

Temps et documentaire

Michel Euvrard

Volume 17, Number 1, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34312ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Euvrard, M. (1998). Review of [Temps et documentaire]. *Ciné-Bulles*, 17(1), 46–49.

Temps et documentaire

par Michel Euvrard

«*Wittstock, Wittstock* est irrévocablement le dernier film que je fais sur Wittstock. Mais j'ai déjà dit cela en 1984 quand nous avons terminé le premier long métrage, *Leben in Wittstock*, avec Edith, Elsbeth et Renate. Mes trois protagonistes avaient obtenu ce qu'elles désiraient: un appartement dans un immeuble neuf et le mariage. Elles pensaient passer le reste de leur vie à Wittstock et travailler à l'usine. Rien n'allait changer, on avait vraiment le sentiment d'une conclusion. (...) Quand sont arrivés les événements de 1989-1990, je tournais *Märkische Trilogie* près de là, à Zedenick, et Renate m'a téléphoné: "Volker, pourquoi ne revienrais-tu pas? Il se passe tellement de choses!"

«Je n'ai jamais repris le projet que lorsque j'en avais envie, ou lorsqu'il se passait quelque chose d'intéressant. C'est pour ça que j'ai fait *Neues in Wittstock* en 1992. Nous avons filmé le retrait des troupes soviétiques, montré comment les gens réagissaient aux changements qui leur tombaient dessus. Les ouvrières de la grosse usine de textile, qui était au cœur des films précédents, sont un peu en retrait. (...) De plus en plus d'ouvrières, dont Edith, ont été licenciées. (...) Finalement, en 1993, l'usine a fermé, et le dernier directeur, qui nous avait refusé l'accès aux ateliers, a vendu les machines aux enchères. Christian Lehmann et moi avons filmé les bâtiments vides, et aussi les trois femmes.

«Tous les films de la série sont en noir et blanc. C'était un choix naturel au début, parce que la pellicule couleur Orwo était très peu sensible, alors que la pellicule noir et blanc 27 din était de bonne qualité et exigeait très peu de lumière. Il ne s'agissait donc pas d'une "esthétique élitiste" mais d'une raison pratique. Ensuite, je n'ai pas eu envie de passer à la couleur. Les chandails produits dans cette usine avaient des couleurs très étranges qui auraient distraité l'attention des personnages!»
(Volker Koepp)

Certains documentaires, de toutes nationalités, ont partie liée avec le temps; c'est ce qui les distingue du reportage et du cinéma direct d'une part, de la fiction d'autre part. Le cas le plus évident et le plus simple est celui des films d'une durée inusitée, parfois plusieurs heures, comme *Shoah* de Claude Lanzman (France), *Exit Shanghai* d'Ulrike Ottinger (Allemagne-Israël), *Amsterdam global village* de Johan Van der Keuken (Pays-Bas) et *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc (Québec). D'autres sont tournés sur une longue période, continue ou avec des intervalles entre les tournages, comme *Coûte que coûte* de Claire Denis (France), tourné sur six mois, la série de Michael Apted commencée en 1962 avec un groupe d'enfants et reprise de sept ans en sept ans, qui en est à son cinquième épisode, *Thirty-Five Up*, (Grande Bretagne), celle de Michel Fresnel, *Que deviendront-ils?* (France), commencée en 1983 avec cinq élèves de première année de lycée et poursuivie avec eux, en 11 épisodes, jusqu'en 1997, ou, au Québec, *les Enfants des normes* de Georges Dufaux. D'autres encore sont fondés sur l'écart, le temps écoulé entre l'événement et le tournage; le cinéaste désire savoir ce que sont devenus les protagonistes d'un film précédent, tourné par lui ou parfois même par d'autres comme *Cascino Cortile* de Robert Young (États-Unis), repris et terminé vingt ans plus tard par sa fille et son gendre, ou *Reprise* d'Hervé Le Roux (France). Parfois, le cinéaste veut revenir sur un événement oublié ou occulté, mais qu'il y a selon lui urgence de revisiter, pour des motifs divers, dont le premier et le plus terre à terre est que si l'on attend plus longtemps les derniers témoins auront disparu! C'est le cas pour tout ce qui s'est passé pendant la Deuxième Guerre mondiale et à plus forte raison avant, la guerre d'Espagne par exemple, et même pour les premières années d'après-guerre. Cela explique en partie le nombre de films récents qui traitent, directement ou par la bande, de la persécution des Juifs, de la diaspora, de la «solution finale» et d'autres crimes de guerre. Au-delà, il

