



**iDoc**

Images documentaires

n° 103/104 - octobre 2021

**Folie**

fixes en couleur de vêtements et d'effets répandus au sol, on aperçoit sur certaines quelques soldats ou bien une foule (où l'on devine des civils) en train de s'affairer à ce qui ressemblent à des travaux de terrassement – combler les fosses où reposent les cadavres, déjà l'enfouissement, la fabrication de la possibilité de l'oubli. Certains détails bouleversent : les chaussures d'enfants, une prothèse, une photo qui semble être tombée d'un portefeuille... Entre autres. La bande son est celle d'un été tardif, parcourue par quelques chants d'oiseaux. Le pari de Loznitsa est de faire de ce vide, de cette absence des corps une présence, sinon une représentation, du moins une possibilité de penser, d'imaginer l'indicible.

Ceci aurait pu rester une idée de film, parfaitement théorique voire rhétorique, mais la science du montage de Loznitsa la rend complètement opérationnelle. Deux autres séquences très impressionnantes se distinguent. Acte I : lors de la prise de Lvov, les Juifs sont regroupés dans le lieu où des prisonniers ont été massacrés par le NKVD, nous fait remarquer un intertitre. Comme dans des battements, des images apparaissent, des corps dénudés, souillés, humiliés, vision d'horreur, épouvantés fragments, étonnantes survivances surgies des ténébres. Acte III : les Juifs de Loubny, ville à une centaine de kilomètres à l'ouest de Kiev. Une autre série de photographie, cette fois avec des vivants à l'image, cadrés larges puis de plus en plus proches, leurs regards se plantent parfois dans le nôtre, certains semblent nous dévisager alors qu'un vent léger fait grincer des tôles. Ces deux séquences de Lvov et Loubny, tout en étant des tragédies autonomes qui ne concernent pas directement le massacre de Babi Yar, lui octroient, par procuration, un degré amplifié de représentation.

L'ampleur exceptionnelle de Babi Yar. Contexte émane du fait qu'il ne se limite pas à ce mouvement binaire avant-après, flux-reflux dans le cadre de la guerre. L'acte III se prolonge en effet par la mémoire de Babi Yar après 1945. Le massacre est rapidement assujéti à une réécriture idéolo-

gique, où le « caractère juif » des événements ne peut cadrer avec le paradigme de la Grande Guerre patriotique. Le ravin funeste devient vite un lieu qui ne dit rien de ce qu'il est, sans une mémoire, c'est l'oubli qui recouvre tout. L'endroit finit d'ailleurs par être littéralement enseveli, enfoui, notamment quand en 1952 un bras du ravin est comblé par les déchets de briqueteries voisines. La puissance des images et des sons, de leur montage par Loznitsa, est ici secondée par une matière tout à fait unique <sup>2/</sup> dans son cinéma de réemploi : la parole, plus précisément le témoignage, qui intervient à l'occasion du procès se déroulant en 1946, et portant sur « les atrocités commises par l'invasisseur fasciste sur le territoire de la République socialiste soviétique d'Ukraine. » On est tennersé par la puissance d'évocation de la déposition de deux survivantes. Puis s'avance Vladimir M. Artobolevsky, qui tente d'évoquer le souvenir de la détresse et de l'effroi d'une femme dans l'enfer de Babi Yar : « Il est impossible d'expliquer ça avec des mots, c'est impossible à raconter. Seul un excellent sculpteur pourrait peut-être incarner sa silhouette, son expression. » On est tenté de rapprocher ces dire, terribles, du travail de Loznitsa, qui, par le montage, la mise en son, cherche à donner une forme à l'irreprésentable, l'indicible.

**Arnaud Héé**

## Désir d'une île

France

**Réalisation :** Laetitia Farkas

**Production et distribution :** Kepler22 Productions, 2020  
78 min

<sup>2/</sup> A une exception près : *Le Procès*. Mais dans ce dernier la parole ne sert qu'à mentir, à formuler le faux, alors qu'ici les mots sont guidés par la transmission d'une vérité.

**DANS LE CAMP D'OREL**  
comme dans *La Cerisaie*, le temps semble suspendu entre passé et futur, un

années cinquante et aujourd'hui, que reflète le film. Des images d'archives en noir et blanc s'intercalent entre celles filmées aujourd'hui. Les mêmes arbres pris d'assaut par des enfants à un demi-siècle d'intervalle, les repas collectifs dans la grande salle... les époques se mêlent dans des lieux qui semblent, eux, immuables. Et c'est toujours l'été. La saison du soleil à la verticale sur la pinède. L'émotion de Vladimir devant un bouquet de fleurs fanées. Les vagues de surf sur l'océan... Laetitia Farkas filme au plus près, sans commentaire et presque sans dialogues. Un sentiment intime, une narration ténue, tout en images patinées et en sons d'intérieurs.

Et c'est toujours l'enfance. Le fil narratif suit trois personnages qui incarnent la transmission de génération en génération du projet initial du camp. Le vieux Vladimir, ancien directeur du camp, son fils Nikita qui veut partir surfer en Russie, jusqu'au petit Tibor qui est à la fois le regard et l'aboutissement du film. « J'ai voulu faire un film non pas juste sur ce qui va disparaître, continue Laetitia Farkas, mais aussi sur ce qui se transmet de façon manifeste ou enfouie, et sur ce qui, malgré tout, survivra. Un film qui parle de la vie qui s'en va. De la difficulté de grandir. Et du territoire de l'enfance. Un film tactile sur un jardin secret qui s'éteint, sur cette île que nous avons tous à l'intérieur de nous. »

**Annick Peigné-Giuly**

### The Filmmaker's House

Royaume-Uni

**Réalisation :** Marc Isaacs

**Production :** Marc Isaacs, Lush, MK Studios, Bungalow Town Productions Ltd, 2020

**Distribution :** Andanafilms

75 min

UNE MAISON COMME POINT d'observation du monde. Un espace clos traversé par le monde. D'innombrables pro-



monde se fond lentement au cours d'un été sans fin. Dans le film de Laetitia Farkas comme dans la pièce de Tchekhov, les personnages semblent des fantômes surgissant d'un album de famille oublié. Le camp d'Orel est un centre de vacances participatif créé il y a plus de 70 ans dans les Landes, au bord de l'Atlantique, par une famille de Russes blancs, pour élever leur descendance dans la culture du pays perdu. Mais ce n'est ni la langue russe qui perdure entre les occupants, ni les datchas disséminées sous les pins, ni le chant traditionnel entonné par Nikita, ni la douceur des babouchkas qui imprègnent le film d'une atmosphère tchekhovienne. Sans doute est-ce le regard même de la cinéaste.

« Depuis que je suis née, j'y passe mes vacances, explique Laetitia Farkas, comme ma mère l'a fait, ma grand-mère avant elle et comme mon arrière-grand-mère et sa famille en exil l'ont initié. J'ai grandi sur cette « île », où toute une communauté a pris racine. C'est un lieu qui m'a construite et protégée et j'ai toujours eu envie d'y faire un film. Mais je ne franchissais pas le pas, comme si c'était un endroit sacré, dans lequel on ne fait pas entrer n'importe qui. »

Et c'est par l'océan qu'elle nous fait entrer dans cette « île ». Au ras d'une eau agitée et grise qui fait à la fois barrière et horizon de ce lieu que l'on va découvrir par petites touches. Barrière de protection envers le reste du monde, horizon de fuite vers le reste du monde.

Entre la pinède, la plage et l'Atlantique, plusieurs générations d'exilés ont construit là un espace-temps à part. Et c'est cet espace-temps flottant entre la Russie et la France, entre les