

DIALOGUES EN RÉSISTANCE DANS *SEE YOU SOON AGAIN*

Guido Furci et Fleur Kuhn-Kennedy

Linguiste de formation, théoricienne des médias et professeur à la John Hopkins University, Bernadette Wegenstein est aussi la réalisatrice de plusieurs longs-métrages documentaires. Parmi ses thèmes de prédilection : le rapport qui s'instaure entre l'image du corps individuel et l'espace social en tant que tout organique, le déracinement qui passe aussi bien par le décalage géographique ou culturel que par la désappartenance à soi-même (notamment en raison d'une non-reconnaissance de ses caractéristiques physiques suite à un traumatisme), le témoignage en tant que dispositif rhétorique susceptible d'encourager l'avancement d'une narration non-linéaire, voire « buissonnante ». À bien y regarder, cette dernière question ne se limite pas au retour ponctuel d'un motif, mais structure l'œuvre en fonction d'un véritable dénominateur commun.

Si, dans la production écrite, une telle préoccupation passe essentiellement par des interrogations associées au monde médical, et à la bioéthique en particulier¹, elle est aussi relayée au cinéma par l'analyse d'une double transmission, de l'Histoire, en tant que signe de ralliement collectif, et des histoires qui forgent l'identité narrative individuelle et familiale. C'est le cas dans *Made Over in America* (2007) et *The*

Good Breast (2016), deux films aux approches divergentes où, par la rencontre d'un éventail de protagonistes impliqués dans la pratique de la chirurgie esthétique (patients et médecins), c'est tout un pan de la société américaine qui est ausculté ; et à plus forte raison dans *Devoti tutti* (en cours de tournage) et *See You Soon Again* (2011), marqués par la tentative de décrire le fonctionnement interne d'un ou plusieurs microcosmes en s'appuyant sur les récits, codifiés à divers degrés, de ceux qui les habitent.

Consacré au culte de sainte Agathe dans la ville sicilienne de Catane, *Devoti tutti* enquête sur les modalités par lesquelles un mythe fondateur peut être réactualisé, voire instrumentalisé, en fonction des besoins des individus et des institutions. *See You Soon Again* quant à lui fait signifier un événement devenu paradigmatique en fonction des contextes avec lesquels il entre en résonance ou en conflit. Située à Baltimore, ville d'adoption de la réalisatrice où se côtoient une importante population noire américaine, un vivier d'étudiants et d'universitaires et l'une des communautés juives des États-Unis qui concentre le plus de survivants de la Shoah, la narration de ce film suit les pérégrinations de deux rescapés, Leo Bretholz et Bluma Shapiro, engagés dans une activité testimoniale continue auprès du public scolaire. Deux itinéraires différents, deux manières différentes également d'envisager l'adresse à l'autre, mais un échange rendu possible par la persistance, chez chacun des interlocuteurs, d'une même difficulté à faire circuler la parole. Que ce soit avec les adolescents

1. Pour donner quelques titres : *Getting Under the Skin: Body and Media Theory* (MIT Press, 2006) ; *Reality Made Over: A Special Issue of « Configurations »* (John Hopkins University Press, 2007) ; *Living Cosmetic Surgery : Medicine, Culture, Beauty* (Open Humanities Press, 2011) ; *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty* (MIT Press, 2012).

des classes de collège et de lycée, les personnes croisées au cours de célébrations mémorielles ou celles qui appartiennent au cercle familial immédiat, le partage de l'expérience vécue se heurte sans cesse à une forme de résistance réciproque quant à la possibilité d'assumer jusqu'au bout un point de vue significativement décalé. Il est vrai que, tout au long du film, l'impossibilité d'un dialogue à proprement parler hante aussi bien les personnages que le spectateur ; et pourtant la question n'est pas celle d'un indicible qui serait contingent à l'acte même de communiquer, mais de la manière dont l'aspect conféré au discours détermine ou non son efficacité, autrement dit son incidence sur le réel. C'est à partir de ce constat que Bernadette Wegenstein combine les images et l'essentiel des entretiens collectés, faisant du montage un outil apte à complexifier les interactions que sa caméra *capture, façonne* ou *suggère*.

