui consiste à suivre le réel est déplorable : tu dois le précéder, être avec, mais pas derrière. Les films sont des opérations qui doivent créer des trucs.

Comment avez-vous écrit le chevauchement entre les différentes histoires (de la maison, de la famille, de la ville) ?

J'ai écrit un premier projet à Paris, sans avoir vu la maison depuis longtemps, parce que j'avais décidé de pas aller à Prague, car j'avais très peur, en voyant la maison pour de vrai, d'arrêter en me disant que c'était impossible. Donc je l'ai écrit entièrement à Paris et, de temps en temps, j'avais des copains à qui je demandais d'aller faire une photo ou d'aller voir un truc, mais je ne voulais pas m'y confronter moi-même. Après, j'ai décidé très tôt de me plier à la règle du jeu de la maison et d'affecter chaque période historique à une pièce. Ça reste dans le film. J'ai commencé à écrire comme ça. Il y a deux énormes différences entre le projet écrit et le film : dans le texte écrit, j'intercalais sans arrêt des trajets réels dans la ville, pour ramener de l'aujourd'hui, des rencontres avec des tchèques. Et puis,

quand j'ai commenté à filmer, j'ai complètement laissé tomber ça. J'ai fait aussi un truc très banal dans le projet écrit, c'est que je l'ai structuré en saisons, mais après quand tu tournes pour de vrai, les problèmes que tu gères de clarification de la narration font que c'est difficilement tenable. Il en reste quelque chose, quand même, dans le film, c'est que les pires moments correspondent à l'hiver.

Dans le principe d'écriture, il y a un système qui reste dans le film, c'est que tout fonctionne par fragments. Je juxtapose sans arrêt des petits bouts d'histoire. Jamais de généralités, il y a plein de choses que ne je raconte absolument pas... je fais des sauts énormes dans la chronologie, et ça marche parce qu'à chaque fois je raconte de petites histoires. Un espèce de montage d'anecdotes, c'est un système que j'applique dans tous mes films. Après, ce sont des grands principes. Avec un film comme ça on se heurte à des problèmes qui sont qu'il faut que ça reste intelligible. Ma monteuse me disait : « *Attends, si tu t'appelles Stanislas, ton père s'appelle Stanislas, ton grand-père et ton arrière-grand-père aussi, on ne s'en sort pas* ». Clarifier la narration, c'est un boulot qui prend beaucoup de temps : arriver à ne pas perdre le grain de la narration, sans que ça devienne incompréhensible ou fastidieux.

Dernier truc, disparaître derrière ce qu'on raconte. Dans tous mes films, je le fais de la même manière : j'apparais à un moment, en général à la fin, très très brièvement, où je passe au jeu. Mais sinon, je suis comme si je racontais une histoire à des copains, des enfants. Faire en sorte que l'histoire soit plus importante que celui qui la raconte, je trouve ça important. J'aime raconter. Je pense que mon cinéma est un cinéma de narration, tout le temps.

Le travail avec la voix-off aussi, qui est une constante chez moi. C'est aussi un type de parole qui est très ténu : je considère que les textes de la voix-off font partie intégrante du matériau filmique et qu'il faut les traiter avec la même économie, la même rigueur, que chaque mot que tu enlèves est une victoire, chaque fois que tu peux densifier...

Est-ce qu'il y a des choix de plans particuliers pour Une maison à Prague ?

C'est simple, parce que je ne fais pas d'acrobaties formelles, je n'ai pas une Louma qui va accompagner le lampadaire dans sa chute, ce que j'aurais pu faire dans d'autres films. Par contre, après, c'est de la préparation, de l'organisation, de la mise-en-scène. Parce que cette opération-là, il faut qu'elle ait lieu à un moment où on est là, donc ça veut dire que tu retardes le truc jusqu'à ce que tu viennes. Et puis, après, tu as intérêt à avoir un chef opérateur hyper réactif parce que les mecs, même si tu les ralentis un peu, ils sont quand même dans leur propre rythme.

Mais c'est préparé ça, oui, évidemment. Comme la petite annonce. J'avais écrit l'histoire de la petite annonce dans mon projet. Sans leur demander, mais je savais que ce n'était pas complètement absurde par rapport à leur situation. Après je les ai pratiquement forcés à l'écrire pendant une des périodes de tournage. J'ai tourné trois semaines, à chaque fois je venais pour une semaine, donc s'ils faisaient quelque chose en dehors de la semaine c'était foutu. J'ai descendu la machine à écrire du grenier parce qu'ils voulaient le faire à la main, moi je voulais l'objet. Après je les lâche, j'ai soixante mètres de film, c'est tout ce qui me restait pour cette séquence-là, et puis je croise les doigts.

De la même manière, les gens qui viennent visiter, ils sont réels, ce sont des gens qui ont répondu à l'annonce, mais je suis obligé de synchroniser leur visite avec ma période de tournage. Le premier truc qu'ils écoutent sur un répondeur, où il y a un russe qui les appelle, bon, c'est ma manière de travailler, mais il y a un travelling : dix prises. Et j'ai dû monter la neuvième. Avec des personnages réels, en impro, ils font ce qu'ils veulent. Quand ils s'engueulent dans le jardin, je leur avais dit de recommencer ce que j'avais vu six mois plutôt quand je préparais le film. Je peux le faire parce que c'est eux, c'est la famille... Quand je rencontre des gens, je ne viens jamais avec une caméra. Je les rencontre et je viendrai les filmer six mois après, après avoir discuté avec eux, après avoir réfléchi...

Parce que si tu veux, les films que je fais, sont très volontaristes. C'est-à-dire que je compte assez peu sur le réel en tant que tel. On a des cadeaux, évidemment, mais on en a pas tant que ça, et donc j'organise des choses. Dans *Paris, Roman d'une Ville*, j'ai une

séquence filmique sur le concept de mur. Le mur dans l'espace urbain c'est intéressant parce que ça crée immédiatement deux espaces. Et souvent, il y en a un qui est public et l'autre qui est privé. J'avais en tête une gravure de Granville, dessinateur du XIX^{ème}, qui a fait toute une série d'images à vol d'oiseau. Dans celle-là, il y a un mur, d'un côté du mur un jardin, où un couple s'embrasse, et de l'autre côté du mur, dans la rue, quelqu'un qui doit probablement être le bourgeois de mari, qui rentre avec un parapluie sous la pluie. C'est formidable comme représentation du mur, je voulais le faire pour de vrai ! Donc j'ai trouvé un mur, qui borde le jardin du musée Rodin. J'ai fait venir un bras élévateur pour être à la verticale. On a « ventosé » deux trois places côté rue, que j'ai remplies de cartons et dans lesquelles, pendant le plan, il y a une voiture qui essaye de se garer en écrasant les cartons, pour faire vivre le truc. Et dans le parc proprement dit j'ai fait venir un couple qui s'embrasse dans l'herbe. Après, quand t'es dans une démarche documentaire, il peut se passer des trucs et là, il y avait une manifestation qui était en train de se disperser donc à un moment, il y a des gens qui rentrent en trainant une banderole par terre. Quand je projette le film, les gens me disent « *quand même, vous avez de la chance, vous êtes tombés au bon moment* ». À dix mètres de haut, avec un bras élévateur, t'attends pas le hasard ! Je fais beaucoup de choses comme ça, quand je tourne dans le réel, j'aime bien réintroduire des éléments d'écriture qui me permettent de raconter.

Dans *Prague* je le fais un peu, mais plus modestement. Le seul objet que j'avais de la maison, c'était la boîte de maquillage de mon grand-père. Je voulais la filmer, je me suis dit que si je la filmais juste comme ça, bon, avec trois plans fixes j'arrivais à quinze secondes. Le seul truc que je pouvais faire c'est la nettoyer. J'ai fait une séquence sur le nettoyage. En l'ouvrant et en versant de la térébenthine, je créais une durée, je créais du cinéma, quoi. Après, tu regardes comme un môme, tu vois que ça produit une couleur et tu enclenches un deuxième niveau qui est : est-ce que cet objet n'est pas en train de me parler, et de me dire quelque chose pour le film ? Je te décris le truc vraiment comme ça c'est passé. Le seul truc qui disparaît quand je le raconte, c'est que c'était vraiment un film très pénible à faire, que c'était vraiment très angoissant tout le temps.

