



BROADWAY

Un film de Judith Josso

*Lycéens et apprentis au cinéma
Région Pays de la Loire*

En proposant au public de *Lycéens et apprentis au cinéma* un film d'une jeune réalisatrice dont c'est la première réalisation, nous avons voulu saluer deux aspects de son travail qui le distinguent.

C'est d'abord un film qui prend place parmi les différentes tentatives actuelles, tant cinématographiques que littéraires, de traiter de la filiation en mêlant étroitement l'intime, l'historique, l'enquête sur un sujet brûlant et l'itinéraire personnel.

C'est aussi un film qui s'appuie sur la formation de plasticienne de son auteur et la fait d'emblée passer à côté des catégories cinématographiques reconnues. Il a en particulier le mérite d'intégrer dans sa démarche artistique l'exploitation d'une mine encore peu exploitée, celle des films de famille, en 16mm, en super-huit, en neuf cinq qui dorment dans des boîtiers qui commencent à se rouiller et dont les trésors ne revivent souvent que grâce aux historiens.

Ce documentaire présente aussi l'intérêt de se situer à la croisée de deux genres que les élèves côtoient généralement en littérature : la biographie et l'autobiographie. À travers l'enquête pour cerner la personnalité de Rosa Schäfer, son arrière-grand-mère, Judith Josso s'ouvre à l'introspection cinématographique pour mieux répondre à cette question lancinante et pourtant toujours d'actualité : « Je peut-il être un autre ? »¹

Ce dossier est le fruit de la collaboration de deux personnes dont les formations et les parcours sont différents. La juxtaposition des perspectives devrait permettre au lecteur, en dépassant les oppositions, de mieux entrer dans le film. De même que les béances, dans le contenu comme dans la forme, font la richesse du film, notre espoir est que l'ouverture proposée par cette approche prolonge sa force de suggestion.

Y.E. - G.F.

Editorial	02
Intention	03
Réalisatrice	
Parcours artistique	04
Genèse et élaboration	05
Axes	
Des infortunes de la mémoire...au triomphe de l'émotion	06
BROADWAY, un processus de réconciliation	07
Analyses	
De BROADWAY à « BROADWAY »	08
BROADWAY, que caches-tu ?	10
Découpage séquentiel	12
Montage	
Du rythme et de la musique, comme un battement de coeur	15
Questions d'Histoire	
Quelques repères historiques	16
La vérité questionnée	18
Ouverture pédagogique 1	19
Construction dramatique	
Un film à double fond	20
Ouverture pédagogique 2	21
Construction dramatique	
Le genre sous tension	22
Le split screen, charnière de l'intensité dramatique	23
Motifs	
Images en jeu, enjeu des images	24
Le trou noir	26
L'écrit	
Les textes, l'autre niveau	27

Directeur de publication : Christophe Caudéran, coordination Lycéens et apprentis au cinéma en Pays de la Loire, Premiers Plans.

Auteurs du dossier : Guy Fillion, Yveline Étienne

Crédit photos : Les films du ballbari, Yveline Étienne

Conception et réalisation : Sébastien Caldas (sebcaldas@free.fr)

Remerciements : Estelle Robin, Emmanuelle Jacq et Régis Noël (Les films du ballbari), Judith Josso, Mathias Delplanque, Valérie Gourbil

Publication : Octobre 2012

Imprimeur : Imprimerie Paquereau - Angers 02 41 66 40 20 / Imprim'vert

Les textes sont la propriété de Premiers Plans - *Lycéens et apprentis au cinéma*

¹ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Seuil, coll. «Poétique», 1980.

Fiche technique

Réalisation et scénario : Judith Josso
Image : Yoann Martineau, Eloi Brignaudy, Régis Noël, Judith Josso
Voix off : Judith Josso
Son : Jean-François Maître, Sandrine Mallon
Montage image : Régis Noël, Judith Josso
Etalonnage : Bertrand Latouche
Montage son / Mixage : Jean-François Maître
Musique originale : Mathias Delplanque
Assistante tournage Allemagne : Nadia Mokaddem
Traductions : Guido Schumacher, Evelyenia Wilkins-Mainguy
Production : Les films du balibari
Producteurs : Régis Noël, Maël Mainguy, Estelle Robin You
Chargée de production : Emmanuelle Jacq
Co-production : GIE Grand Ouest Télévision, Canal 15 Vendée, Télénantes
Avec le soutien de : Région Pays de Loire en partenariat avec le CNC, Conseil Général de Loire-Atlantique, Centre national de la cinématographie et de l'image animée.
Année de production : 2010
Durée : 52'

