

## ***Femmes /Exils/ Histoire***

Conférence-projection à l'UTB, Autun, le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

En guise d'introduction à mon travail et surtout pour celles et ceux qui ne me connaissent pas, je voudrais d'abord vous situer ma place dans le champ du cinéma. Et ceci permettra aussi, à partir de mon expérience, de dresser un bref état des lieux. En effet, où en est la pratique des auteurs très indépendants, voire marginaux et en tout cas, qui font leurs films loin du système institué et commercial du cinéma? Et aussi, en quoi ce sujet nous concerne-t-il tous, vous spectateurs, moi autrice, et la salle même qui nous accueille?

Il me semble, au-delà d'une fidélité comme celle de l'Arletty – qui a déjà présenté et exploité l'un de mes films – que quelque chose de plus profond s'engage, dans le rapport à la salle, qui concerne le sens de ce que nous faisons, ce travail de la sensibilité des spectateurs que vous êtes à travers la peinture d'un état du monde ou le récit d'une histoire. Comment s'opère ce travail, en amont, dans les décisions visuelles et narratives d'un film, c'est mon sujet ici, et que j'aborderai à travers quelques extraits d'un travail, *Le retour au pays de l'enfance*, qui accompagne trois femmes qui reviennent sur les lieux de leur enfance et leur donne la parole, un récit d'exil en lien avec des conflits majeurs du XX<sup>ème</sup> siècle, la Seconde Guerre mondiale, et la guerre d'Indépendance algérienne.

Mais d'abord, qu'est-ce qui définit ma place ? Ce que j'engage dans ma pratique, défini par un certain point de vue formel et un certain rapport à mes sujets et au réel, est profondément marqué par son extériorité au système commercial du cinéma, ceci ayant une incidence directe sur la forme et les thèmes de mes films, puisque comme vous pouvez bien l'imaginer, une production d'Arte ou de TV 5 Monde ne ressemble en rien à une autoproduction ou une production indépendante ou associative, quand bien même les films traiteraient des mêmes sujets et auraient les mêmes auteurs.

Pour ce qui est de moi, je suis donc une autrice de ce j'appellerais des « essais » de non-fiction, pour différencier mes productions de l'offre télévisuelle, aucune des modalités que je mets en œuvre dans mes réalisations ne s'inscrivant dans ce cadre

prédéfini d'un « cahier des charges ». Etre indépendante signifie donc être libre de mes formes et de mes contenus, le corollaire en étant le long et patient travail de financement de mes projets.

Pourquoi ce choix d'une marginalité à l'endroit du système industriel du cinéma? Peut-être tout simplement parce que les intermédiaires et les institutions édictent des règles à partir d'une image du public envisagé comme un ensemble potentiel de *consommateurs* et que cette forme-là de relation, si tant est qu'elle en soit une, ne me convient pas, ni comme artiste ni comme citoyenne. Surtout, ces structures, définissent ce qui doit être soutenu et ce qui ne le sera pas, et, tout en exerçant une censure qui ne dit pas son nom, décident des sujets à traiter et des formes esthétiques en vigueur – au nom même du public dont elle dit connaître les goûts et les aspirations et dont elle façonne peu à peu le regard. Or, il s'agit en réalité d'orienter le monde en fonction des enjeux politiques du moment, et au delà des modes, qui existent en cinéma comme ailleurs, d'imposer crûment une façon de voir et de penser qui est celle même du capitalisme mondialisé. Ce capitalisme infuse non seulement dans les contenus, mais aussi dans les formes dont il empoisonne ses regardeurs. Et, au moment où tant de confrères se laissent prendre au miroir aux alouettes des productions Netflix, qui sous couvert de libéralités imposent en réalité des normes visuelles et donc politiques drastiques il semble vital d'organiser depuis une marginalité consciente et opérante, des liens et des formes de complicités autres, avec des lieux relais qui deviennent autant d'amis permettant d'accéder autrement au public. Tel cinéma accueillant, tel musée de province, tel centre d'art, telle association, telle Ecole des beaux-Arts, telle université populaire. Il s'agit pour moi de me situer à ma façon dans le champ de ce *cinéma de la résistance* dont, en leur temps, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, dont je salue ici la mémoire, furent les meilleurs représentants.

Tracer sa propre route c'est dans le même mouvement, inventer la forme des œuvres mais aussi le chemin pour arriver jusqu'au public. Cette attitude s'origine sans aucun doute dans mon parcours d'artiste. Je suis diplômée de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et ma pratique, outre le cinéma, embrasse le champ du dessin, de la photographie, de l'installation, de la performance et enfin, du livre. J'envisage le cinéma comme un peintre la couleur et son châssis, et lorsque je choisis ce medium

c'est parce qu'il me semble que ce que j'ai à dire passe de façon impérieuse par le film. D'ailleurs souvent, les projets cinématographiques ont des prolongements autres, vers la performance justement, ou le livre, ou encore le dessin.