Est-ce que tourner dans une maison de votre passé a influencé votre manière de le faire ?

Oui, parce que tu dois te débarrasser, au fond, de ta familiarité avec le lieu. Tu dois commencer à le regarder autrement. C'est une maison très émouvante et au début t'es juste submergé par tout le plaisir que t'as de cette baraque, de ton enfance... cet espèce d'attachement, si tu n'arrives pas à te libérer de ça, tu ne peux pas filmer. Enfin, moi, je ne peux pas. Probablement qu'il y a des tempéraments de cinéastes qui peuvent très bien filmer ça. Moi ça m'intéresse quand il commence à y avoir de la distance, parce qu'il commence y avoir de la contradiction et que des schémas narratifs peuvent se mettre en place. C'est vraiment ce qui a été le plus compliqué pour moi avec *Une maison à Prague*. Et, après, la règle du jeu proprement dite, parce qu'en terme d'architecture c'est quand même nul. C'est pas très intéressant. Par dessus ça, un autre problème, qui est que j'avais à la fois cette familiarité et en même temps, c'était pas ma maison. Pendant très très longtemps je me demandais où était ma place dans le film. Physiquement. À la fin du tournage, j'ai trouvé une réponse qui a donné la séquence de fin : c'est dans l'escalier. Et puis, quand j'ai commencé à monter le film, j'ai réalisé que ce n'était pas encore la vraie réponse, et j'ai fini par trouver au montage que le vrai lieu où je me sentais vraiment chez moi, c'était l'abri anti-atomique, et j'ai décidé d'en faire la première séquence du film. Ce qui n'était pas du tout prévu. Je me suis dit, où est-ce que moi je suis ? Avec toutes mes ambiguïtés, mon rapport aux histoires tchèques, ma distance... finalement, l'abri, ça me convenait. Bon, c'est des conneries, des histoires qu'on se raconte, mais ça permet de construire, de clarifier un tout petit peu sa propre position de narrateur. Parce que sinon c'est juste de la bouillie.

ENS LOUIS LUMIÈRE

La Cité du Cinéma - 20, rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2018

Soutenance de juin 2018

JOSETTE(S)

Louise HARTVICK

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : **Le passé au présent**

Directeur de mémoire : John IVOFF (Coordinateur de la spécialité cinéma)

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

TABLE DES MATIÈRES

- CV	217
- Note d'intention	218
- Références	222
- Synopsis	225
- Scénario	226
- Découpage	231
- Liste de matériel - Caméra	233
- Liste de matériel - Électricité	235
- Liste de matériel - Machinerie	236
- Plan de travail - Tournage	238
- Plan de travail - Post-production	240
- Liste technique et artistique	241
- Étude technique et économique	242
- Synthèse des résultats	243

LOUISE HARTVICK

06 88 64 62 08
l.hartvick@gmail.com
68, rue de Paris
92110 Clichy

Adresses en région : Basse-Normandie et Rhône-Alpes

Activités diverses :

Centres d'intérêt : photographie (numérique et argentique) et tirage, théâtre (spectatrice et comédienne amateur pendant cinq ans), lecture (Albert Cohen, Jonathan Coe, Haruki Murakami), cuisine (japonaise notamment) et pâtisserie

Sports : escrime (pratique de 2008 à 2013), pratique régulière de la course à pied

Compétences :

Langues : Anglais niveau B2, Allemand niveau B2-C1, Japonais Grand débutant

Informatique : Systèmes d'exploitation Mac OS X et PC ; Logiciels Final Cut Pro X, Adobe Photoshop, Speed Grade, After Effects, Avid et DaVinci Resolve

Caméras : Sony F3 et F55, Alexa Standard et Studio, Phantom HD Gold, Red Epic

Habilitation électrique BR, Formations Premiers Secours et Sécurité Incendie

Permis B

Formation :

2015-2018 ENS Louis Lumière, section Cinema

2013-2015 Classe préparatoire Ciné-Sup

2012-2013 Baccalauréat S, spécialité Mathématiques, option Cinéma-Audiovisuel - Félicitations du Jury

2011 Échange de deux mois en Allemagne, dans le cadre du programme Brigitte Sausay

Expérience audiovisuelle :

Janvier 2018 Seconde assistante caméra sur *Nous sommes nuit Ils sont jour*, court-métrage de Barbara Balestas Kazazian | Cinexpérience

Novembre 2017 Première assistante caméra sur *Anima Exhalare*, court-métrage d'Agathe Reiland | La Femis

Août 2017 Première assistante caméra sur *Les Amoureux*, court-métrage de Pablo Dury | Limagorium

Avril 2017 Seconde assistante caméra sur *The White Queen*, court-métrage de Carl Demaille | Louis Lumière

Mars 2017 Première assistante caméra sur *L'Amour protéique*, court-métrage de Charlotte Salvatico | PSL - La Femis

Octobre 2016 Première assistante caméra sur *Nuit noire*, court-métrage de Sacha Brauman | CinéSept - Super8

Août 2016 Seconde assistante caméra sur *Chair Liberté*, court-métrage de Déborah Bitton

Juillet 2016 Seconde assistante caméra sur *Des Confettis sur le béton*, court-métrage de Marie-Sophie Chambon et Oriane Bonduel | Luna Production

Mars 2016 Première assistante caméra sur *Ce qu'il reste*, court-métrage de Basile Baudalet | ENS Louis Lumière

Juin 2015 Chef opératrice sur *Sans voyageurs*, court-métrage d'Orane Gibier-Nauzes | Ciné Sup

Septembre 2014 Étalonneuse pour *Film du triangle*, documentaire d'Ophélie Noury | Ciné Sup

Juin 2014 Cadreuse pour *Éclats*, documentaire de Hippolyte Bürkhart-Ühlen | Ciné Sup

NOTE D'INTENTION

Pour accompagner ce mémoire, il me faut trouver un évènement du passé à raconter dans un film documentaire. Ne souhaitant pas parler d'un évènement historique référencé dans les livres, je préfère me tourner vers un film plus intime, dédié à un élément de mon histoire personnelle. J'ai choisi de parler de ma grand-mère, décédée lorsque j'avais cinq ans. Dix-sept ans plus tard, mes souvenirs d'elles se font de plus en plus rares : je ne parviens plus très bien à me rappeler des traits de son visage, plus du tout de sa voix. Désormais, mes souvenirs restants proviennent surtout des photos vues dans les albums ou croisées dans des couloirs, pas de ce que j'ai pu voir jeune enfant.

Comment parler d'elle, alors que je suis incapable de reconstituer son visage et que ce qui me vient en premier à l'esprit en pensant à elle est une simple histoire de ramassage de fraises dans son jardin ? Comment la filmer, alors qu'elle n'est plus là ?

Je pourrais, comme d'autres films ont choisi de le faire avec divers personnages, retourner sur ses traces, d'une ferme d'Ardèche jusqu'au petit village de Malissard dans la Drôme. Cependant, je ne souhaite pas m'attarder sur les dernières traces de ce passé, ni mettre en exergue à quel point tout a changé. La maison qui fut la sienne et celle de mes premiers étés n'existe plus, ou à peine. Ce serait trop cruel de filmer les pelouses soigneusement tondues là où se trouvaient les abricotiers ; le parking là où se tenait la balançoire. Capter tout cela, ce serait parler de l'amertume des descendants qui voient leur passé rasé par de nouveaux arrivants. Ce ne serait pas parler d'elle, de Josette Chirouze, née Malosse.