Intention

BROADWAY est un film qui se met en place comme une pièce de théâtre, j'en suis à la fois la metteuse en scène et l'actrice. Dans cette histoire, tour à tour, les membres d'une même famille avec des points de vue et des vies différents, viennent essayer de reconstituer l'histoire d'une femme sur laquelle plane un mystère : Rosa Schäfer leur grand-mère et mon arrière-grand-mère !

Cette femme semble avoir marqué chacun de nous de façon distincte. Maîtresse femme ou femme au foyer, militante pour les congés payés, freudienne avant l'heure, herboriste, collaboratrice pour les Allemands durant la



seconde guerre mondiale ou espionne pour les Français... En allant visiter nos archives familiales, patrimoine hors du commun, de plusieurs centaines de photographies et de dizaines d'heures de films 8 mm, je vais à mon tour tenter de la reconnaître. Par le biais d'une enquête qui me poussera de la France à l'Allemagne, ce film interrogera l'image manquante et par là même, la Mémoire.

Une valise comme héritage, matérialisation du « Wunderblock » de Freud, m'accompagnera dans tous mes déplacements. *BROADWAY* « souvenir écran » : du nom de la valise comme promesse d'une étonnante comédie humaine.

Judith Josso

Grâce à un parcours atypique, trois écoles d'arts, j'ai pu enrichir mon travail de multiples rencontres : la sculpture, le cinéma, la photographie, la vidéo, mais aussi la poésie contemporaine. Le montage vidéo (lié à l'écriture) est devenu très tôt une nécessité, jusqu'à être monteur pour d'autres artistes et l'enseigner. Les mono-bandes et installations (2, 3 et jusqu'à 5 écrans parfois) étaient destinées essentiellement aux galeries et centres d'arts. Elles avaient un point commun : le portrait de femme et le paysage, mais cela change depuis quelques années avec l'apparition des documentaires de chantiers. Aujourd'hui, l'utilisation principale de la vidéo, complétée par le texte et la voix, me permettent de raconter le monde, ce que je traverse, ce que je rencontre. Aussi, comme en vidéo sous forme poétique, les séries photographiques réalisées durant plusieurs années, explorent le temps et la mémoire par les biais de la disparition, de l'effacement, de la dissolution, du prélèvement des traces et des fragments qui échappent.

J.J.

Dans l'histoire d'un film se mélangent les motivations de son auteur, la mise en œuvre de ces motivations et les collaborations diverses dont on s'entoure pour mener à bien le projet. Ce sont ces interactions que nous essayons de cerner en interrogeant (1) Judith Josso, la réalisatrice, (2) Régis Noël, le producteur et (3) Mathias Delplanque, le musicien. Voici des extraits de leurs réponses.

(1). Lors de l'écriture du projet, je souhaitais quelque chose de protéiforme : un livre, un film, une installation vidéo. Je me suis rendu compte, assez vite, que le projet était très complexe. Je ne me suis pas dit que j'allais faire un film destiné à sortir en salle. J'avais déjà collaboré avec d'autres artistes et cela avait toujours été très bénéfique pour le travail. J'avais besoin de retrouver le travail de collaboration, d'être soutenue et accompagnée, de parler de mon projet, de le faire exister. C'est en allant voir Régis Noël producteur des films du balibari que le film a changé de parcours. Il me semble, avec le recul, que c'était le moment de passer à autre chose, d'aller vers une œuvre plus « cinématographique ».

Avant que ne commence le tournage, le film a beaucoup été pensé, réfléchi, mûri, enrichi de tout ce que je pouvais lire et apprendre sur la transmission, sur la mémoire, sur

la déportation, sur Angers, sur les écrits d'historiens. Il y a eu un très gros travail de choix de directions, d'articulation du tout.

