

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n°4

Toute la mémoire du monde

Interview de Annette Wieviorka
[Srebrenica, La bonne distance]

À l'issue du séminaire sur Srebrenica et avant son intervention dans le cadre de « La bonne distance », nous avons rencontré Annette Wieviorka.

Pouvez-vous faire un bilan de ces deux jours autour de Srebrenica ?

D'abord je ne suis ni spécialiste des Balkans, ni du cinéma. J'étais ici en tant qu'historienne ayant travaillé sur la seconde guerre mondiale et les questions de mémoire. Ce qui m'a beaucoup intéressée, c'est de voir comment un savoir, un savoir-faire acquis dans un domaine pouvait finalement en éclairer un autre. Ici, c'était Srebrenica. Les débats ont porté sur les questions de point de vue, sur la capacité du documentaire et de la fiction, avec *Warriors*, à rendre compte d'une situation de guerre.

Sur la question de Srebrenica et de la Bosnie en général, on est dans l'histoire immédiate, sur des événements qui continuent à se dérouler, qu'on saisit à un moment donné alors qu'on n'en connaît pas la fin. Prenons par exemple *Au nom de l'humanité* centré sur le tribunal de La Haye. On a un tribunal qui commence juste à fonctionner et on ne sait pas quelle sera sa portée, on ne sait pas, par exemple, si Milosevic sera un jour jugé. Il est problématique de saisir une histoire en train de se faire, quand on ne connaît pas encore la portée de ses éléments. Pendant le débat, il a été fait allusion à la commission « Vérité et réconciliation » en Afrique du Sud où l'apartheid est fini. Des dirigeants comme Mandela et Desmond Tutu se sont posés cette question : comment vivre ensemble après ce qui c'est passé ? Le tribunal de La Haye ne se pose pas cette question et, à l'heure actuelle, on a le sentiment que ni les bosniaques, ni les serbes ou les kosovars se la posent. *Au nom de l'humanité* est un film qu'on pourrait appeler militant. C'est une jeune Bosniaque qui annonce que son point de vue est celui de la défense des victimes. À l'inverse *A Cry from the Grave* : dégage un sentiment de fourre-tout, il n'y a pas de hiérarchie ni de relief dans le film.

C'est important par rapport aux événements et par rapport au documentaire. Ce manque de recul explique qu'on ait pas une grande œuvre, qu'il n'y ait pas de réflexion sur la forme.



Vous avez dit aussi que trop de mémoire, trop d'archives tuent la pensée.

Je me réfèrais à cette nouvelle de Borges où un personnage se rappelle de tout. Se souvenir de tout, ne rien oublier empêche de penser. Le problème que je pose est que trop d'informations ou trop d'images empêchent la compréhension, la hiérarchisation des événements. C'est le rôle du documentaire d'établir cette hiérarchisation, comme il le fait en sélectionnant la parole de tel ou tel témoin. Il y a donc un choix à faire. *A Cry From the Grave*, c'est trop d'images, trop de points de vue, même trop d'informations, qui empêchent une pensée. Sinon, il n'y a pas de documentaire.

Une spectatrice s'élevait contre la critique féroce faite à *A Cry from the Grave*.

Il faut se remettre dans le contexte. Elle disait que ce film avait le mérite de sauver les noms. Je disais que, peut-être, « sauver les noms » n'est pas la fonction du documentaire, et que l'on sauve les noms en les inscrivant. Il y a des tas de modalités d'inscription des noms des morts : des monuments aux morts de 1914-18 (avec les rajouts de 1939-45), de la guerre d'Algérie, et puis des livres où on inscrit les noms. Ça c'est fait pour la Shoah et c'est en train de se faire pour les morts du Rwanda. Je crois que le documentaire n'est pas la litanie des

noms, qui est de l'ordre du souvenir et non de la mémoire. On se souvient des noms, et on se souvient toujours des noms des morts. Or, le documentaire comme d'autres choses, le livre d'histoire par exemple, a une autre fonction qui est de faire un récit, une narration. Dans ces événements de type génocidaire, il y a cette idée que des vies n'ont pas pu être vécues et qu'il faut sauver aussi les vies. C'est ce qui se fait dans les collectes de témoignages à la main, au magnétophone puis à la vidéo car le progrès technique joue aussi. Mais est-ce qu'un documentaire est la mise bout-à-bout de ces témoignages ? Je ne crois pas.

Après ces deux jours de projection, est-ce que vous vous demandez si l'image peut servir l'historien ?