Venons-en maintenant à cette question de l'histoire qui traverse et irrigue l'ensemble de mes travaux et propositions plastiques. Deux citations me permettront d'en poser les enjeux. D'abord, Michel Foucault: "*oui j'aimerais bien écrire l'histoire des vaincus. C'est un beau rêve que beaucoup partagent: donner enfin la parole à ceux qui n'ont pu la prendre jusqu'à présent.* » Et puis, Nicolas Meierberg, journaliste et écrivain suisse allemand : « *L'histoire considérée comme un fatras de faits, un cabinet de curiosités, un étalage de dates, une accumulation de rois, une collection de batailles ou un cimetière - de cela nous ne voulions pas* ».

L'histoire, c'est en effet pour moi la matière même du monde où s'inscrit notre présent. Elle nous agit, nous traverse, autant qu'elle marque les lieux et territoires où nous vivons. C'est aussi, politiquement parlant, ce qui n'a pas été retenu par les récits officiels, ce qui n'a pas été raconté dans les manuels d'histoire ou pire, ce qui a été transmis dans les formes et à travers la seule parole des vainqueurs. En somme, l'histoire, c'est ce qui demeure à l'état de potentialités dans les événements du passé et que l'artiste peut se donner pour tâche de réactualiser et de réinventer.

L'histoire qui m'intéresse est donc un récit qui s'explore à ses marges mêmes, et qui ce faisant, donne aussi possiblement la parole à d'autres acteurs de la société: les ouvriers plutôt que leurs patrons, les infirmières plutôt que leurs chefs de service, les paysans plutôt que les universitaires, les femmes plus que les hommes, etc.

Mais comment fait-on exister l'histoire en cinéma? D'abord, je pars du principe que l'histoire est opaque, lacunaire, faite de traces et de fragments, et qu'à ce titre, elle ne saurait être reconstituée. Par exemple, dans mon prochain film, *Jeanne fait des siennes*, il ne s'agira pas de faire croire au spectateur que l'histoire qu'on lui raconte est vraie, mais qu'elle est tissée de possibles narratifs, puisés dans le réel autant que dans la fiction. Et c'est dans la rencontre de ces temps, de ces corps, de ces narrations éloignées les unes des autres, que surgira possiblement une étincelle pour incarner quelque chose du personnage dont je parle, tout en rendant hommage à celles qui, dans la rencontre avec son histoire, se sont racontées.

Mais l'histoire ce sont peut-être d'abord des traces. Très concrètement, ce qui reste du passé dans les lieux où nous vivons. Pas seulement les vestiges impériaux des sociétés disparues, mais tous ces fragments beaucoup plus humbles et parfois désormais invisibles qui témoignent des temps et des activités humaines révolues. Or notre présent est intimement mélangé à tous ces restes du passé. Et ces traces, qui portent témoignage de faits advenus avant nous, nous obligent à les regarder pour essayer de comprendre tout à la fois, en quoi elles nous concernent et pourquoi elles nous restent étrangères. Alors, il est important de leur faire droit pour les inclure dans un récit qui les éclaire. Prendre la mesure des traces qui nous entourent, c'est donc se saisir de l'épaisseur structurelle du monde, qui tout à la fois nous inscrit dans la suite de tous les événements disparus ou recouverts et nous en sépare.

Cette façon d'envisager l'histoire déplace le regard et le récit du côté de tous les restes matériels. Ce qui intéresse le filmeur de ces stigmates-là, c'est alors de pratiquer un cinéma qui se coltine la présence-absence des choses, qu'il s'agisse des trous de bombes d'une montagne napalmée des Aurès ou de l'aspect étrange des villes reconstruites de Normandie, du chantier de fouilles de Bibracte ou des ruines d'un camp de concentration sur lequel la nature, depuis 80 ans, a repris ses droits.

Mais l'écriture de l'histoire passe également par la parole d'autrui et les états de sa mémoire. L'autre est un témoin et un interlocuteur subjectif, le sujet parlant de sa propre histoire. La question qui se pose est alors : comment recueillir, mettre en œuvre et en scène cette parole ? C'est un point essentiel du cinéma de non fiction qui tend un microphone à l'autre pour en recueillir l'histoire vraie. Mais de quelle vérité ses mots sont-ils porteurs sinon de celle, d'abord subjective, qui lui est attachée et qu'il ou elle énonce ? Car le témoin témoigne d'abord pour lui-même, et c'est à partir de lui que sa parole fait sens, une parole qu'il s'agira de restituer au plus près de sa vérité personnelle, avec des choix tel que l'exposition ou non du corps, du visage, et la forme adéquate à ce filmage.

Dans *Le retour au pays de l'enfance* le propos est de nouer une parole à un certain nombre de territoires, au fil d'un voyage accompli par trois femmes qui reviennent sur des lieux qu'elles ont quitté enfants, parce que leur enfance les plaçait au cœur de

l'histoire justement. Ce que le film cherche à explorer c'est la façon dont elles se racontent et le lien qu'elles gardent avec ces territoires personnels. La gageure du projet est en somme de déplacer la question de l'histoire du côté d'un récit intime qui rencontre un lieu, celui-ci porteur des traces qu'on ne peut comprendre que dans cette interaction avec le personnage.