Il a donc évolué sur le fond. Il s'est étayé et affiné. La place de Rosa a mis longtemps à se définir. Elle est devenue le personnage principal après qu'un des acteurs a refusé de continuer à faire le film. Finalement le retrait de cette personne étrangère à la famille m'a permis de resserrer davantage sur Rosa et l'histoire familiale, alors que je me démenais pour essayer de m'éloigner de mon histoire. La rencontre avec Sylvie Lindeperg, qui m'a confié un de ses textes, m'a beaucoup fait réfléchir sur la place de Rosa et la mienne dans le film. Le travail de psychanalyse que je menais en parallèle à la réalisation du film également.

Ce film a sans doute pris naissance après l'enterrement de Rosa. Le fait de n'avoir pu assister à son enterrement a jeté un trouble en moi et a suscité de nombreux cauchemars. Les non-réponses d'adolescente m'ont donné encore à réfléchir. Mais c'est certainement le travail du film *Première reconnaissance* qui m'a poussée à réfléchir sur Rosa et sa place durant la seconde guerre mondiale. Donc la phase de gestation s'est effectuée sur une quinzaine d'années environ.

La forme définitive a été arrêtée à la toute fin. Je n'arrive pas à différencier l'écriture du tournage et du montage du film. Pour moi c'est un tout, comme une sculpture en terre autour de laquelle on marche pour ajouter bout par bout afin que tout tienne. Et le montage est essentiel dans mon travail.

(2). Judith est venue me voir avec quelques pages de son projet « *Convoi N°8* ». On a donc pu commencer à travailler ensemble très en amont, ce qui est idéal. Bien sûr, le projet a très fortement évolué au fur et à mesure de notre collaboration. Les premiers éléments du scénario me plaisaient, mais j'ai aussi été séduit par le parcours artistique de Judith, ainsi que sa grande « envie de film ».

Pour mieux nous connaître, je lui ai proposé de réaliser un film dans le cadre d'un projet collectif : « Installation(s) ». Cela nous a permis de savoir que nous avions envie de travailler ensemble. Ensuite, les directions se sont imposées petit à petit, dans une concertation permanente, tout en laissant le temps nécessaire à la maturation, en respectant le parcours de création et de production. C'est difficile de trouver le bon rythme, mais dans le cas de *BROADWAY*, cela a bien fonctionné. Je crois que le plus dur pour Judith était de se confronter au secret de famille. Il était caché

un peu partout dans le projet, mais pas encore dans la démarche de réalisation.

Nous avons cherché des financements auprès des collectivités locales (CG 44 et CR des Pays de la Loire) pour finaliser une écriture et financer la réalisation d'une démo vidéo. Ensuite, nous avons signé avec des télévisions locales et nous avons ainsi décroché les aides à la production du CNC et du Conseil régional. C'est au final un petit budget (100 000€) mais ce n'est pas mal pour un premier film avec une telle démarche artistique. Puis j'ai stoppé mes activités de producteur mais en devenant monteur du film, j'ai pu collaborer avec Judith jusqu'à la fin du processus de création.

(3). J'ai commencé à travailler sur la musique de *BROADWAY* assez tôt. Judith a tenu à m'impliquer dans le projet dès son commencement. Elle m'a montré des rushes, m'a expliqué le projet dans ses grandes lignes. Je lui ai donné plusieurs de mes disques, elle a pris un temps pour les écouter, puis est revenue vers moi avec une sélection de morceaux, en me désignant des directions qui l'intéressaient. J'en ai utilisé certains dans le film. Je me suis ensuite mis à composer de nouvelles choses en suivant les voies ouvertes par ces morceaux. J'ai travaillé à partir d'images et de fragments sonores, à partir de choses très concrètes.

J'étais très libre, je pouvais vraiment proposer beaucoup de choses. Elle recherchait une tonalité, c'est sûr, une empreinte mélancolique et voyageuse, une certaine épure dans le son. Encouragé par ses choix de musiques, j'ai creusé une veine « ambient music », faite de formes très épurées, relativement simples, plus basées sur le son que sur l'écriture musicale : des nappes, des bourdons, des textures... Nous avons été dans ce ton dès le départ et nous l'avons conservé. Je voulais que la musique du film donne plus ou moins l'illusion d'une même et unique musique, qui se répète, tranquillement, lentement et obstinément, comme Judith à travers sa quête généalogique. Je voulais aussi que la musique ne surcharge pas l'ensemble.