Toutefois, il reste d'autres traces de ma grand-mère, d'autres aides qui peuvent permettre de re-dessiner plus précisément les contours de mes souvenirs. Ce sont ma mère et ses deux grandes soeurs. Anne-Sophie, Véronique et Blandine se ressemblent beaucoup et, surtout, elles ressemblent à leur mère. Je voudrais leur faire parler de ces traits communs, pour les entendre parler de leurs corps et de celui de ma grand-mère, pour enregistrer ce qui reste dans leur mémoire et ce qui subsiste sur leurs visages. Je souhaiterais filmer ces derniers, pour mettre en évidence ce qui les rassemble. Les parcourir à la recherche de traces de Josette, les capter comme si cela me permettait de découvrir de nouveau son visage.

J'imagine le film comme une quête du souvenir de Josette. Au fur et à mesure des cinq à dix minutes de film, des indices apparaîtront, son visage ne doit pas être montré dès le début. Ainsi, nous commencerons par voir les visages de mes tantes et mère. Grâce à un miroir semi-alluminé, j'aimerais mettre en évidence leurs ressemblances : je pourrais créer sur le plateau des surimpressions de leurs visages, mais aussi créer un « nouveau visage », fusion des visages de deux d'entre elles (la moitié gauche du visage viendrait de l'une, la moitié droite de l'autre). Ensuite, nous pourrions commencer à découvrir le visage de ma grand-mère, mais pas directement, pas montré plein cadre. Son portrait sera projeté sur les visages observés précédemment, les peaux servant d'écran à ces nouvelles réminiscences. Le spectateur devinera les traits de la mère à travers ceux de ses filles. Enfin, le souvenir s'animera : je voudrais projeter des vidéos de Josette (tirées de cassettes VHS des archives familiales) sur des parties du corps des trois femmes (plus précisément, sur leurs ventres et leurs dos). Toutes ces images seront possiblement accompagnées d'une voix-off expliquant très brièvement cette quête, mais aussi des réponses de Véronique, Blandine et Anne-Sophie à mes questions (Quelles sont leurs ressemblances, d'après elles ? Ont-elles toujours trouvé qu'elles se ressemblaient ? Est-ce quelque chose qu'on leur dit souvent ? De quoi se rappellent-elles quant au visage de leur mère ? Trouvent-elles qu'elles lui ressemblent, que l'une d'elles lui ressemble plus ?). Le but étant de les amener au fur et à mesure à raconter qui était leur mère, en passant si possible par quelques histoires personnelles. Ces réponses seront parfois données en off sur les autres expérimentations visuelles de mélanges de leurs visages. De manière générale, il y aura un vrai travail de montage et de mixage sonores, entre les extraits d'interview, d'archives, la voix off mais aussi le silence, qui aura une place importante dans le film.

Ce documentaire me permettra d'explorer plusieurs pistes abordées lors de mes recherches. Ainsi, même si je ne compte pas filmer de lieu, je veux filmer des traces du passé et plus particulièrement des traces laissées sur les corps. Il s'agit d'envisager le corps comme un lieu de mémoire à part entière. Je souhaite ainsi poursuivre le travail de Sophie Bredier et Myriam Aziza, qui ont réalisé un film autour de ce sujet en 1998 : *Nos traces silencieuses*. Née en Corée, Sophie Bredier a été adoptée par un couple français à l'âge de quatre ans et demi. Vingt-cinq ans après, elle tente dans ce

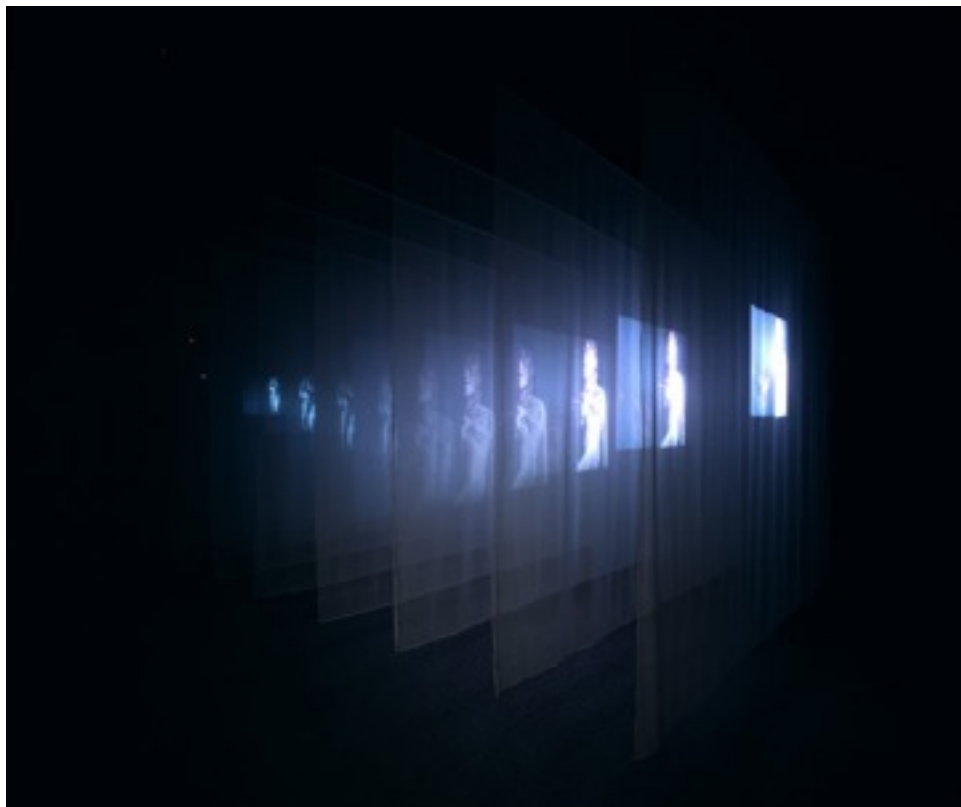
film de retrouver la mémoire sur son passé et de vérifier ses souvenirs à partir des quelques cicatrices qu'elle a sur le corps. Cette Partie Pratique de Mémoire me permettra également de nourrir ma troisième partie théorique - *Filmer l'intime* - d'une expérience personnelle, au sujet de différents axes choisis par plusieurs réalisateurs (Rithy Panh et Ari Folman par exemple) : l'écriture d'une voix-off pour parler d'une quête personnelle, mais aussi l'appropriation d'images d'archives, réutilisées dans des images plus « complexes », hybrides (dans mon cas, avec à la projection d'archives personnelles sur des corps). Ceci est d'ailleurs en partie inspiré par le court-métrage de Chris Marker, *2084* (1984), dans lequel des images vidéo sont projetées sur le visage d'une femme devant un fond noir (la femme portant un col roulé noir, seul son visage réfléchit les images projetées). Ces images m'avaient énormément touchée en voyant le film.

Je souhaite tourner dans un studio, car les trois femmes devront être devant des fonds noirs : cela permettra de se concentrer vraiment sur leurs corps, mais aussi de réaliser les surimpressions, projections et autres. De plus, il faut aussi que les visages soient éclairés de manière identique pour pouvoir être « mélangés » via le miroir semi-alluminé, cela sera facilité en studio. Les plans seront souvent fixes et j'envisage d'utiliser le format 4:3. L'équipe devra être très réduite, certainement avec une personne pour faire la lumière avec moi et cadrer parfois, ainsi qu'un ingénieur du son. Le plus grand défi pour moi sera de tourner avec ma famille, que je sais déjà angoissée à l'idée d'être filmée, de devoir parler face à la caméra. Il me faudra surmonter ma propre timidité pour leur demander de répéter, de répondre à une nouvelle question, sur un sujet qui n'est pas très facile à aborder. Il est également possible que j'apparaisse à l'écran, ce qui ne simplifie pas la tâche...