L'image, qui est déjà une représentation, peut servir de document à l'historien. Elle dit beaucoup. Dans cinquante ans ou même demain, on pourra se dire : « et bien voilà, dans tel pays on s'est représenté comme ça et dans tel autre, on a tenu ce discours là sur ces événements ». Ça indique la représentation que l'on se fait à un moment donné d'un événement. Ainsi dans ma thèse, j'avais étudié un grand film des années d'après-guerre sur la représentation d'Auschwitz de la cinéaste polonaise Wanda Jakubowska intitulé *La Dernière étape*. Il avait une énorme importance et était projeté partout. Un film comme *Nuit et Brouillard*, que j'ai vu au lycée, est intéressant par la représentation qu'il donne des camps et de l'époque. Ça façonne aussi la représentation que l'on va se faire pendant des années du génocide. L'image est donc très intéressante et en matière d'histoire on ne donne pas la place qui devrait être donnée aujourd'hui aux historiens qui travaillent sur l'histoire de la photo ou du cinéma. C'est une erreur car ça fait bien trente ou quarante ans que l'on est dans une culture de l'image.

Il peut y avoir plusieurs statuts d'images : il peut y avoir l'image du fait direct, réel tel que nous le propose l'image d'actualité si tant est qu'elle

soit présente sur les lieux, et puis celle qui va recueillir la parole.

Lors du débat, quelqu'un a dit : « c'est de la radio ». Je me suis donc posée la question de savoir si dans les films que l'on a vus, à l'exception de *Warriors* qui est une fiction, l'image ajoutait à ce point. Je pense que les trois films que l'on a vus auraient pu faire d'excellentes émissions de France Culture, *Au nom de l'Humanité* notamment. En fait, je ne puis pas sûre que là, l'image soit vraiment un apport. Mais néanmoins ça donne, comment dire... un visage, des émotions, des postures, ça donne d'autres signes que la parole. La parole seule sans l'image a parfois un pouvoir d'évocation qui est presque supérieur. Dans les documentaires que l'on a vus, où la parole était importante, les choses dites m'ont donné plus à penser que les choses montrées.

Justement, on pourrait faire une transition avec le séminaire « La bonne distance » : qu'est ce que c'est qu'être à la bonne distance ?

Je vais parler de ma bonne distance, celle de l'historienne, qui est à la fois affective et temporelle. La distance affective est celle que l'on a avec son objet, avec des débats du type : peut-on faire l'histoire de sa communauté ?

Est-ce que l'on n'est pas dans ce cas là pris dans des rets idéologiques ? Est-ce que l'on a une distance suffisante pour être objectif ? La distance temporelle c'est : qu'est-ce que le passé ? C'est un problème lié à l'histoire immédiate, les événements se déroulent et on ne sait pas quels sont ceux qui ont une grande portée. Pour donner un exemple concret, *Srebrenica, une chute sur ordonnance* était un film qui essayait de déterminer comment avait été prise la décision de laisser tomber l'enclave. Sur un film comme ça où Yves Billy et Gilles Herzog ont procédé à de très nombreuses interviews de personnalités importantes on se dit : « là on aurait accès aux archives, c'est-à-dire à l'ensemble des discussions, peut-être que l'on saisisait quelque chose de plus ». Je ne crois pas que l'accès aux archives nous permettra de mieux saisir la façon dont les victimes ont vécu les choses. Ici ce qui est enregistré sur le vif est certainement plus intéressant que si on leur demandait, trente ans après, comment ils ont perçu l'événement. Pour un certain nombre d'autres choses, la distance temporelle est nécessaire parce qu'elle donne accès à ce qui n'est pas disponible immédiatement. La question de cet accès aux archives, du délai, est aussi

une question de distance, de temps pour accéder aux connaissances. Je crois qu'il y a plusieurs façons d'envisager la distance. Elle est à la fois liée au temps et elle est aussi la capacité à mettre son objet à l'extérieur de soi même pour le regarder comme un objet, et non pas comme une partie de soi. Or ça se complique. Le temps, le passé, c'est en principe ce que l'on a pas vécu soi-même. On a un problème de temporalité ou de contemporanéité qui ne sont pas les mêmes. Je ne suis pas contemporaine de la seconde guerre mondiale, mais parmi nous vivent des gens qui en sont les contemporains et qui ont été soit les témoins d'un certain nombre de choses, soit des acteurs, soit les victimes. Ces temps ne sont pas les mêmes pour tous, on vit tous au même moment mais avec des passés différents. D'où ce problème de mesurer la distance, qui est à la fois une mesure et une volonté, je dirais même une ascèse. Je pense que pour la jeune femme Bosniaque, faire ce film a été une ascèse. Elle a tenté de ne pas laisser parler dans ce film uniquement sa sensibilité mais d'essayer de comprendre, d'entendre d'autres voix que la sienne.