C'est une musique mélancolique, mais qui à mon sens comporte également une certaine légèreté. Il y a néanmoins une évolution de la musique dans le film, celle-ci prenant à la fin une place plus importante qu'au début.

Nous avons travaillé sur une période assez longue, en nous voyant régulièrement, avec son producteur Régis Noël. Nous essayions des choses, j'ai vu le montage avancer, et mon son prendre sa place dans l'ensemble, petit à petit. Je n'ai quasiment pas composé « sur » l'image, c'est plutôt le montage des images qui

s'est finalisé sur les séquences musicales que j'ai proposées.

Ma position vis-à-vis de la musique de cinéma a évolué depuis, et le travail avec Judith y a contribué. J'ai compris que si l'on abordait la question en termes de « chocs », « rencontres », « juxtapositions », on pouvait créer de très belles choses. J'ai travaillé à partir de sons de synthèse, ainsi qu'à partir de sons acoustiques modifiés électroniquement. Pour les morceaux issus de disques préexistants et remixés, j'ai dû systématiquement retirer toutes les sonorités concrètes car celles-ci « embarquaient » immédiatement l'image, prenant le dessus sur elle. J'ai donc dû épurer pour que le son ne « vampirise » pas l'image.

La plus grande partie du film fait intervenir ces formes simples mais la dernière séquence du film fonctionne différemment. Il s'agit d'un montage de films d'archives. C'est une longue séquence où j'ai pu développer une composition plus complexe, plus riche : on y entend de la kora jouée au doigt ou à l'archet, mêlée à des sonorités très numériques. Il y a un grain qui réagit bien à celui des images d'archives.

G.F.

Cela commence par un départ sur fond de mer et de ciel bleu qui débouche sur une étendue de photos jonchant le sol, comme on étale les pièces d'un puzzle avant de s'y attaquer. Dans les deux plans une jeune femme, l'auteur, dont on va bientôt entendre la voix. C'est un film au « je » qui pose d'emblée la présence et en même temps l'absence d'une protagoniste capitale, figure du passé. C'est donc un film sur la mémoire, non pas celle du devoir de mémoire, ponctué de ses commémorations, mais celle de l'exigence de mémoire, personnelle, intime, profonde, désir de retour sur un sentiment issu des sensations de l'enfance, fait de tendresse et de mystère.

Tendresse d'une voix écoutée la tête posée sur les genoux de l'aïeule, mystère d'une voix dont le message était incompréhensible. Car Allemande. C'est là que les souvenirs d'enfance dont on sait qu'« *ils ne se partagent pas car ils sont la preuve de notre singularité* »¹ s'articulent sur autre chose. Cet « autre chose » résonne dès les premiers mots de l'auteur avec « *Rosa Schäfer est née en Allemagne* » et son écho perdure plus d'un siècle après, trace indélébile d'une tache aux contours incertains. Et l'auteur de partir en quête de « la chose ».

Toujours présente, soit par la voix, soit par l'image, soit par les deux, en face, dans un miroir, dans une confrontation permanente

aux autres, confrontation qui est la marque de nombre de ses travaux de plasticienne, elle transforme sa quête en enquête auprès des membres de sa famille, témoins plus ou moins proches. Presque l'attitude de l'historien qui cherche à comprendre, avance pas à pas, au fur et à mesure que tombent les réponses. Mais celle qui questionne est celle qui suscite, fait remonter à la surface les souvenirs enfouis.

Dans le processus de récupération mémorielle, elle s'appuie sur un vecteur traditionnel de la récupération des souvenirs, la photo de l'album de famille, dont le rôle est ici tenu par une petite valise, une mallette pompeusement siglée BROADWAY. Les photos de famille formaient ce puzzle en vrac du début du film et d'elles on attend que sorte la pièce manquante qui va terminer le puzzle, ou, selon la phrase de Barthes « *Cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort* »². Mais la technique évolue et le film de famille prend le relais de la photo. Le film de famille, comme la photo, ne dit rien d'autre que : « ça a été », prend rang de film d'archive et devient lieu d'une éventuelle « trace ».