La parole saisie

Inscrites dans un scénario qui « esquisse » plus qu'il n'oriente, les séquences destinées à établir un lien entre le spectateur et les témoins – présentés comme de possibles « modèles » avant que cette vision ne soit nuancée par le contact prosaïque avec leur quotidien – sont souvent des moments pris sur le vif, au hasard des situations rencontrées. La position de « héros » dans laquelle les deux figures principales se trouvent placées, à la fois en tant que sujets du film et par le type d'attention que leur portent les publics auxquels ils sont habituellement confrontés (dans les établissements d'enseignement secondaire, dans les synagogues, dans des émissions radiophoniques ou télévisuelles), est sans cesse remise en cause par les réactions spontanées de chacun, qui ont tendance à échapper à toute tentative d'encadrement. À bien y regarder, la réalisatrice aurait pu se passer d'intégrer ces scènes au

film tel qu'il a été distribué (d'autant plus que les personnes concernées lui en font parfois explicitement la demande) ; ceci étant, c'est justement dans cette désacralisation d'un témoin devenu « homme témoignant » que réside la complexité des points de vue tissés par le film, ainsi que le rapport ambivalent que nous, destinataires de l'œuvre, pouvons entretenir à l'égard de ces interlocuteurs somme toute pas toujours aussi parfaits que leur rôle semblerait l'exiger. De même que l'on peut lire le *Si c'est un homme* de Primo Levi non seulement comme une référence à l'humanité de l'individu déchu par l'expérience des camps, mais comme une invitation à considérer celui qui parle en tant que « co-humain », au-delà de l'autorité particulière dont son expérience investit le survivant, l'existence énonciative de Leo Bretholz et Bluma Shapiro dépasse leur seule activité de transmission. Il arrive ainsi qu'ils se montrent impatients, péremptoires, voire désagréables, cela étant encore plus évident lorsqu'ils s'adressent directement à la réalisatrice pour commenter, comme en aparté, leur relation à l'environnement dans lequel ils sont filmés.

Dans le cas de Bluma, cette théâtralisation de ce qui émeut sa conscience se manifeste sur un plan plus discret, pas toujours verbal. Lorsque sa petite-fille lui rend visite (sans aucun doute en raison du tournage) et s'auto-qualifie elle aussi, non sans une certaine fierté, de « survivante », la grand-mère écarte fermement cette assimilation douteuse et souligne son désaccord par une mimique éloquente, indéniablement favorisée par la présence de la caméra. Il en va de même quand, encouragée par l'attitude de Leo, elle se place avec lui dans une situation de connivence qui les désolidarise des discours qui circulent autour d'eux. Cela est particulièrement évident au moment où, invités à l'inauguration d'une exposition qui retrace entre autres leurs biographies respectives, ils s'écartent

du groupe pour critiquer à la fois l'inexactitude des légendes accompagnant certaines photos, l'émotivité ostentatoire et de circonstance de quelques visiteurs, les observations convenues dont les gratifie la plupart des présents.

Leo, quant à lui, se défend contre le décalage entre le lieu d'où il parle et l'univers de référence dans lequel se situent les « autres » par l'emploi récurrent du sarcasme, qui vient par exemple ponctuer sa lecture du courrier que nombre d'adolescents lui transmettent, encouragés par leurs enseignants. Bien que ces lettres aient été rédigées sous la contrainte d'un exercice scolaire, il en juge sévèrement la forme et les contenus : il leur reproche, d'une part, leurs approximations, leur registre inadapté, d'autre part. Il n'hésite pas à formuler ses jugements en confrontation avec la caméra, d'une manière qui, certes, cherche l'approbation de la réalisatrice, mais met à l'écart une certaine frange du public, potentiellement taxée de la même superficialité. Ce que perçoit avec justesse le témoin, c'est un mésusage de la langue qui l'atteint dans son désir d'interlocution, mais dont il devient paradoxalement aussi responsable dans d'autres circonstances.