Propos recueillis par Boris Mélinand, Christophe Postic et Éric Vidal

Chronique Lussassienne

Ça n'arrêtait plus. Depuis quatre jours ils se gavaient de films à en exploser, se compromettaient dans des discussions interminables avec leurs voisins de table, leurs compagnons de projections et toutes leurs soi-disant connaissances de Paris et d'ailleurs. Jérôme en avait mal au crâne de se gargariser du petit lexique à la page : dispositif, distance, gestion du hasard et fictionnalisation, il fallait toujours en rajouter une couche pour avoir le dernier mot.

La nuit était tombée et à la terrasse du Green, Martine elle-même était en pleine conversation avec une bande de jeunes réalisateurs fauchés et vociférants. Jérôme était consterné : non seulement elle se débrouillait très bien sans lui, mais pire, elle le faisait avec une grâce qui le laissait coi. Elle haussa le ton d'encre un cran :

— On a suivi tout le séminaire « Du possible sinon j'étouffe », et je me disais que finalement derrière ce titre, il y en a un autre, celui du film de Godard et Miéville projeté hier : *Ici et ailleurs*.

Vous avez remarqué comme dans presque chaque film programmé, il y a un ici où il faut vivre et un ailleurs qu'on regrette ou qu'on désire. C'est la question de notre place dans le monde au fond, mais de notre place personnelle, intime, je trouve ça important qu'elle soit posée ici à Lussas, parce que forcément ça devrait nous interroger sur notre place de spectateur et je crois qu'on ne le fait pas assez. On est tous à se dire « comment occuper le monde », mais pendant ce temps-là on occupe un siège de cinéma : en quoi est-ce que c'est une façon d'occuper le monde... si c'en est une ?

Jérôme démissionna. Il se mit dans un coin et repensa au *Vent*, revu quelques heures auparavant : la résistance acharnée de Lilian Gish à l'amour, et son acceptation enfin, à la dernière minute... Que c'était beau ! Que c'était bon de se laisser un peu aller au rêve, de s'abandonner aux puissances du faux, sans avoir à en tirer aussitôt un savoir autre que sur soi-même. Il en avait

marre d'avaler le cinéma pour aussitôt le recracher, il voulait l'avaler tout court et le garder pour lui, au fond ses émotions ça ne regardait personne. Les proférations du petit groupe formé autour de Martine lui parvenaient par bribes : il eût soudain une soif avide de films bien névrotiques, pas transformables en discours d'aucune sorte, et qui rompraient avec ces films où l'intention des réalisateurs a force de loi sur tout, où la démarche inattaquable justifie toutes les approximations, des films qui rompraient, enfin, avec la tyrannie du sens.

Sa sixième bière commençait à lui monter à la tête. À quelques mètres seulement, Martine, toujours en pleine diatribe, continuait obstinément à ignorer sa présence.

Il lui trouva une étrange ressemblance avec Lilian Gish. Même grâce, même douceur. Bien sûr, en réalité, elle ne lui ressemblait pas du tout. Mais comme dirait l'autre, le vent souffle où il veut...

Gaël Lépingle

Deux-cent cinquante kilomètres : rayon du cercle tracé par Anne Faisandier autour de Paris, pour fuir, se reconstruire, ailleurs, pour faire le deuil d'un enfant. Le principe est clairement énoncé : *Km 250* est un journal intime filmé et écrit; le journal d'Anne Faisandier dont le propre rôle est interprété par Anouk Grinberg. La douleur, ainsi mise à distance, permet d'accéder au don, à la possibilité d'offrir son récit.

Filmer l'intime ne peut se faire que si le réalisateur envisage la dimension publique de cet intime : passer par le corps d'Anouk Grinberg pour se raconter est probablement une façon de mieux se percevoir et d'envisager sa relation au monde en tant que cinéaste. Dans une séquence très belle, Anouk Grinberg marche près d'un lac et s'adresse à une amie hors champ, censée lui rendre visite. Elle raconte que ses proches ont pris son départ dans le Morvan comme un suicide. Elle sourit puis se tourne vers la caméra, vers l'amie qui n'est autre qu'Anne Faisandier elle-même : « T'as eu peur toi quand je suis venue là, hein ? ». Troublant jeu de miroir : le personnage, la part fictionnelle de la cinéaste s'adresse au modèle original, l'interpelle.