La construction dramatique du film donne l'impression de s'approcher d'un centre nodal du souvenir enfoui, du tabou, du mot interdit, mais c'est une illusion. Certes les témoins familiaux ont un peu ajusté leur vision du

passé, des bribes sont remontées à la surface mais le montage du film est cruel : comme dans une parodie de procès, les témoins se contredisent allègrement. L'exercice de mémoire n'est pas une réussite. La devise du film pourrait être résumée par la phrase répétée de l'un des personnages : « *Je me méfie de ma mémoire.* »

Nul doute qu'un décryptage par un spécialiste des témoignages recueillis dans ce film lui offrirait un riche panel des processus en cours dans « *l'oubliuse mémoire* »³, du poids de l'affectivité dans la facilitation du retour des souvenirs, à la sélectivité, à la fabulation, en passant par l'étonnante présence d'une mémoire olfactive. Sans parler de cette description physique, avec vêtements et couleurs qui ressemble étonnamment à un film retrouvé. De quoi le souvenir est-il le souvenir ?

Au delà de l'enquête, des confrontations de témoignages, de regards, l'auteur nous fait partager son propre regard, scrutant un détail apparemment perdu dans un mouvement qui peut aller jusqu'à l'abstraction, multipliant les visions doubles, redoublées de textes et de musiques, comme pour chercher une voie sensible au milieu des impasses de l'enquête. La main vient au secours du regard et, par le dessin et la peinture, fait voir ce qu'elle cherche.

La profonde ironie de ce film viendra de l'une des démarches les plus banales de l'enquêtrice qu'étonnamment personne n'avait faite et qui passe d'un registre d'état civil à l'autre, des deux côtés du Rhin. Nous ne saurons jamais et l'auteur non plus, ce que fut une part essentielle du passé de cette femme, trou noir vertigineux de l'Histoire, mais nous lui découvrons *in fine* une parentèle nombreuse et vive, comme une vie rendue. C'est en bouclant la boucle de l'Histoire, outre-Rhin, après que différents petits cailloux eurent jalonné le portrait en creux de tout un siècle, que jaillit l'émotion, actuelle, donc moins diffuse et profonde que le souvenir d'enfance, mais tout aussi forte, incarnée en des êtres comme surgis au monde par la démarche de l'artiste.

Ce film a fait lever en nous des échos d'autres œuvres, cinématographiques et littéraires, nous emmenant vers Resnais, Perec ou Duras, et quand l'émotion nous saisit à la vue de deux jeunes femmes qui se sourient, s'embrassent et se reconnaissent sans jamais s'être vues, nous prenons conscience des chemins sensibles que l'on nous a fait parcourir.

G.F.

¹ PONTALIS Jean-Bertrand. Avant. Gallimard, 2012.

² Ibid

³ Ibid

Axes / *BROADWAY*, un processus de réconciliation

B *BROADWAY* s'organise autour de grands thèmes dont les témoignages se font l'écho dans le surgissement de la mémoire familiale :

- Introduction (voix off) : la quête de l'identité de Rosa apparaît comme « un espace de projection ».

- La venue en France de Rosa : les raisons de sa venue avant la première guerre mondiale sont développées comme autant de possibles par chacun des membres de la famille. Premier surgissement de la mémoire.

- Rosa est devenue une légende : le silence favorise tous les récits et les fantasmes.

- Portrait physique de Rosa : la mémoire dans son surgissement se fait pointilleuse et précise.

- Le goût des fruits : chacun porte en lui une part de Rosa.

- Le rôle de Judith Josso dans l'éveil de la mémoire familiale : « *le souvenir se dérobe* » dit la voix off. Les photographies, les films familiaux sont présentés comme autant d'éléments permettant d'activer la mémoire.

- Que s'est-il passé pendant la guerre ? : Interrogations multiples et récits croisés.



- La douleur de porter une histoire familiale traversée par la guerre : évocation des traumatismes personnels.

- Allemagne, retrouver la part allemande de la famille : évocation de la vie dans les campagnes allemandes au début du XX^e siècle. La famille s'élargit, la mémoire aussi.

- Conclusion : le corps réconcilié (individuel, familial, historique).