La terminologie et les formulations qu'il utilise peuvent en effet prêter à confusion, provoquant des malentendus qui entravent la possibilité d'un échange et multiplient les risques de fausses conceptions, tout particulièrement auprès d'un public non averti. Son insistance sur le fait que la Shoah constitue un *unicum* est tout aussi problématique². Laissant entendre que tout effort de

mise en rapport avec d'autres catastrophes d'ampleur exceptionnelle – même quand il ne vise pas à établir des analogies, mais plutôt à mettre à disposition un plus vaste bagage de connaissances et outils d'analyse – est une offense à sa propre expérience, Leo passe à côté de dialogues authentiques, finissant par alimenter des débats dont les dérives peuvent s'avérer dangereuses. D'autant plus que, si la comparaison comporte elle-même ses périls, censurer d'avance la propension du cerveau à interpréter le monde en termes de rapprochements, de distinctions et de répétitions revient à se priver de la possibilité d'en éprouver la pertinence en suivant le mouvement de la pensée jusqu'au bout. Oui, parce que pour parvenir à « comparer ce qui est comparable », il faut être rompu à l'exercice et faire preuve d'une subtilité qui ne peut s'acquérir qu'avec une pratique assidue et, dans la mesure du possible, intégrée à un parcours d'apprentissage pertinemment interdisciplinaire.

Tisser les liens, fabriquer une trame

Il arrive que Leo se heurte à des étudiants sincèrement désireux d'échanger avec lui, notamment en amenant leurs propres vicissitudes familiales, à l'héritage parfois très lourd. C'est ce qui se passe avec Francis Kim, à qui on reproche d'établir des connexions entre l'histoire tragique de son grand-père, dont la jeunesse a été violemment marquée par les sévices subis en Corée du Nord, et l'entreprise de réification des individus telle qu'elle a pu s'expliciter dans le contexte de la politique génocidaire nazie. Loin de vouloir amalgamer des expériences au sujet desquelles il n'a pu se documenter que par l'intermédiaire de livres et de supports audiovisuels, Francis Kim (dont le nom garde la trace de la division identitaire fondatrice de son existence) semble chercher à se rapprocher davantage d'un interlocuteur qui, comme lui, connaît de près un sentiment de

2. Plusieurs intellectuels postulent que tout discours insistant sur l'unicité de la Shoah, bien qu'il ait été « nécessaire » à un moment donné, demeure aujourd'hui dépassé. Henry Roussio revient sur cette question de manière pertinente dans son dernier livre : *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin 2016 (voir en particulier les pp. 33 et suivantes).

déracinement, déterritorialisation et perte, bien que pour des raisons incontestablement très différentes. Aux propositions toujours très prudentes du jeune garçon, Leo répond en coupant court : parce qu'il est intimement convaincu par avance de l'inadéquation des propos qui lui sont adressés, et sans doute aussi parce qu'il anticipe ses propres difficultés à conserver son calme face à des assertions qui, volontairement ou non, remettent en cause ses convictions profondes ; parce qu'il semble vouloir parler *aux* élèves plutôt que de parler *avec* eux en somme, il passe à côté de la possibilité d'un dialogue constructif. Cette occasion manquée occupe une place très importante dans le film – dont l'intérêt réside aussi dans la façon dont il thématise l'échec inhérent à tout dialogue asymétrique – ; à raison, elle fait écho à l'incompréhension qui découle des dialogues entre Leo – dont l'intransigeance penche trop souvent du côté du dogmatisme – et les jeunes Afro-américains qu'il rencontre dans certaines classes.

Toujours respectueux, mais désarçonnés, de façon compréhensible, par la manière dont Leo accueille leurs considérations sur l'histoire de l'esclavage (et la place que celui-ci occupe dans la mémoire collective d'un pays où la notion de *melting pot* sert souvent de compensation à un sentiment de culpabilité non assumé), ces derniers luttent avec les moyens qui sont les leurs pour faire entendre leur voix sans pour autant blesser la sensibilité du témoin par excellence. Évitant d'avoir recours à la notion, souvent floue, de « concurrence mémorielle », ils essaient néanmoins de partager une souffrance dont le souvenir est encore brûlant³ et cherchent à comprendre pourquoi, à des époques différentes, dans

des lieux éloignés les uns des autres, certains ont pu être spoliés de tout, y compris de leur dignité. Leur prise de parole est d'autant plus significative dans un État-charnière tel que le Maryland – trop au Nord pour avoir connu les phénomènes d'esclavagisation massive due à la présence de plantations, trop au Sud pour en être complètement et définitivement dédouané –, qui demeure marqué par des formes d'auto-stigmatisation périlleuses et désespérantes au sein de la communauté noire⁴.