Anne Faisandier procède comme si elle cherchait à se réincarner par une mise en jeu de soi. Il s'agit de se reconstituer en tant que corps et sujet par le biais de son actrice. Car c'est bien d'un sujet troué, percé, dispersé dont il est question. Elle ne filme pas le monde – ce qu'aujourd'hui chacun peut faire en vidéo – mais plutôt la façon dont le monde la transperce; dont il la transperce doublement :

une fois comme artiste et une fois comme corps – corps d'emprunt – présent devant nous. D'où cette nécessité de recréer le lien : on part d'un trou, d'un manque, d'une perte de l'évidence des choses pour tisser par-dessus et grâce au film, une nouvelle trame. Face à son miroir, Anouk Grinberg/Anne Faisandier fait une liste de ce qu'elle aime et de ce qu'elle n'aime pas – autre façon de faire le point, de chercher des repères, du sens : « J'aime pas vivre en sachant que personne ne me regarde ».

Filmer, c'est ne pas être seule : c'est regarder et se sentir regardée par les autres. Anne Faisandier filme ses amis, cherche à se recréer une nouvelle famille, celle des « immigrés urbains intégrés » qui, comme elle, ont quitté la ville pour se refaire ailleurs, qui, comme elle, tentent de s'inventer une vie et de lui insuffler du sens. Ils se nomment eux-mêmes « des résistants ». Et de fait, à l'écran, on ne cesse de les voir s'activer, se débattre. Agnès et Azou se démènent avec leur fromagerie, Jacques et Isabelle soufflent dans leur clarinette, s'entraînent au combat dans un pré, organisent des concerts. Tous luttent contre l'inertie de l'existence : « l'écueil serait de se satisfaire de peu » dit la voix off citant le journal intime écrit.

La question tûe mais lancinante de tout ce film est là : comment je fais pour continuer à vivre, à vivre bien ? C'est là que la subjectivité d'Anne Faisandier, cinéaste-auteur de sa propre intimité, se met à nous parler de notre condition collective. Le monde n'a de sens que celui qu'on lui donne. Il n'est pas par essence avec nous et ne se donne pas sans que nous ayons besoin de le cap-

turer, sans le moindre effort. C'est ce leur du plein du monde qu'Anne Faisandier dénonce : « J'ai revu au travers des yeux de Perrine des paysages que je ne regardais plus. La nature me déçoit un peu parce qu'elle se répète. Chaque année se succèdent coucou, lilas, acacia, etc. C'est presque lassant. Objectivement c'est joli, mais je ne vois plus rien ».

Rares sont les films qui parlent autant du cinéma que de la vie. Or le documentaire comme la vie sont confrontés au réel en tant que le réel est un défi au récit, à l'écriture, au sens. Anne Faisandier, en véritable documentariste s'intéresse à ce qui résiste. « Je n'aime pas le laisser aller de certains corps ». Elle aussi se bat, lutte contre l'asphyxie avec obstination et sensibilité, tente de recomposer à partir du magma informe, de l'inévident du réel, un monde, possible.

Marie Gaumy

Infos

Autour d'un verre

À 23h30 au Blue Bar, un cocktail vous sera offert par la Scam.

Changement de salle !

À l'école de la providence et Goulag s'échangent leurs salles. Consultez le programme, page suivante...

Attente, attente, attente...

Merci de rester détendus à l'entrée des salles. Les bénévoles qui vous accueillent l'apprécieront.