BROADWAY met en scène un processus de réconciliation. Partant d'un constat de blocage, de silence « *il n'y a pas eu de détails, ça n'a pas été raconté...* », le film construit dans l'altérité

des rencontres imposées par la réalisatrice aux membres de sa famille un chemin sur lequel surgissent les traces de la mémoire familiale. Tout le film correspond à l'effort tranquille et déterminé de Judith Josso pour construire à partir des silences et de la mémoire libérée le récit d'une vie, celle de Rosa, son arrière-grand-mère allemande. Chaque membre de la famille révélera la part qu'il porte en lui de cette femme toujours énigmatique. Le film a pour objet de conduire de la rupture initiale (silences, non-dit, secret...) à la réconciliation finale. Celle de la réalisatrice « *C'est cette réconciliation entre deux parties de moi-même...* » se fait dans un cadre familial renouvelé. La situation de communication entre chacun

des membres de la famille s'est modifiée et s'organise encore après la sortie du film autour de celui-ci et de cette mémoire redécouverte : la présence des membres de la famille aux projections poursuit le dialogue amorcé lors du tournage. La part allemande de la famille occupe un nouvel espace, élargit la conscience familiale et la mémoire collective se nourrit de cette arrivée inattendue représentant symboliquement cette réconciliation entre deux peuples qui date historiquement de 1963 (Accords de Paris du 22 janvier 1963).

Y.E.



01



02



03



04



05



06



07

Les départs

Séquence 01 (De 00:00:00 à 00:03:10)

Après avoir médité en face de la mer, de dos, Judith s'empare d'une mallette bleue BROADWAY posée à côté d'elle et elle part pendant que démarre une musique lancinante, comme suspendue. On la retrouve assise dans une pièce où elle ouvre la mallette devant une centaine de photos manifestement anciennes posées sur le sol, comme les pièces d'un puzzle à construire.

Puis se succèdent plusieurs split screens combinant des ponts, en noir et blanc ou en couleurs, des extraits de films d'amateurs montrant une promenade en famille, Judith elle-même, actuellement, sur l'un de ces ponts avec à la main des photos, Judith dans un cimetière bordé de plusieurs maisons, une ville en noir et différents paysages, dont certains défilent en travelling et dont tous n'ont pas le même grain de photographie.

Un long travelling d'un paysage dominé par un soleil couchant prend possession de tout l'écran, pendant que la musique continue et que naît et se développe, avec la voix de Judith, son premier texte « *Rosa Schäfer ... Une histoire à plusieurs inconnues.* »

Il se termine sur un écran jaunâtre, constellé de trous, comme une amorce de film, où s'inscrivent le titre et le nom de l'auteur. Pendant que le générique se termine et que s'éteint la musique, une voix de femme parle du regret de Rosa d'avoir quitté son pays.

Cette première séquence du film se présente comme un itinéraire symbolique d'un BROADWAY sur une valise bleue à un autre BROADWAY sur une amorce de film un peu sale, où apparaît le générique.

Alors que souffle le vent sur l'écran encore noir puis qu'il fait flotter la robe de Judith qui est tournée vers une plage, la mer et le ciel, on a déjà en tête une idée d'évasion, de départ vite confirmée par le geste décidé de Judith qui s'empare de la valise et sort du champ.

La position centrale de la valise dans le plan avait déjà attiré l'attention. Petite valise, mallette plus exactement, elle évoque plutôt ces valises où l'on se contente de mettre l'essentiel, pour un bref voyage ou parce qu'on



a dû partir en hâte. Cette impression se corrige quand on la retrouve dans le plan suivant où l'on comprend qu'elle contenait les photos que l'on découvre là étalées, en vrac. C'était la boîte noire d'une vie, de plusieurs vies qu'il va falloir décrypter et Judith de survoler les éléments éparpillés de cette mémoire, à la recherche d'un assemblage possible.

Car s'impose l'image du puzzle « *On peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens* »¹.

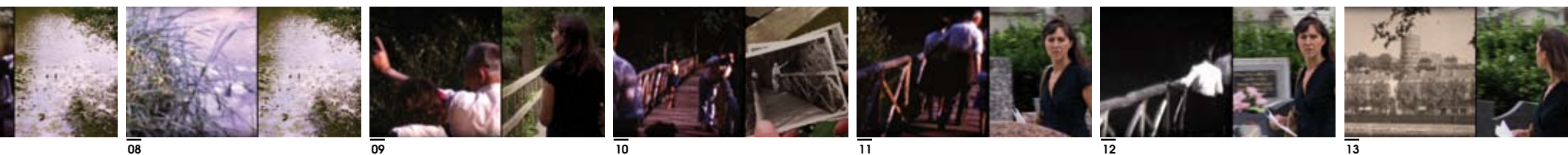
Partant à la quête de ce sens, Judith nous installe devant un autre puzzle : à l'écriture classique des trois premiers plans succèdent des split screens qui nous proposent plusieurs compositions car on ne peut plus parler de plans classiques mais plutôt de diptyques.