s'agit de faire connaître à une génération plus jeune des événements dont les manuels d'histoire ne parlaient pas, de se réapproprier l'Histoire pour la rendre aux spectateurs (au peuple), de contribuer à un travail de deuil: quel pays n'a pas dans son histoire d'épisodes, désastreux ou honteux, qu'il a du mal à «digérer»? Le Chili Pinochet, l'Argentine ses généraux, la France la défaite de 1940, l'occupation et la collaboration, la guerre d'Algérie, l'Espagne Franco, le Portugal Salazar, la Russie Staline, la Pologne ses Juifs, les États-Unis leurs Noirs et le Vietnam, l'Italie le fascisme, l'Allemagne le nazisme... De tout cela (ou presque), les films parlent.

Chaque année, le festival de Berlin, dans la section Forum du jeune cinéma surtout, fait une assez large place au documentaire. Plusieurs films allemands et autrichiens illustraient les aspects des rapports du documentaire et du temps que je viens d'évoquer.

La durée

Nous avons eu la chance de voir la conclusion, du moins temporaire, de deux entreprises documentaires au long cours commencées en République démocratique allemande et poursuivies dans l'Allemagne réunifiée: la série de cinq films dans lesquels Volker Koepp suit les destinées des citoyens de la petite ville de Wittstock dans le Brandebourg de 1974 à 1996 et celle consacrée par Barbara et Winfried Junge aux habitants du village de Golzow, 11 films depuis 1961.

Dans *Wittstock, Wittstock*, Volker Koepp s'attache plus particulièrement à la vie de trois ouvrières de la filature qui est le principal employeur de la ville. La première, qui était contremaître, a trouvé du travail dans une petite usine d'équipement électrique en Souabe; son mari travaille aussi, leur situation matérielle est donc satisfaisante, mais ils ont le mal du pays. La plus âgée (50 ans en 1989), mariée, divorcée, remariée, est restée à Wittstock et travaille comme femme de ménage dans un hôtel. La troisième, mariée, deux fils, n'a pas trouvé de travail et passe d'un stage de formation à un autre.

Bien que Koepp ait déjà tourné plusieurs films à Wittstock et dans cette usine, il utilise peu de matériel antérieur pour mettre en regard passé et présent. Il refuse aussi presque toujours l'intimité du gros plan et les déplacements de caméra; il filme beaucoup en plans fixes qui commencent avant l'entrée des personnages dans le cadre et se prolongent après leur sortie. Il s'ensuit une austérité certaine, et



Wittstock, Wittstock
de Volker Koepp

un peu de monotonie... Il y a toutefois quelque injustice à parler du dernier film de la série sans avoir vu les précédents, c'est-à-dire sans bénéficier de l'effet cumulatif que ne peut manquer d'avoir leur succession, et de la familiarité, donc de l'empathie progressivement établies avec les lieux, les gens, les problèmes économiques et sociaux de la collectivité, les peines et les joies des individus.

On ne souffre pas autant de ce handicap à la vision du seul **Da habt ihr mein leben. Marieluise Kind von Golzow**, dernier épisode de la **Chronique des enfants de Golzow**, car Barbara et Winfried Junge y ont inclus — pour la première fois — un important élément rétrospectif et auto-réflexif: Marieluise, la protagoniste, est en effet présente dans la chronique depuis le début en 1961 — elle avait six ans — et les Junge lui font visionner l'ensemble du matériau la concernant et elle le commente tandis qu'elle est filmée en vidéo. De ces nombreuses heures de tournage vidéo, 18 minutes ont trouvé place dans le film, et des commentaires de Marieluise ont été utilisés en «voice over» pour une partie du matériau 35 mm.