En effet, si ma mère et ses soeurs sont en partie un accès menant à ma grand-mère, que reste-t-il de ce lien une génération plus loin ? Que reste-t-il du corps de ma grand-mère dans le mien ? Je connais en partie la réponse à cette dernière question, on me le répète depuis toute petite. Une partie de ce que je sais de ma grand-mère est justement lié à nos ressemblances physiques : une tâche de naissance sur le ventre, identique à celle que Josette possédait. J'envisage de la filmer, peut-être en y projetant une autre vidéo, en fin de film, après une autre image évoquant pour moi cette question de la filiation et des traces restants dans les différentes générations : le

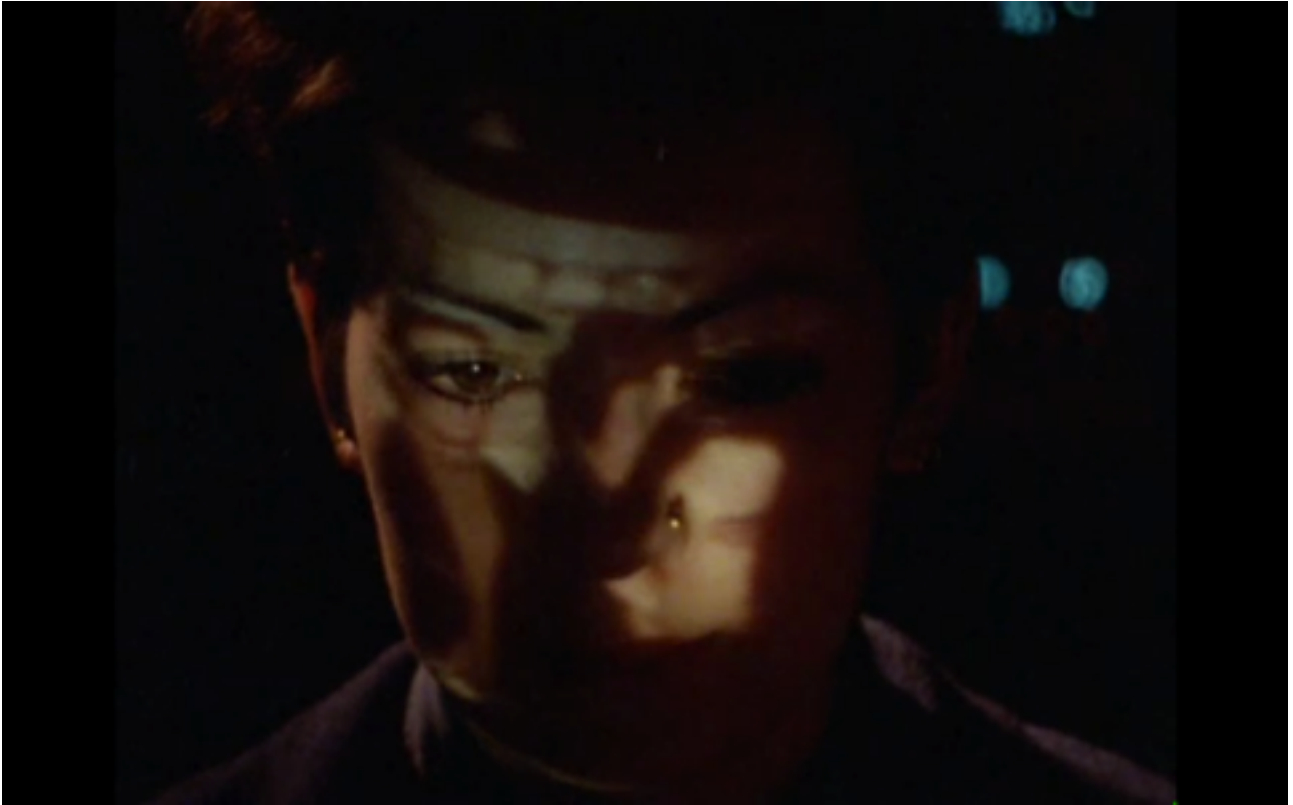
portrait de Josette, auparavant projeté sur le visage de ses filles, pourra également être projeté sur une enfilade de draps blancs peu opaques, l'image s'estompant au fur et à mesure des écrans, devenant de moins en moins discernable.

RÉFÉRENCES



Installation de Bill Viola
référence pour la projection sur les draps





2084 (1984), de Chris Marker
référence pour la projection sur visage





Nos traces silencieuses (1998), de Sophie Bredier
et Myriam Aziza
Recherche de traces sur les corps



SYNOPSIS

Elles sont trois. Véronique, Blandine et Anne-Sophie, dans l'ordre de naissance. Certains trouvent qu'elles se ressemblent : elles sont soeurs. Ensemble, en discutant et en se regardant, elles vont essayer de se remémorer leur mère.

Elles sont trois et, à travers leurs paroles et leurs visages, j'espère recréer des souvenirs de ma grand-mère, Josette.

SCÉNARIO

Scénario provisoire, écrit en janvier 2017, permettant de mieux concevoir la forme du film et de prévoir les plans à tourner. La voix off est bien entendu non définitive et sera réellement écrite lors du montage du film.

SÉQUENCE 1 - INT/STUDIO

NOIR. Des voix résonnent très faiblement, semblant très éloignées.

Peu à peu, très lentement, la lumière s'allume dans la pièce : des draps blancs suspendus en enfilade apparaissent.

Une personne arrive, se poste devant les draps. Silence. Elle repart.

Une image est projetée sur les draps, avec une grande luminosité, des couleurs vives : c'est la photo d'une maison.

VOIX OFF

Impossible de se souvenir de sa voix. Ni de son visage. Pourtant, je peux décrire son ancienne maison en détails. Les arbres, la petite colline, la balançoire du jardin. Chaque pièce de cette maison qui fut celle de mes grands-parents.

Noir.

VOIX OFF

Parfois, j'essaye d'imaginer son visage. En vain. Ma mémoire, comme grippée, me conduit toujours au même endroit. J'ai quatre ans, je porte un petit panier. Je cours dans le couloir et je m'arrête devant la porte de la salle de bain. Je frappe puis je demande à Josette, ma grand-mère, si je peux aller cueillir des fraises dans le jardin.

Je sais qu'elle m'a répondu « oui », mais je n'arrive pas à l'imaginer disant ce mot. Je ne vois que la porte. Plus j'essaye de visualiser ses traits, plus la porte me semble close.

À nouveau, les draps sont vierges.

Puis une image semble être projetée, mais elle est très faible, à peine discernable.

Trois personnes circulent entre les draps, trois ombres mouvantes.

VOIX OFF

Difficile de dire qu'elle me manque, tant je l'ai peu connue. Mais je ressens son absence, dans les silences et les gestes de ses enfants. En revanche, je manque de souvenirs. J'aimerais pouvoir associer des images aux anecdotes racontées.

Dire qu'il aurait peut-être suffi d'ouvrir cette porte pour pouvoir me rappeler de ses traits, sans avoir recours aux témoins du passé.

SÉQUENCE 2 - INT/STUDIO

Visages flous de VÉRONIQUE, BLANDINE et ANNE-SOPHIE.

Elles racontent leur difficulté à se souvenir du visage de leur mère. Elles essayent de le décrire, avec difficulté. (Questions : Vous vous souvenez bien de son visage ? De son corps ? Est-ce qu'elle avait des cicatrices, des marques ? Comment était sa coiffure ? Est-ce qu'elle se maquillait ?)

Sur les draps suspendus, une image de porte fermée est projetée.

SÉQUENCE 3 - INT/STUDIO

Les trois femmes se tiennent dans la pièce aux murs noirs. Elles sont floues. La mise au point se fait peu à peu. Elles se regardent, puis se tournent vers la caméra.

VOIX OFF

Rien n'empêche la mémoire qui flanche. Alors je cherche le passé dans les corps du présent.

Elles parlent de leurs ressemblances, en répondant aux questions suivantes : Trouvez-vous que vous vous ressemblez ? Est-ce qu'on vous a souvent dit que vous vous ressembliez ? Quelles sont les parties de votre corps que vous trouvez similaires ? Est-ce que ce sont des parties de votre corps que vous aimez ?