Essays de les repérer succinctement :

1. Un pont métallique / un pont de pierre
2. Sous un pont / sous l'autre pont
3. Défilement de pierres / sous le pont
4. Promenade en famille (film ancien) / J.J.

5. Famille de plus près / J.J. de plus près
6. Rambarde escaladée, famille / J.J. avance
7. Rambarde/cours d'eau
8. Cours d'eau du passé / cours d'eau du présent
9. Un homme qui montre, une petite fille / J.J. au même endroit
10. Famille sur le pont dans le passé / J.J. sur le pont avec la photo du même pont
11. Même pont avec la même famille couleurs / J.J. marche dans un cimetière
12. Même pont, N&B / J.J. dans le cimetière
13. Une ville, Angers, en noir et blanc / J.J. dans le cimetière

La réalité s'est scindée en deux, qu'il faut appréhender comme un tout. Plusieurs visions du film permettent peut être de distinguer chaque panneau du diptyque, mais guère une seule vision : il faut enregistrer un tout, synthèses rapides où l'on glane des informations fugitives faites de rapprochements, des impressions émanant de juxtapositions et de décalages d'époque, de grain, de couleur, de tonalité, des mouvements plus ou moins rapides. On est dans le registre de la sensation, de l'impression, d'autant que les diptyques eux-mêmes bougent, évoluent, ne se substituent pas totalement l'un à l'autre, mais que l'on procède par glissement partiel



de l'un à l'autre, rendant la numérotation un peu vaine.

On peut cependant distinguer certains diptyques qui seraient plus de l'ordre de la sensation, de la suggestion d'une atmosphère, de l'enfance peut-être (ces eaux paisibles ?), avec à certains moments une insistance qui pourrait avoir sens de symbole (ces ponts de matériaux et d'époques différentes ?) ; et d'autres qui seraient plus de l'ordre d'un suivi factuel : les promenades d'une famille avec une petite fille et les déambulations de Judith avec des photos, comparant les lieux sur les photos et les lieux où elle se trouve.

La complexité des relations duelles des diptyques augmente quand on retrouve le même lieu, au delà des prises de vues actuelles et des photos, dans un film d'amateur au grain passé, grain du passé mais d'un passé qui n'est pas celui des photos. La technique même, les techniques d'enregistrement de l'image fixe comme de l'image en mouvement sont signes du temps qui passe, dont on nous livre quelques traces où trier.

Puzzle dans l'espace, puzzle dans le temps, puzzle dans les messages subliminaux que font passer peut-être quelques éclats de ce

kaléidoscope qu'accompagne une musique planante qui a surgi au moment où Judith prenait le départ. Tout est fait, dans ce cœur de séquence qui dure une minute et vingt-deux secondes sur les trois minutes dix secondes de la séquence d'exposition, pour nous plonger dans cette recherche avec l'auteur, et nous y perdre aussi, tout en semant peut-être des indices que nous ne sommes pas à même d'interpréter, juste de ressentir ou de pressentir.

Le morcellement de la mémoire éparse est brutalement interrompu par un plan très long, long par rapport aux plans précédents, long par rapport aux normes cinématographiques habituelles, puisqu'il dure quarante-cinq secondes. C'est un travelling relativement rapide, comme pris d'un train, sur une campagne tranquille faite de prairies et de bosquets qui défile sous les derniers feux d'un soleil couchant.