Fille d'agriculteurs, aînée de six enfants, Marieluise aurait voulu être infirmière mais devient aide-laboratoire dans une usine de semi-conducteurs; elle

épouse un officier de l'armée de l'air de la République démocratique, devient assistante dentaire et ils ont deux filles. À la chute du Mur, la mari a la chance d'être transféré dans l'armée fédérale. Après une période de recyclage, il est affecté à la base de Cologne et le film se termine sur le chargement de leur camion de déménagement. Ils sont la seule famille de Golzow à partir pour l'ex-Allemagne de l'Ouest.

Au moment où ils tournaient les premiers films de ces deux séries, les réalisateurs ne pouvaient imaginer ni prévoir la chute du Mur, l'effondrement du régime, la disparition de la RDA et la réunification de l'Allemagne. Ces événements, qui changent dramatiquement, de l'extérieur, les conditions de travail et de vie de leurs personnages (et celle des réalisateurs!), relancent l'intérêt de leur entreprise et en justifient la poursuite ou la reprise. La chronique privée et sociale, la politique et l'Histoire se rejoignent, et les cinéastes sont d'autant mieux placés pour montrer comment l'Histoire retentit sur «les gens» et comment ceux-ci s'accommodent des changements puisqu'ils ont accumulé sur leur vie un vaste matériau. Les spectateurs mesureront d'autant mieux l'impact du changement qu'ils trouvent sur l'écran des «personnages» et un cadre de vie déjà familiers: tout le monde touche les dividendes d'un investissement sur le temps, sur la durée.

«Ç'a été un gros handicap de travailler en vidéo, de ne pas avoir pu, faute d'argent, faire un transfert digital pour obtenir une meilleure qualité d'image. C'est une solution de fortune, mais nous la revendiquons: Marieluise a pu parler aussi longtemps qu'elle le voulait sans qu'on lui rationne le temps ni la pellicule. Le problème est venu ensuite, quand il s'est agi de sélectionner...

«Le film fonctionne parce qu'il y en a un autre sur Marieluise à 20 ans (**J'ai parlé à une jeune fille**, 1975). Il y avait un matériau considérable (...) Marieluise apparaît dans les «vies» précédentes, et de nouveau dans **Trois Décennies avec les enfants de Golzow** (1991). Je me demande si c'était une bonne idée; la quantité de matériau ancien pose un vrai problème.

«Quand on a un matériau qui s'échelonne sur 34 années, il n'est pas facile de trouver une structure narrative qui fonctionne, et je me demande encore si elle n'affaiblit pas le matériau. Dans les films précédents, il est toujours très excitant d'assister au développement du personnage, de voir comment il ou elle acquiert son visage adulte. (...) Dans les autres films, la construction chronologique créait une attente, le spectateur ne savait pas ce qu'allait devenir le protagoniste; ici, je me demande où est ce «suspense».

«Il est important pour moi qu'à la fin on puisse comparer la vie de quatre personnages (Jürgen, Willy, Marieluise, Elke) et se rendre compte à quel point elles sont différentes; les films n'ont peut-être pas tous la même qualité, mais ce qui compte, c'est la comparaison, le tableau d'ensemble.»
(Winfried Junge)

Marieluise Kind von Golzow
de Barbara et Winfried Junge

«Après avoir tourné des films sur le sort des Juifs et des résistants, je voulais faire quelque chose sur "l'autre côté". (...) J'attendais qu'une occasion se présente, et quand j'ai appris que l'exposition "Vernichtungs Krieg" (guerre d'anéantissement) allait être présentée à Vienne, j'ai aussitôt décidé de tourner, avec une Hi 8 et sans argent.