Des gros plans détaillent ces parties du corps.

Leurs visages sont superposés par surimpression.

Leurs visages sont assemblés pour créer un nouveau visage, fait d'une moitié d'un premier visage, l'autre moitié étant constituée d'un second visage. L'assemblage semble d'abord concorder, puis le visage se déconstruit lorsque les deux femmes commencent à bouger, à parler.

SÉQUENCE 4 - INT/STUDIO

A nouveau les draps blancs suspendus, avec une image projetée dessus. Cette fois-ci, elle est un peu plus présente, on peut discerner le contour d'un visage.

Les trois femmes se placent en face pour le regarder, cachant en partie la projection.

Elles parlent de leur ressemblance à leur mère, en répondant aux questions suivantes : Trouvent-elles qu'elles ressemblent à leur mère ? Selon elles, laquelle lui ressemble davantage ? Est-ce qu'elles avaient déjà conscience de leurs ressemblances il y a quelques années ? Est-ce qu'elles avaient envie de ressembler à leur mère, enfant ?

Un portrait de Josette est projeté sur chacun de leurs visages, un par un.

SÉQUENCE 5 - INT/STUDIO

De vieilles images animées sont projetées sur les ventres et les dos des trois femmes.

On y voit Josette en diverses occasions familiales.

Silence.

Les trois femmes répondent à ces questions : Est-ce que Josette souriait souvent ? Est-ce qu'elle riait beaucoup ? Est-ce qu'elle avait des tics, des gestes que vous pourriez remarquer en particulier ? Est-ce qu'une de ses expressions vous a marqué et en quelle occasion ? Est-ce qu'il y a une expression que vous redoutiez de voir apparaître sur son visage ? Une nuance dans sa voix ?

SÉQUENCE 6 - INT/STUDIO

Une nouvelle fois, les draps blancs sont suspendus, avec une image projetée dessus. Cette fois-ci, on reconnaît le portrait projeté auparavant sur les visages de VÉRONIQUE, BLANDINE ET ANNE-SOPHIE. Le visage de Josette apparaît clairement.

VOIX OFF

Mes tantes et ma mère sont des traces de Josette. Mais que reste-t-il une génération plus tard ? Que peut-on deviner de ma grand-mère sur mon visage ?

On suit l'image, qui s'estompe au fil des draps. De l'autre côté, l'image est beaucoup moins présente.

VOIX OFF

Je ne crois pas lui ressembler. Mais il y a cette tâche de naissance. Enfin, ce tissu mammaire surnuméraire. Un troisième mamelon qui me fait un peu rougir, mais qui émeut ma mère. Le même que celui de Josette. Je me demande ce qu'elle pensait du sien.

Image de la tâche de naissance.

SÉQUENCE 7 - INT/STUDIO

L'image de la porte fermée est projetée sur les draps. Puis, l'image de la tâche de naissance la remplace. Une personne marche entre eux.

Le vidéoprojecteur s'éteint, puis la lumière baisse peu à peu. L'ombre continue de déambuler.

Noir. Les bruits de pas résonnent toujours.

FIN

DÉCOUPAGE

Séq/ Plan	Description	Son	Décor	Personnages	Remarques
1/1	Plan fixe, large, de l'enfilade de draps. Louise rentre, se met devant les draps, puis s'en va. Une image est projetée sur les draps.	Voix-off + ambiance	Enfilade de draps - Plateau 1	Louise	Vidéo-projecteur
1/2	Plan fixe, large, de l'enfilade de draps. Une image est projetée très faiblement. Trois personnes rentrent et marchent entre les draps.	Voix-off + ambiance	Enfilade de draps - Plateau 1	Véronique, Blandine et Anne-Sophie	Vidéo-projecteur
2/1	Plan épaules de Véronique	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique	Lensbaby
2/2	Plan épaules de Blandine	Réponses	Fond noir - Salle 13	Blandine	Lensbaby
2/3	Plan épaules d'Anne-Sophie	Réponses	Fond noir - Salle 13	Anne-Sophie	Lensbaby
2/4	Plan fixe, moyen, de l'enfilade de draps. Une image de porte fermée est projetée	Ambiance	Enfilade de draps - Plateau 1	/	Vidéo-projecteur
3/1	Plan fixe, taille ou en pied. Les trois soeurs se tiennent dans la pièce aux murs noirs. Elles sont floues. La mise au point se fait peu à peu. Elles se regardent, puis se tournent vers la caméra.	Voix-off	Fond noir - Salle 13	Véronique, Blandine et Anne-Sophie	/
3/2	Gros plan de deux visages en surimpression	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique et Blandine	Miroir semi-alluminé
3/3	Gros plan de deux visages en surimpression	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique et Anne-Sophie	Miroir semi-alluminé
3/4	Gros plan de deux visages en surimpression	Réponses	Fond noir - Salle 13	Blandine et Anne-Sophie	Miroir semi-alluminé
3/5	Gros plan de deux visages accolés	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique et Anne-Sophie	Miroir semi-alluminé
3/6	Gros plan de deux visages accolés	Réponses	Fond noir - Salle 13	Blandine et Anne-Sophie	Miroir semi-alluminé

Séq/ Plan	Description	Son	Décor	Personnages	Remarques
3/7	Gros plans sur des parties du corps	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique, Blandine et Anne-Sophie	/
4/1	Plan fixe, large, de l'enfilade de draps. L'image est maintenant plus présente, on peut discerner le contour d'un visage. Les trois femmes se placent en face pour le regarder.	Ambiance	Enfilade de draps - Plateau 1	Véronique, Blandine et Anne-Sophie	Vidéo-projecteur
4/2	Gros plan sur le visage, avec un autre visage projeté sur lui	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique	Vidéo-projecteur
4/3	Gros plan sur le visage, avec un autre visage projeté sur lui	Réponses	Fond noir - Salle 13	Blandine	Vidéo-projecteur
4/4	Gros plan sur le visage, avec un autre visage projeté sur lui	Réponses	Fond noir - Salle 13	Anne-Sophie	Vidéo-projecteur
5/1	Gros plan d'un ventre/dos : projection de vidéos dessus	Réponses	Fond noir - Salle 13	Véronique	Vidéo-projecteur
5/2	Gros plan d'un ventre/dos : projection de vidéos dessus	Réponses	Fond noir - Salle 13	Blandine	Vidéo-projecteur
5/3	Gros plan d'un ventre/dos : projection de vidéos dessus	Réponses	Fond noir - Salle 13	Anne-Sophie	Vidéo-projecteur
6/1	Plan fixe, large, de l'enfilade de draps. Le portrait est projeté très clairement.	Voix-off	Enfilade de draps - Plateau 1	/	Vidéo-projecteur
6/2	Plan moyen de l'enfilade des draps. Travelling avant pour arriver de l'autre côté.	Voix-off	Enfilade de draps - Plateau 1	/	Vidéo-projecteur + Travelling
6/3	Gros plan d'une tâche de naissance	Ambiance	Fond noir - Salle 13	Louise	/
7/1	Plan fixe, large, de l'enfilade de draps sur lesquels est projetée une image de porte fermée puis une image de tâche de naissance. Louise marche entre les draps. Le vidéo-projecteur s'éteint peu à peu à peu.	Ambiance	Enfilade de draps - Plateau 1	Louise	Vidéo-projecteur + Image tâche

LISTE DE MATÉRIEL - CAMÉRA

Prêt ENS Louis Lumière :