Ce n'est pas seulement les rapprochements historiques que ces étudiants en particulier proposent, mais l'actualisation que de tels ponts pourraient implicitement susciter, qui mettent Leo sur la défensive ; pour lui, il s'agit peut-être moins de nier la possibilité d'un tel recommencement que d'exorciser l'angoisse de voir le même événement se répéter à l'identique, et l'affecter à nouveau tout aussi irrémédiablement. Notons que la question transgénérationnelle prend des formes variées dans la conscience de Leo et de Bluma, révélant des préoccupations qui, sans jamais faire l'objet d'un débat entre les deux, peuvent s'avérer contradictoires. En effet, alors qu'elle se montre surtout réticente devant l'exacerbation du concept de traumatisme de la « deuxième (voire troisième) génération » que revendique allusivement sa petite-fille, ce n'est pas du tout ce qui semble gêner Leo, plutôt embarrassé par ce qu'il qualifie de « *connecting stories* », comprenant aussi bien les réponses creuses, déterminées par leur seule fonction phatique, que les véritables tentatives de penser la violence comme transversale.

3. Surtout dans un Baltimore où l'attitude de la police et, plus généralement, des institutions est affectée par un racisme rarement latent.

4. Preuve en est, à titre d'exemple, la dernière salle d'exposition du National Great Blacks in Wax Museum, géré par la communauté afro-américaine locale, où l'existence précaire menée aux États-Unis par un nombre conséquent de Noirs, est expliquée par leur incapacité « atavique » à faire bon usage de la liberté acquise, non seulement avec l'abolition de l'esclavage, mais aussi avec la fin de la ségrégation.

On peut s'interroger sur la manière dont la notion de « mémoire multidirectionnelle », ignorée des protagonistes du film, mais assurément maîtrisée par la réalisatrice, travaille les propos de *See You Soon Again*. L'expression, introduite par Michael Rothberg, « met l'accent sur l'une des caractéristiques principales de la mémoire, à savoir sa tendance à reconstituer le révolu par sélection d'éléments à l'intérieur du cadre chronologique visé et association avec d'autres histoires, au risque – assumé ou non, et plus ou moins contrôlé – de céder à l'anachronisme⁵ ». Si l'introduction de ce concept vise à estomper la thèse de l'absolue singularité historique de la Shoah, elle ne réduit cependant pas la portée de l'événement, comme sembleraient le craindre les discours drastiques qui crispent certains théoriciens – et certains survivants – autour de l'unicité exceptionnelle du génocide des Juifs. Bien que jamais explicitée dans le film, l'idée selon laquelle la mémoire de toute violence historique peut se conjuguer à d'autres, mettant en œuvre des « ressources de solidarité » inattendues, agit à l'instar d'un opérateur logique sous-jacent. Ainsi, la possibilité que la singularité de la Shoah se soit imposée aux esprits justement en raison « des liens nombreux qui se sont préalablement établis avec le souvenir d'autres histoires de violence⁶ » fait surface ; dans l'agencement des dialogues et des positions de sens, on voit poindre l'orientation critique assumée – à titre d'hypothèse plus que de véritable certitude – par Bernadette Wegenstein. Cette dernière travaille chaque transition d'une manière qui rend le public complice de ce qu'il voit, à la fois par son inclusion dans

le mouvement de la narration et par sa participation active à l'interprétation de celle-ci. À la circulation parfois difficile de la parole entre les différents protagonistes, s'ajoutent donc d'autres formes d'échange, qui se situent non seulement sur le plan de la réception anticipée de l'œuvre par le public, mais aussi du dialogue introspectif de la cinéaste avec elle-même, rendu plus sensible encore par la présence de son co-réalisateur, Lukas Stepanik⁷. Bien que cette double direction demeure invisible dans le scénario – rien ne laisse supposer que les personnes filmées puissent avoir devant elles deux personnes différentes lorsqu'elles s'adressent directement à la caméra – elle apparaît dans les génériques de début et de fin et façonne en profondeur la dimension interlocutoire de l'œuvre.