«Il est difficile de filmer des gens dont vous n'êtes pas proche, mais avec qui il faut établir une relation de confiance. Qu'on le veuille ou non, on entre dans une relation intime avec les gens qui sont devant la caméra. J'ai dû me demander comment filmer ces gens sans les dénoncer, sans établir avec eux une relation mensongère, sans devenir leur complice.

«Ce n'est pas un hasard si j'ai eu les pires cauchemars de ma vie pendant ce tournage. Passer cinq semaines dans ce lieu, ces salles nues, éclairées au néon, ces murs dallés de blanc, au milieu de ces photos, a été difficile à supporter.



Le délai

Jens Meurer et Carsten Hueck, deux jeunes Allemands, vont en Israël rencontrer des Juifs qui ont quitté l'Allemagne entre 1933 et 1948; leurs interlocuteurs sont des «Jeckes», c'est-à-dire cette partie de la population juive d'Allemagne qui s'est élevée aux échelons supérieurs de la société, en s'assimilant complètement, et a joué un rôle de premier plan, en particulier dans le domaine culturel pendant la république de Weimar. Se considérant parfaitement intégrés, beaucoup ne prirent d'abord pas au sérieux la menace nazie, et ne quittèrent l'Allemagne qu'au dernier moment; certains protagonistes du film sont même des survivants qui ne sont partis qu'après la guerre.

Dans **Jeckes, des Juifs allemands en Israël**, ils ont cherché à placer les entrevues dans un cadre significatif: chez lui, parmi ses milliers de livres dont il explique le classement, pour un historien; sur la terrasse où elle reçoit, pour cette belle et aristocratique vieille dame; dans les rues de la vieille ville à Jérusalem pour un ancien maire adjoint... Ils articulent très précisément les témoignages: une phrase commencée par l'un est terminée par l'autre, un thème abordé par l'un est poursuivi, parfois corrigé par l'autre. Ils utilisent peu de matériel d'archives, sans doute parce qu'ils n'interrogent pas tant leurs témoins sur leur passé allemand que sur leur vie en Israël et ce qu'ils ont accompli. Leur point de vue est original

et c'est ce qui, outre la qualité des protagonistes, fait l'intérêt du film; membres d'une génération qui a manqué de pères et de modèles, ils mesurent, en rencontrant les Allemands d'origine qui ont mené en Israël une vie pleine et féconde, ce que le régime nazi, en les chassant, a fait perdre à l'Allemagne.

Pendant la durée d'une exposition photographique allemande sur les crimes de la Wermarcht sur le front de l'Est qui se tient à Vienne, Ruth Beckermann, dans **Jenseits des Kriegen**, a interviewé des visiteurs, choisis parmi ceux qui avaient l'âge d'avoir été soldats pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les entrevues ont lieu dans les salles d'exposition mêmes, et d'autres visiteurs — des gens plus jeunes, des femmes — interviennent spontanément, et provoquent des discussions passionnées. Les attitudes vis-à-vis de ce passé sont très diverses et les individus s'opposent parfois violemment. Il y a l'officier de carrière pour qui l'Anschluss (l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie en 1938) s'étant fait légalement, cela ne lui a pas posé de problème d'être désormais officier de l'armée allemande, de faire la guerre, et de la faire comme elle s'est faite sur le front de l'Est. Il y a la jeune femme qui ne peut admettre que son père, ses oncles aient pu être des criminels de guerre: «Je n'aurais plus qu'à me pendre.» Il y a ceux qui trouvent l'exposition partisane parce qu'elle ne montre pas les crimes commis par l'autre camp; ceux qui disent que

la guerre est toujours horrible, qu'ils sont contre la guerre. Il y a la dame mariée à un Italien antifasciste, communiste. Exilés en Russie, son mari est arrêté en 1937, elle passe la guerre à Gorki avec son fils sous les bombardements.