ARRI Alexa Studio	n°K1.71200.0-6201	<ul style="list-style-type: none"> - 2x tiges de 19mm + support - 1x plaque de décentrement - 1x visée vidéo - 2x câbles visée vidéo - 2x tournevis clefs six pans
Série Cooke Mini S4 T/2,8	<ul style="list-style-type: none"> n°8018-0543 n°8025-0543 n°8032-0543 n°8050-0543 n°8075-0543 n°80100-0543 	<ul style="list-style-type: none"> - 18 mm - 25 mm - 32 mm - 50 mm - 75 mm - 100 mm
Mattebox 4x5,6 2 tiroirs		<ul style="list-style-type: none"> - 1x pont pour tiges 19mm - 2x volets latéraux - 1x french flag - 1x adaptateur 110mm-87mm - 1x dos 110 mm
Follow Focus Chrosziehl		<ul style="list-style-type: none"> - 1x pont pour tiges 19mm - 1x rallonge pour commande
Filtres 4x5,6		<ul style="list-style-type: none"> - ND 3, 6, 9
Batteries Bebob V-Lock 12V		<ul style="list-style-type: none"> - 4x batteries - 1x chargeur double - 1x schuko
Alimentation secteur		
Batterie plomb Arri		
Moniteur Sony OLED 25"		<ul style="list-style-type: none"> - 1x câble d'alimentation - 1x roulante vidéo
Transvideo		<ul style="list-style-type: none"> - 1x spigot - 1x câble d'alimentation
Câbles BNC-HD 75 Ω		<ul style="list-style-type: none"> - 2x longs - 3x courts
Tête fluide		
Grandes & petites branches bol 150mm		

Valise assistant		<ul style="list-style-type: none"> - 1x Dust-off - 10x papiers bleus - 1x liquide optique - 1x acétone - 1x charte de gris - 1x table de profondeur de champ - 1x voile caméra
Valise opérateur		<ul style="list-style-type: none"> - 1x chercheur de champ - 1x verre de contraste - 1x cellule Spectra - 1x spotmètre Pentax
Back-up		<ul style="list-style-type: none"> - 1x Ordinateur MacBook Pro - 1x Lecteur de cartes SxS - 1x Disque dur navette 1To + câble USB - 1x carte SD - 2x carte Sony Pro SxS 64 Go - 1x carte Sony Pro SxS 32 Go

Prêté par Pascal Martin :

Objectif Lensbaby, monture Nikon, 50 mm et ouverture 2		
Miroir semi-alluminé		<ul style="list-style-type: none"> - Mattebox pour miroir - Cache Mattebox
Vidéo-projecteur		

LISTE DE MATÉRIEL - ÉLECTRICITÉ

2 Fresnel 2kW	Studio seulement	
1 Fresnel 1 kW		
2 Fresnel 500W		
2 Fresnel 300W		
1 Fresnel 150W		
1 SL1		
1 tapis LED		
1 panneau LED 30x30		
8 Prolongateurs 16A		
2 prolongateurs 32A	Studio seulement	
2 boite M6	Studio seulement	
2 Dimmers 3kW		
2 dimmers 500W		
2 triplettes		
Ampoules spare		1kW, 500W, 300W
Gélatines :		
- ND3 / ND6 / ND9		
- CTO Full / 1/2 / 1/4 / 1/8		
- CTB Full / 1/2 / 1/4 / 1/8		
- Diffusion 216 / 250 / 251		
- Plus & Minus Green		

LISTE DE MATÉRIEL - MACHINERIE

Argus	Salle 13 seulement	
Rails de travelling - 6m	Studio seulement	- 2x 2m - 2x1m
1 plateau de travelling	Studio seulement	- grand
1 caisse boogies	Studio seulement	- 4 boogies - 1 queue de cochon + anneau - 1 sangle - chaînes
1 base		
1 Déprons		- moyen
1 Poly		- petit
1 Porte-poly		
4 Cadres de diffusion		- 1x 216 en 1m x 1m - 1x 250 en 1m x 1m - 1x 216 en 0,5m x 0,5m - 1x 250 en 0,5m x 0,5m
4 drapeaux		- 1 petit - 1 moyen - 2 floppys
2 déports drapeaux		- 1 grand - 1 petit
1 jeu petits mama		
5 rotules		
2 bras-magique + 2 clamps		
6 Pieds de 1000		
5 Pieds U126		
1 Wind-up	Studio seulement	
1 pied baby		
6 Grands borniols		
Taps		
3 Barres alu 5,5m		
1 Barre alu 3m		

1 Barre alu 2m		
3 colliers doubles		
3 colliers U216		
8 Gueuses		
12 Pinces Stanley		
2 mains de singe	Studio seulement	
1 clap		
Escabeau		3 marches
Escabeau	Studio seulement	Grand
1 roulante bleue		
3 sangles		
4 cubes 15x20x30		
4 cubes de base		- 2x cube 40 - 1x cube 20 - 1x cube 10
6 Elingues	Studio seulement	
Cinéfoil		
Pinces à linge		
Consommables : - gaffer 50mm noir - gaffer 25mm blanc - gaffer 25mm coloré - Permacelle noir		
1 Machine à fumée	Studio seulement	

PLAN DE TRAVAIL - TOURNAGE

Vendredi 02 mars (9h-18h)	
Acteurs - Personnages	Louise Hartvick
Décor	Salle 13
Préparation	Récupérer matériel et installer fond noir
	Essais Seq. 3 Essais Seq. 4
Tournage	Plan 6/3

Samedi 03 mars (9h-18h)	
Acteurs - Personnages	Louise Hartvick
Décor	Plateau 1
Préparation	Enfilade de draps et vidéo-projection
Tournage	Plans 1/1 - 2/4 - 6/1
	Plan 6/2
	Séquence 7

Vendredi 06 avril (9h-18h)	
Acteurs - Personnages	/
Décor	Salle 13
Préparation	Récupérer matériel et installer fond noir
	Préparer positions séquence avec miroir
Tournage	/

Samedi 07 avril (9h-18h)	
Acteurs - Personnages	Anne-Sophie Hartvick - Blandine Bourron - Véronique Avenue
Décor	Salle 13 - Plateau 1
Préparation	Enfilade de draps et vidéo-projection le matin, sur le plateau 1, pendant tournage en salle 13
Tournage	Séquence 2
	Séquence 3
	Séquence 4
	Séquence 5
	Plans 1/2 - 4/1

PLAN DE TRAVAIL - POST-PRODUCTION

Étape	Durée minimum	Période	Dernier délai
Montage image	12 jours	Avril	30 avril
Montage son et mixage	6 jours	Mai	26 mai
Étalonnage	3 jours	Mai	26 mai
Exports	1 jour	Mai	31 mai

Rôle	Prénom Nom	Adresse mail	Numéro de portable
Anne-Sophie	Anne-Sophie Hartvick	anne-sophie.hartvick@ac-caen.fr	06 31 02 25 15
Blandine	Blandine Bourron		06 60 99 72 24
Véronique	Véronique Avenue		06 73 67 85 76
Silhouette	Louise Hartvick	l.hartvick@gmail.com	06 88 64 62 08

LISTE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Poste	Prénom Nom	Adresse mail	Numéro de portable
Réalisatrice	Louise Hartvick	l.hartvick@gmail.com	06 88 64 62 08
Directrice de la photographie	Alexandra Eon	eon.alexandra@gmail.com	06 71 84 25 55
Assistant image	Léo Brezot	leo.brezot@laposte.net	07 81 87 88 00
Assistant image	Clément Apertet	clapertet@gmail.com	06 51 06 08 22
Ingénieur du son	Bastien Burchi	bastien.burchi@laposte.net	06 45 74 50 56
Monteur & mixeur son	Valère Raigneau	valereraigneau@gmail.com	06 22 49 59 03
Monteur image	Éloïse Dandoy	eloise.dandoy@gmail.com	06 51 36 43 23
Étalonneuse	Alexandra Eon	eon.alexandra@gmail.com	06 71 84 25 55

ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

Dépenses prévisionnelles		Recettes	
Trajets actrices	300 €	ENS Louis Lumière	610 €
Décor (tissu à suspendre)	150 €		
Régie	100 €		
Numérisation VHS	60 €		

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Comme partie pratique de mémoire, il me fallait réaliser un documentaire sur le passé. Cependant, je ne souhaitais pas parler d'un événement historique ni documenter la grande Histoire. J'ai préféré m'orienter vers une quête plus personnelle, plus proche des films évoqués dans ma troisième partie. Je voulais raconter une recherche de souvenirs, réaliser un film sur l'absence. J'ai toujours été intriguée par ce que les différentes générations d'une famille lèguent aux suivantes : je guette les ressemblances entre mes frères et soeurs et mes cousins, entre mon père et mon oncle. J'aime retrouver parfois l'écriture de ma mère dans la mienne ou des expressions similaires chez ma petite soeur. Je souhaitais donc évoquer le passé à travers le corps. Les traces laissées sur le visage par le temps, les rides et les tâches, mais aussi les traits hérités. La volonté de réaliser un film sur ma grand-mère à travers ses trois filles est ainsi née.