Dans les coulisses

Les modèles implicites dont s'inspire le travail de Bernadette Wegenstein – celui du *cinéma-vérité* notamment – ajoutent encore une nouvelle dimension à l'interaction dialogique, suggérant des associations qui, pour peu qu'elles soient saisies par celui qui visionne le film, multiplient les strates de signification possibles. Le parallèle entre la démarche adoptée et celle qui préside à la construction du documentaire *Chronique d'un été*, co-réalisé par Edgar Morin et Jean Rouch en 1960, est à cet égard frappante, d'autant plus que les conditions particulières qu'induit la création collaborative mettent en jeu des problématiques narratives similaires. À bien y regarder, la lecture que Michael Rothberg propose de *Chronique*

5. Jean-Louis Jeannelle, « Au-delà des guerres de mémoires. Histoire du temps présent et mémoire "multidirectionnelle" », in *Critique*, n° 762, novembre 2010, p. 941.

6. *Ibid.*, p. 946.

7. Connue tout particulièrement pour le film de fiction *Unter Freunden* (1988), Stepanik avait déjà travaillé sur la Seconde Guerre mondiale et la mémoire de la Shoah à l'époque de *Gebürtig* (2002), où l'on relate l'histoire d'un rescapé installé à Manhattan sollicité pour identifier un ancien nazi dans son Autriche natale.

d'un été est à la fois problématisée et décuplée par le travail effectué dans *See You Soon Again* : ici aussi, il est question de montrer comment la conciliation de récits mémoriels éloignés dans l'espace et dans le temps, voire éventuellement concurrentiels, peut se révéler productive jusque dans leurs rapports heurtés.

Le documentaire de Rouch et Morin s'articule autour d'une enquête scénarisée sur les mœurs des Français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, engagée à partir de « dispositifs de rencontre amicale » qui abordent l'autre sur un mode qui s'écarte de la distance critique imposée au chercheur par la pensée positiviste. La scène qui se déroule au restaurant du musée de l'Homme, en présence d'une ancienne déportée à la « maladresse lourde de préjugés », a tout particulièrement attiré l'attention de Rothberg, qui remarque que, au moment où « la conversation entre les amis rassemblés s'engage sur les combats qui se déroulent alors au Congo belge et sur le sentiment de solidarité que Landry, en tant qu'Ivoirien, éprouve à l'égard des Congolais », quelque chose se décroche qui fait que « guerres de décolonisation et mémoire de la Shoah se court-circuitent [...] de manière inattendue ». On voit en effet s'y révéler de manière manifeste la méconnaissance, possiblement doublée de méfiance, qui divise les représentants de chacun des groupes culturels présents. La disjonction apparaît « tout d'abord sous la forme d'une prétention embarrassée : Marceline Loridan, répondant à [...] Landry, déclare, bien que l'exemple ne soit selon elle “pas tout à fait... tout à fait... bon”, qu'en cas de manifestations d'antisémitisme, elle se sentirait solidaire de tous les Juifs du monde » ; avant de se poursuivre dans « un moment intense où les deux Africains présents sont interrogés sur la signification du tatouage au bras de Marceline », dont ils ignorent tout. Loin de mettre en scène une faillite communicationnelle, le film dépasse les discor-

dances ainsi exposées ; en effet, « favorisée par la capacité qu'a Jean Rouch de faire émerger l'altérité ou l'inattendu dans le quotidien (James Clifford définit ainsi l'ethnographie surréaliste dont le réalisateur s'est imprégné durant sa jeunesse), la “proximité discordante” entre l'histoire des Juifs déportés et celle des peuples colonisés débouche [dans ce cas] sur un dialogue [certes] balbutiant [mais] dont chacune [des] histoires [évoquées] tire une dynamique mémorielle bénéfique.