Jenseits des Kriegen est donc, une nouvelle fois, un documentaire composé presque entièrement d'entrevues, mais le lieu et les circonstances dans lesquels celles-ci sont filmées (le dispositif élaboré par la réalisatrice) leur confère un caractère «impromptu» exceptionnellement intense et dramatique. Bien que les personnes interviewées soient nombreuses, on ne se sent pas frustré de les quitter trop vite. On n'a pas, comme souvent, le sentiment qu'on aurait voulu en savoir plus car on sent bien que l'objet n'est pas ici la connaissance des personnes. Il s'agit d'appréhender une situation, de saisir un comportement collectif, de chercher à comprendre ce qui s'est passé en Autriche, de distinguer quelque chose de la partie immergée d'un iceberg dont «l'affaire Waldheim» a été naguère la partie visible, ces années 1938-1945, «passé qui ne passe pas» (comme, en France, le procès de Maurice Papon, avec les réactions qu'il suscite, montre que Vichy «ne passe pas»).

Les deux films, comme beaucoup d'autres, sont fondés sur l'écart temporel: les Juifs allemands de **Jeckes...** ont quitté l'Allemagne depuis 50 ans et plus; les crimes de la Wehrmacht sur le front de l'Est

datent aussi d'il y a plus de 50 ans. Mais ces événements et d'autres du même genre, bien qu'on les ait passés sous silence, enfouis sous des épaisseurs de vie — ou à cause de cela — continuent de peser sur les individus et les sociétés. Le nécessaire retour sur eux et sur leurs effets s'apparente à une fouille archéologique. Il l'est parfois littéralement quand il consiste à retrouver un lieu de sépulture ou à exhumer des cadavres de victimes.

Ici pourtant, les réalisateurs s'écartent de la forme habituelle de ce type de films: témoignages de survivants plus documents d'archives. Dans **Jeckes...**, l'Allemagne d'avant et d'après-guerre et les circonstances dans lesquelles les protagonistes en ont été chassés ou l'ont quittée restent hors champ; ce qui nous est montré, ce dont ils nous parlent, c'est leur vie en Israël, leur œuvre, leur réussite. Pourtant l'Allemagne et le passé sont là, dans leur tête peut-être et sûrement dans la nôtre.

Dans **Jenseits des Kriegen**, le retour au passé, le retour du passé s'effectue au moyen des photos de l'exposition, dont quelques-unes nous sont montrées en gros plan, et qui restent présentes à l'arrière-plan des entrevues et des discussions puisque celles-ci se tiennent sur les lieux mêmes; au retour du passé s'ajoute donc une véritable mise en scène, qui de surcroît a l'avantage d'apparaître spontanée, non préméditée. ■

«La principale différence entre l'exposition et le film tient à ce que, bien qu'explicitement on y parle de la guerre, le sujet du film n'est pas la guerre. Implicitement, le film parle des gens qui ont façonné l'Autriche ces 50 dernières années, les années de la seconde république. Des gens qu'on a laissés à eux-mêmes à leur retour de la guerre. On s'en est occupé médicalement, mais ils n'ont été rééduqués que superficiellement. Ils sont revenus, ont reconstruit le pays, fondé une famille. Mais quelles valeurs ont-ils transmises à leurs enfants?»

«Dans le contexte de la controverse Goldhagen et de la question "pourquoi les Allemands, pourquoi les Autrichiens?" j'ai souvent pensé au manque d'empathie, de capacité à s'imaginer dans la situation de l'autre. Très peu de gens, dans le film, se demandent ce que ressentaient les Polonais, les Russes, les Juifs..."

«J'ai tourné dans un endroit public pour éviter de faire des portraits individuels des gens que j'interviewais. La seule forme possible pour le film était la série, l'audience. J'ai toujours vu le film comme une série d'entrées et de sorties. Ce n'était pas les individus qui m'intéressaient mais la structure, l'ensemble des gens qui ont vécu et sont restés dans le cadre de cette organisation, la Wehrmacht.»

(Ruth Beckermann)



Jenseits des Kriegen
de Ruth Beckermann