Une fois ce principe établi, il fallait écrire un scénario afin de déterminer concrètement ce qui allait être filmé et les questions qui allaient être posées aux trois témoins.

Sans que j'en ai tout à fait conscience à ce moment-là de l'année, le scénario reprend en grande partie les différentes « *béquilles* » utilisées par des réalisateurs pour faire revenir la mémoire aux interviewés (évoqués dans la Partie II, Chapitre 3). Ainsi, les trois soeurs sont « confrontées » les unes aux autres : physiquement tout d'abord, puisque grâce au mémoire semi-alluminé leurs visages sont superposés ou accolés pour être comparés. Elles se sont également entendues témoigner, donc elles ont pu réagir aux réponses des autres lorsque leur tour venait, parler en opposition (« *Moi, je ne me souviens pas de ça mais...* »). Cependant, c'était aussi un choix risqué, car les premières réponses peuvent influencer les suivantes, surtout lorsqu'il s'agit de souvenirs lointains qui commencent à s'effacer et qui ont rapidement tendance à être formatés. Elles sont également placées face à des images d'archives : une photographie de leur mère ainsi que des extraits de cassettes VHS familiales. Là encore, la confrontation est tout autant physique, car les images sont projetées sur leurs corps — permettant ainsi une comparaison directe, visuelle pour le spectateur,

— que celle d'un face à face qui, en plus de prouver leur ressemblance, ravive leur mémoire. Je ne voulais pas que les images d'archives soient simplement montées entre les interviews, montrées plein cadre à l'écran. Je souhaitais suivre la problématique du mémoire et ne monter que des éléments que j'aurais filmés. Les photographies et les vidéos sont donc toujours projetées, sur les corps et sur les draps.

La structure de pièces de tulle suspendues figure un espace mental, le mien certainement, à l'image du manège de Frédéric Goldbronn. Les images qui y sont projetées sont censées représenter celles qui s'impriment dans la mémoire. L'absence d'images figurant le manque de souvenirs, le flou la difficulté à se remémorer. Enfin, dès la première écriture, il y avait une voix-off, écrite à la première personne du singulier. Le but était de partager ma quête au spectateur pour qu'elle devienne un peu la sienne, qu'il ne voit pas juste des inconnues parler d'une autre personne inconnue mais qu'il essaye lui aussi de se créer une image de Josette.

Le tournage s'est déroulé le 7 avril avec les actrices. Les interviews ont été délicates à mener. Je ne suis pas très rodée à cet exercice et, surtout, j'étais d'autant plus mal à l'aise de le faire avec des membres de ma famille. Je savais Véronique, Blandine et Anne-Sophie très touchées par ce qu'elles allaient raconter — les larmes avaient coulé dès la lecture du scénario, je craignais que le trop plein d'émotion ne les bloque au cours des entretiens. De plus, je leur étais déjà très reconnaissante d'accepter d'être filmées et de se déplacer pour moi jusqu'à Paris. Par conséquent, je n'ai pas forcément été au bout de toutes mes questions, j'aurais sans doute pu insister d'avantage ou laisser plus de temps de silence ou d'hésitation, même quand je sentais leur malaise.

Cependant, je suis très satisfaite de ce qui a été dit sur le moment. C'était prévisible, j'ai en grande partie entendu des éléments que je connaissais déjà, les mêmes anecdotes que celles qui sont répétées à chaque repas de famille. Toutefois, les questions assez précises ont permis d'obtenir des réponses que j'ai trouvées intéressantes. Plutôt que de poser directement « *Comment était Josette ?* », demander une description de son visage, si elle se maquillait, si elle riait beaucoup, a entraîné des réponses plus inédites. Grâce à cette « stratégie », qui se rapproche de celle de Lanzmann (voir Partie II, Chapitre 1), les témoins n'essayent pas de décrire en

quelques mots leur mère, ce qui pourrait s'avérer décevant, mais ajoutent mille petits détails, différents selon ce qui les a chacune marquées et qui, ensemble, forment un portrait en touches impressionnistes plus convaincant. De plus, je trouve qu'on perçoit bien la difficulté de se souvenir, la mémoire douloureuse, notamment auprès de Blandine qui a vite la voix hésitante et surtout très basse, beaucoup plus sourde que les autres, comme tentant de contenir des larmes au fond de la gorge. J'espère que cette caractéristique sonore, ce timbre particulier, sera bien conservé après le mixage (pas encore effectué lors de l'écriture de cette synthèse). Enfin, j'aime beaucoup les quelques moments de confusion, où les mots leur échappent quelque peu et sont moins contrôlés, réfléchis — j'ai choisi de leur dévoiler à l'avance les questions qui leur seraient posées, ce qui aurait pu, là encore, donner un discours trop préparé mais a surtout permis, je pense, d'une part de les rassurer sur ce qui allait se passer pendant cette journée de tournage, d'autre part de désamorcer l'émotion engendrée. Je retiens notamment cette phrase de Blandine, où la limite entre les corps de la mère et de ses filles se fait plus indistincte : « *Je ne sais pas si ce sont ses genoux où les nôtres* ».

À l'image, le but était de mettre en valeur leurs visages. Les cadres sont donc simples : des plans épaules avec un peu d'air. Au début, une variation d'échelle était prévue, avec des gros plans sur les parties du corps décrites, mais j'ai finalement préféré garder toujours leurs visages, plus parlants qu'un gros plan sur une oreille ou un nez. Les différentes séquences correspondent tout de même à des mises-en-scène de leurs visages variées.

La première fois qu'on les découvre, c'est par la lumière. C'était une idée d'Alexandra, la chef opératrice, qui a fait le tour des comédiennes avec un panneau LED. On a tourné ces plans sans vraiment savoir s'ils serviraient plus tard, mais ils permettent une très belle ouverture. La lumière, dans sa révolution, dévoile au fur et à mesure chaque partie de leurs visages, concentrant l'attention sur eux. Pour moi, par ce mouvement de rotation semblable à celui du Soleil autour de la Terre, la lumière évoque aussi le temps qui passe.



Il y a ensuite des plans filmés avec un Lensbaby non fixé, ce qui permet d'obtenir un plan de netteté variable durant le plan. Au moment du tournage, ces images devaient être les premières à montrer les visages des trois soeurs, un peu flous, qu'on aurait mieux découverts un peu plus tard dans le film. Finalement, après les premiers plans cités ci-dessus, l'effet est moins intéressant et trop insistant. Les mouvements de netteté manquent un peu de fluidité et de naturel. Alexandra a dû les effectuer manuellement en même temps que le cadre, ce qui était compliqué. Même si nous essayions de communiquer pendant les prises, c'est-à-dire que je lui tapotais l'épaule lorsque je voulais que les visages soient nets, a posteriori ce ne sont plus forcément les bons moments qui sont ainsi mis en valeur (est-ce une question de délai — mon propre temps de réaction puis celui d'Alexandra additionnés — ou simplement un changement de point de vue une fois le montage en cours ?).