*Le retour au pays de l'enfance* est d'abord un projet où des frontières temporelles et spatiales se franchissent autant qu'elles s'éprouvent. Le film lui, est tout entier travaillé par des récits de mémoire et l'itinéraire qu'il dessine est composé à partir de cet ensemble de souvenirs. Ce sont d'ailleurs les récits de ces trois femmes qui ont décidé du trajet du film, selon un scénario recoupant rigoureusement leur récit personnel. Chacune des trois protagonistes est confrontée au présent des lieux aujourd'hui et par là même, à la présence-absence de son histoire, qui apparaît alors en arrière ou à travers la sédimentation de sa parole. Le propos du film n'est pas de créer une proximité fictionnelle du spectateur avec le personnage, mais de lui exposer la position de chacune, avec laquelle d'ailleurs il peut avoir éventuellement de l'empathie, leurs trois portraits se trouvant en quelque sorte « décentrés » du côté des routes, montagnes, bâtiments, du vent, des nuages et de la lumière, en somme de la matérialité et de la physique des lieux.

Le procédé du film consiste alors à documenter, c'est-à-dire à accompagner autant que faire se peut l'arpentage de ces terrains par des personnages absorbés possiblement dans leurs réminiscences et leurs émotions, et si le corps n'est pas toujours présent à l'intérieur du cadre, chaque femme ne cesse d'habiter voire de hanter le hors-champ sonore, comme si nous étions convoqués, en même temps que celle qui recherche à retrouver des lieux et des souvenirs, à regarder par-dessus son épaule ce qu'elle voit.

Plus tard, bien sûr, le montage convoque d'autres éléments encore qui procèdent d'interviews antérieures, ce qui complexifie et stratifie le temps de la parole qui se souvient.

Entrons maintenant dans le corps même de ce film réalisé en 2009 et dont je vais ici vous projeter un certain nombre d'extraits dans l'ordre chronologique où ils apparaissent.

Les deux premiers fragments du film se rapportent au premier personnage, Marie-Hélène, qui a quitté son village de Normandie à l'âge de 17 ans. Cette séquence qui se situe dans les débuts du film, a été tournée en Super 8. Au cours du tournage, elle s'est attachée à des choses qu'elle pouvait montrer à la caméra prise à témoin, comme autant de preuves. Le récit de son frère arrive comme par inadvertance, parce que dans tout récit documentaire il y a une part de catharsis qu'il s'agit de capter et restituer.

Plus tard, MH est confrontée à une autre forme de bouleversement : la destruction de la maison de sa tante à laquelle elle était très attachée. Les lieux ont littéralement disparu. Ils racontent la façon dont les campagnes sont transformées en zones d'activités et comment, sous les enseignes neuves des nouveaux temples de la consommation, se cachent des souvenirs d'enfance piétinés, détruits, recouverts. C'est un moment d'abandon de soi et de stupéfaction saisi très spontanément. Mais beaucoup d'inconnues subsisteront pour le spectateur, car on ne saura pas réellement ce qu'elle aura pensé de tout cela, une manière aussi de laisser en suspens le travail de la mémoire et du retour sur soi, et de lui indiquer que ce chantier critique-là, reste ouvert, avec sa part profonde et obscure, irrésolue. Mais ce qui m'a surtout intéressée dans ce personnage, c'est de dépeindre possiblement ce qu'est un exil intérieur.

Le deuxième personnage du film s'appelle Sieglinde. Elle est allemande. Avec elle nous plongeons encore dans l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, vue cette fois depuis cette partie du territoire allemand devenu la Pologne après 1945 et appelé alors Poméranie. Sieglinde est un personnage hautement problématique quant à son rapport à la mémoire et c'est sans doute cela qui fait l'intérêt du personnage, englué dans les contradictions qui sont celles de toute une génération : d'un côté un traumatisme réel, de l'autre, une absence caractérisée de lucidité qui empêche Sieglinde de se percevoir autrement que comme une première victime de l'histoire. Le film ne se propose pas de gommer ces contradictions mais au contraire, de les exposer telles au spectateur. Ce qu'il expose cependant peut-être c'est le rapport du filmeur à ce personnage qu'il met sans cesse à distance dans ses images, comme s'il n'était pas possible, et pour ces raisons mêmes, de la rapprocher du spectateur pour provoquer son éventuelle empathie.

Le troisième personnage, Narriman, est une femme d'origine algérienne. Je présenterai ici plusieurs fragments d'un parcours qui commence à Verdun et s'achève dans les Aurès. Narriman est un personnage qui a réfléchi à une histoire complexe, celle de la guerre d'Algérie qui est autant la sienne que celle de son père, avec son destin à elle de petite fille née au cœur d'un conflit déchirant, et que les engagements familiaux ballotent entre l'Algérie, la Tunisie et la France. Tandis que nous progressons dans les montagnes des Aurès et que ses souvenirs se précisent, Narriman perd alors peu à peu la parole, les traces violentes laissées par les bombardements au napalm dans le paysage prenant le relais de ses mots comme autant de preuves de ce qui fut, pour nous installer dans un silence prolongé qui fait récit à son tour. Le silence, en somme, comme la dernière leçon d'histoire possible.

Claire Angelini