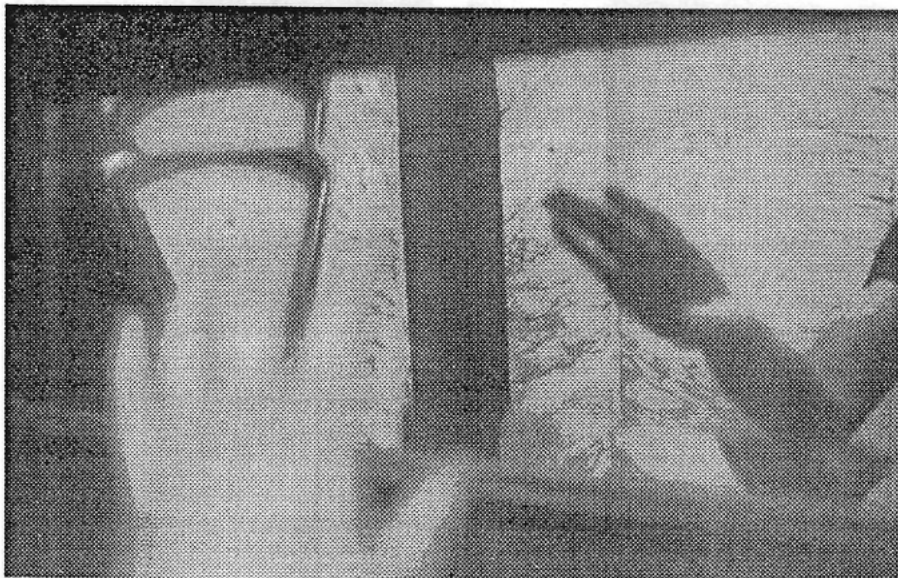
Message personnel

Merci à toi Nathalie pour ton attention de tous les instants. Tu te reconnaitras. Nous tous.

Hors Champ

Quintillon des États Généraux du Film Documentaire de Lorient

Manuel Briot, Marie Gaumy, Francis Laborie, Gaël Lépingle, Boris Mélinand, Cédric de Mondenard, Matthieu Orléan, Christophe Postic, Éric Vidal. Merci à Bruno, Sandrine, et à tous ceux qui nous aident. Photos : Nathalie Postic.



10h00

14h30

21h00

1

Nachttanke
de Sami Nasr (199, 88')

débat

Jeunes auteurs

Retour à Douchanbé
de Gulya Mirzoeva (2000, 64')

L'Americani, les Américains
de Marie-Jeanne Tomasi
(1998, 55')

Jeanne, aujourd'hui
de Marcel Hanoun
(2000, 63')

Scam

À l'école de la providence
de Gérard Preszow (2000, 85')

Scam

Attention : 24h00

Leçons de ténèbres
de Vincent Dieutre (2000, 77')

Rediffusion

2

Rencontre
Avec Jean-Jacques Martin,
Annette Wieviorka,
Gérard de Sélès
et Alain Montcouquiol

La Bonne distance

Rencontre
Avec Jean-Jacques Martin,
Annette Wieviorka,
Gérard de Sélès
et Alain Montcouquiol

La Bonne distance

**Avec tambours
et trompettes**
de Marina Obradovic
(2000, 51')

**Nalan Turkeli, une femme
des bidonvilles**
de Évelyne Ragot (1999, 52')

Ces films qui nous regardent

3

**Le Monde du bout
des doigts**
de Damien Fritsch
(2000, 53')

**Hubert Selby Jr,
2 ou 3 choses...**
de Ludovic Cantais
(1999, 52')

Scam

Le Déjeuner de bébé
de Louis Lumière (1895, 40")

Lieu de naissance
de Florence Pezon (2000, 13')

Le Vent
de Viktor Sjöström (1928, 73')

Du possible sinon...

Attention : 20h00

Goulag

Partie 1 : Le Temps de l'eau
Partie 2 : Le Temps de la pierre
de Hélène Châtelain
et Iossif Pasternak
(2000, 2x110')

Document Histoire

4

Attention : 10h15

Au Sud du paysage
- « Paysage et mémoire »
- « Paysage et le Sacré »
de P. Samora (2000, 52', vost)

Cine Mambembe...
de L. Bodanzky et L. Bolognesi
(1998, 56', vostf)

La Route / É tudo verdade

Attention : 14h45

Le Cinéaste de l'Amazone
de Aurélio Michiles
(1997, 52', vostf)

Geraldo de Barros
de Michel Favre
(1999, 75')

La Route / É tudo verdade

Attention : 21h15

Chantier interdit au public
de Ignacio Agüero
(2000, 77', vostf)

Les Livres et la nuit
de Tristán Bauer
(1999, 82', vostf)

La Route / É tudo verdade

plein air

Saudade do Futuro de Cesar Paes (2000, 90', vostf)
Le Miel n'est jamais bon dans une seule bouche
de Marc Huraux (2000, 90') film inédit
Cuba Feliz de Karim Dridi (2000, 90', vostf)

21h30

Jeudi 24
août 2000

Attention. Ces deux salles ont été permutes par rapport aux indications du catalogue.