Dans la séquence suivante, les visages d'Anne-Sophie, Blandine et Véronique sont superposés ou accolés grâce à un miroir semi-alluminé. Ces plans ont été un peu fastidieux à mettre en place, notamment pour la lumière car il fallait installer le même éclairage pour deux personnes positionnées à la perpendiculaire (l'angle droit étant au niveau de la caméra), sans que la lumière de l'une n'interfère avec celle de l'autre. Il a également fallu un certain temps pour trouver les bonnes positions de visages et être assez minutieux, mais je suis très contente du résultat, notamment de la surimpression de Véronique et Anne-Sophie, que je trouve saisissante. Les comédiennes pouvaient voir le retour vidéo pendant qu'elles témoignaient et elles ont donc pu constater de fait leur grande ressemblance, ce qui les a un peu aidées à répondre aux questions.



Enfin, il y a les projections sur du visage de leur mère sur les leurs. Là encore, elles pouvaient se voir pour essayer elles-mêmes de faire correspondre leurs traits avec les siens. C'était aussi un beau moment, car elles voyaient de leurs propres yeux leurs ressemblances. J'ai été un peu plus embêtée par les projections des vidéos de famille. Je voulais qu'on puisse voir Josette s'animer, enfin, après en avoir beaucoup entendu parler. J'aimais l'idée que les corps des témoins suivent le personnage principal du film, pour essayer de toujours garder son image sur elles. Cependant, l'exécution était compliquée car Véronique, Blandine et Anne-Sophie ne voyaient pas très bien ce qu'elles faisaient et avaient du mal à anticiper les mouvements de l'image projetée. Je ne suis pas certaine que le résultat soit tout à fait celui escompté.



Une autre partie du tournage a été consacrée aux plans de la structure de tulle. Celle-ci est inspirée d'une installation de Bill Viola, dans laquelle le spectateur pouvait se promener entre les draps et voir de ses propres yeux les différentes strates de l'image. Il fallait réussir à retranscrire tout cela avec un point de vue unique, dans des

plans fixes. Cadrer de trois quarts, avec les différents draps traçant une diagonale dans l'image, a permis de montrer les différentes couches et de discerner l'image projetée — notamment dans les plans d'ouverture et de fermeture du film.



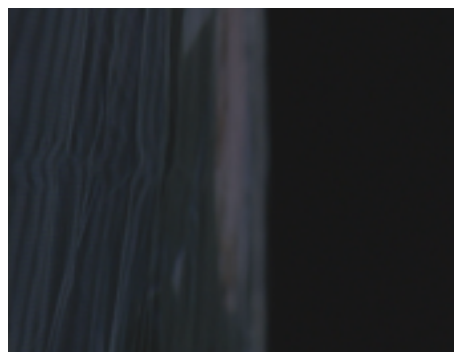
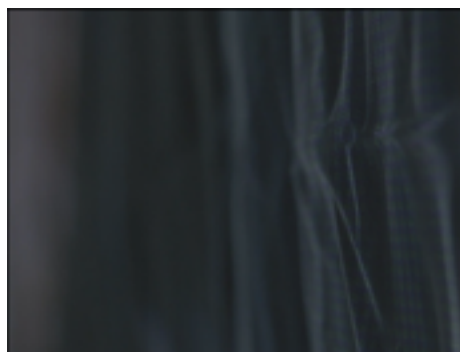
Les plans face au draps et au vidéo-projecteur superposent les strates dans un seul plan, plus abstrait. En jouant sur la mise-au-point du vidéo-projecteur, nous avons pu tout d'abord rendre nette la projection la plus lointaine, rendant le reste peu discernable, avant de faire peu à peu le point sur l'image la plus proche de la caméra — jusqu'au travelling où l'image est très reconnaissable sur chacune des couches. Je suis par ailleurs très contente de ce travelling qui permet d'accéder pour la première fois à un point de vue proche d'un visiteur de l'exposition de Bill Viola.



Le tournage a en tout cas été un moment agréable, en équipe réduite. Nous avons beaucoup de plans à tourner et le planning était serré, mais tout à pu se faire dans le calme et une ambiance apaisée — si ce n'est le rangement de fin de journée qui a été quelque peu précipité. Les témoins étaient certes stressés, mais ont réussi à se détendre au fur et à mesure de la journée. Il y a finalement eu plus de peur que de

mal et j'étais rassurée, à la fin du week-end, sachant que j'aurai assez de matière pour monter le film.

Au montage, il a d'abord fallu structurer les différentes réponses. Travaillant à cette période sur l'écriture de la partie théorique du mémoire et afin d'avoir un regard vraiment neuf sur le film, j'ai choisi d'être assez peu présente au montage, réalisé par Eloïse Dandoy. Nous avons dérushé ensemble et déterminé les passages les plus intéressants des témoignages. Il fallait aussi couper ce qui s'éloignait trop du sujet du film : parfois, les soeurs évoquaient des souvenirs touchants, qu'il étaient tentant de conserver mais qui en disaient plus sur leurs relations entre elles ou avec leur père que sur Josette. Nous avons établi une chronologie possible : partir de leurs impressions les plus « grossières », les plus floues ou de leurs réflexions sur leurs difficultés à se souvenir. Puis aborder une description physique plus précises, sur des détails, avant d'aller vers des habitudes, un comportement. Partir du physique pour aborder au fur et à mesure son caractère, son mode de vie. Finalement, même si Eloïse n'a pas essayé de suivre le scénario qu'elle n'a pas relu, dès la première version, la structure était proche de celle établie à l'écriture. Cependant, une séquence notamment est apparue au montage, celle sur la maladie puis la mort de Josette. C'est une trouvaille de la monteuse, que je trouve vraiment juste. Les gros plans abstraits des draps, filmés dans les dernières minutes du tournage par Alexandra, « *au cas où* », ont ainsi trouvé leur place dans le film. Ils créent une véritable pause dans les témoignages pour ces moments douloureux. C'est comme une parenthèse, qui contextualise aussi le film et le manque ressenti par les témoins, avant de reprendre la description de Josette.



Un des enjeux du montage a notamment été de trouver l'équilibre dans les interventions de la voix-off. Au début, en la laissant telle qu'elle était écrite dans le scénario, je la trouvais trop présente par rapport aux interventions des témoins. Elle prenait trop de place. D'ailleurs, on peut remarquer que dans *Récits d'Ellis Island*, de Robert Bober et Georges Perec, la voix-off est très présente dans la première partie du film, *Traces*, centrée sur les lieux, mais absente dans la seconde partie autour de témoignages. Le réalisateur s'efface pour laisser les témoins parler. Finalement, il y a moins de voix-off dans la dernière version, elle est condensée en un plus petit nombre d'interventions. Je trouvais par ailleurs qu'elle résumait trop le film à la fin ou expliquait trop. De la même manière, il fallait réussir à doser mes apparitions à l'image. Je craignais, encore une fois, d'être trop envahissante par rapport à mes tantes et à ma mère. Cependant, les silhouettes lointaines en début et en fin de film ne paraissaient pas suffisantes par rapport à la voix-off, plus personnelle et le gros plan sur la tâche de naissance. C'est pourquoi nous avons décidé d'inclure le plan de mon visage, avec la projection de ma grand-mère sur celui-ci.

Même si le film n'est pas tout à fait terminé, car l'étalonnage ainsi que les montage et mixage son n'ont pas encore été effectués, je suis d'ores et déjà très satisfaite du résultat. *JOSETTE(S)* dresse le portrait aux nombreuses facettes d'une femme disparue, raconte son absence, les traces qu'elle a laissées. Il me plaît, en tant que film d'une part, mais je trouve aussi qu'il répond à ma problématique de « filmer le passé ». Il m'a permis d'explorer différentes « techniques » de mises-en-scène abordées dans le mémoire tout en restant très personnel. Le film émeut les membres de ma famille et il s'agit pour moi d'une autre réussite. Reste à savoir ce que d'autres personnes, extérieures, en penseront. J'ai hâte de connaître l'image de Josette qu'elles se construiront, en voyant le film.