Non seulement *See You Soon Again* fait recours à des situations similaires afin de fouiller les expériences souvent douloureuses de la mémoire individuelle et nationale, mais les échanges entre les deux témoins font miroir, eux aussi, à un type d'interaction comparable dans la mesure où les récits de Bluma et Leo relèvent d'une rencontre de mondes que seule la schématisation rétrospective semble parvenir à fondre dans une même configuration diégétique. C'est ce qui ressort d'une série d'oppositions qui, au fond, ne sont que relatives : à la Juive polonaise survivante des camps de Treblinka, Majdanek et Auschwitz, répond le Viennois qui, ayant échappé à la déportation en sautant d'un train en marche, a traversé la guerre en se cachant d'un pays à l'autre ; le discours bienveillant de Bluma, qui n'occupe la tribune qu'avec une certaine réticence et reste somme toute toujours discrète, trouve par ailleurs son reflet inversé dans la ferme assurance d'un Leo qui a fait du témoignage presque un métier. Ce dernier, bien qu'il affiche une certaine répugnance face à l'attention dont il est constamment l'objet, semble en effet apprécier l'autorité que lui confère son intronisation par les institutions et le public américains en tant que témoin-type, avec toutes les contradictions que cela entraîne.

Le déchaînement médiatique qui accompagne la généralisation de la pratique testimoniale fait l'objet d'une analyse qui se traduit, sur le plan de

la forme, par un style épuré et un “montage par correspondances” dont le rythme se démarque sensiblement de celui auquel le public a été habitué depuis les années 1990 par la multiplication des “émissions-débat”. De plus, le refus de figer toute sorte de déposition testimoniale dans un plan fixe pensé *ad hoc* pour immortaliser la fonction du locuteur et revendiquer l’importance d’une adresse directe à l’auditoire, hors-champ, va dans le sens d’une prise de distance avec le reportage télévisé qui, trop souvent, se cantonne à une forme normée, au détriment de l’émergence d’une parole vive et singulière. À l’encontre des interprétations imposées par des stratégies narratives qui, transformant le récit du témoin en voix-off, font de sa parole le commentaire d’images choisies *a posteriori* par le réalisateur (et les scénaristes), Bernadette Wegenstein décide de ne pas avoir recours aux archives filmiques ou photographiques qui pourraient introduire autre chose que le présent du témoignage en train d’avoir lieu et en véhiculer de manière envahissante *une* interprétation parmi d’autres. La référence – en contrepied – à cette activité médiatique contestée par le découpage même du film trouve une illustration thématique par la manière dont s’organise l’accueil des témoins dans les écoles les plus favorisées de Baltimore : au lycée catholique John Carroll, notamment, l’intervention de Leo est intégrée au journal télévisé sur la chaîne autogérée de l’établissement, et entrecoupée de prévisions météorologiques, voire *jingles* de circonstance.

Bernadette Wegenstein, si elle problématise de telles pratiques, le fait en connaissance de cause : auteur de plusieurs contributions scientifiques consacrées à la fonction des médias dans l’espace public, elle a aussi frôlé une carrière de chroni-

queuse culturelle en Autriche, son pays d’origine. La présence de son histoire personnelle, sans être directement abordée dans aucun de ses films, travaille d’ailleurs les interrogations de *See You Soon Again*, où l’entrechoquement de mémoires multiples fonctionne très certainement en miroir des déracinements qui jalonnent son propre parcours. L’investigation scientifique se double ainsi d’une dimension plus introspective et estompe la composante dialogique intrinsèque à la collaboration avec Lukas Stepanik, qui agit plutôt en tant que producteur et consultant. Cela dit, les phrases en allemand adressées par Leo à la caméra ne fournissent pas suffisamment d’éléments pour déterminer clairement l’identité du destinataire, celui-ci voulant demeurer dans la mesure du possible un sujet pluriel et insaisissable.

En même temps qu’il matérialise une idée de dialogue possiblement défectueux et pourtant nécessaire, ne serait-ce qu’à définir le cadre au sein duquel il peut prendre place, le film de Bernadette Wegenstein et Lukas Stepanik est aussi “œuvre dialoguée”, résultant d’un processus d’interaction continu entre les deux porteurs du projet. Et si par moments la singularité de l’une semble prendre le dessus sur celle de l’autre, cela permet de mieux constater le rôle que joue la présence d’une seconde partie, en regard de laquelle la première s’exprime. Dans n’importe quel type d’énonciation collective, l’acceptation d’un tel constat est preuve et remise en cause de sa pertinence ; de fait, l’orientation métanarrative du film rend ce processus intelligible sans en faire l’objet d’un discours trop approfondi, qui alourdirait inutilement le propos de fond.