Nous restons dans l'atmosphère précédente grâce à la musique qui continue son mouvement suspendu, aérien, mais dès les dernières images du kaléidoscope s'est élevée la voix de Judith qui entame un discours très écrit, très articulé : « *Rosa Schäfer est née en Allemagne. Elle a vécu les deux guerres*

mondiales de l'autre côté de sa frontière, ici, en France. C'était mon arrière-grand-mère. À la fin de sa vie, elle ne parlait plus qu'allemand. La tête posée sur ses genoux, je l'écoutais. J'ai beau fouiller au plus profond de ma mémoire, il y a un vide entre deux temps, un avant et un après. En allant chercher dans cette part manquante, dans cette absente, je découvre un espace de projection de tous les possibles. Une histoire à plusieurs inconnues. »

L'amorce en est rugueuse, insistant de par sa position sur la sonorité du nom, relayée par les termes Allemagne, guerres, frontière. Le choix de mettre en avant ces éléments communique le sentiment qu'il y a là comme une chose incontournable, non assumée, face à quoi la phrase suivante « *C'était mon arrière-grand-mère.* » sonne presque comme un aveu, en tout cas une incompréhension, avec l'évocation des monologues dans une langue incompréhensible pour l'enfant.

Mais naît en même temps la tendresse du souvenir d'enfance avec cette image d'une tête de petite fille posée sur les genoux. Du choc de ces images contradictoires surgit une béance, un traumatisme, un vide, « *cette part manquante* » qui renvoie encore une fois à la pièce manquante du puzzle, à ce souvenir

d'enfance que, comme pour le W de Perec², l'artiste va traquer.

Mais pour l'instant le travelling, que Resnais³ déjà avait érigé en vecteur de la mémoire, et qui avait déjà surgi dans les diptyques, accompagne ce texte et nous emmène à la fin de la première étape du voyage, où nous allons retrouver *BROADWAY*, au milieu d'un champ en friche, champ de la mémoire, morceau d'amorce jaunâtre d'un film d'amateur en fin de bobine, rempli de trous. La quête commence, on revient à la question du départ.

G.F.

¹ PEREC Georges. *La vie mode d'emploi*. Hachette, coll. « POL », 1978.

² PEREC Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1975 ; rééd. Gallimard, coll.

« L'Imaginaire », n° 293.

³ *Toute la mémoire du monde*, Alain Resnais, France, 1956, 22 mn.

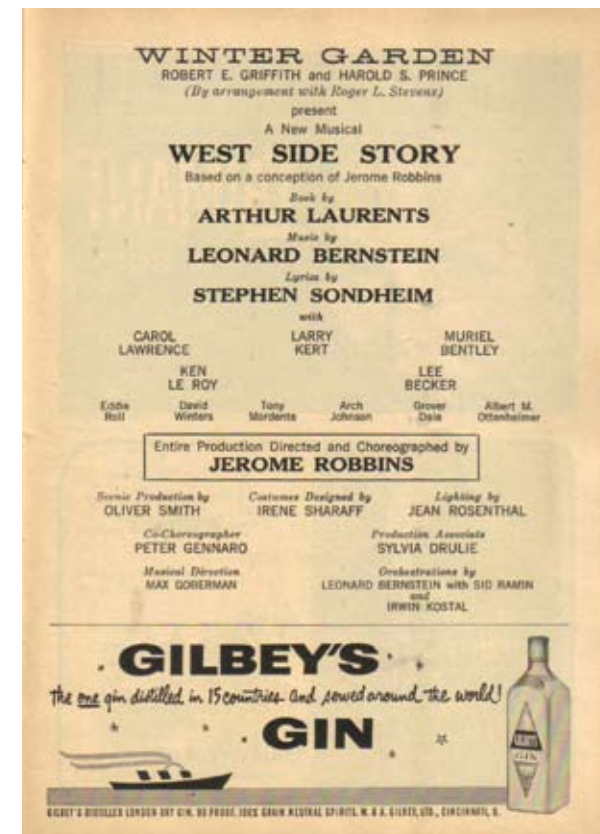
La séquence d'introduction du film de Judith Josso se présente comme une énigme. Une valise bleue au nom de BROADWAY interpelle le spectateur dès le premier plan. Le personnage qui est là au côté de la valise posée au sol regarde la plage sur laquelle hommes, femmes et enfants se détendent et jouent. Cette plage découverte avec l'ouverture musicale se teinte de nostalgie. Le film évoque des moments heureux. Au-delà de la plage, l'océan glisse vers l'horizon. Est-ce là que le regard hors champ du personnage se perd ? Ou bien encore plus loin vers cet autre continent évoqué par la valise : New York, Manhattan, Broadway. Le film de Judith Josso va-t-il nous parler d'un départ ? Dès le deuxième plan, la valise livre son contenu.

Sur le sol, tel un tapis aux motifs infinis, des photographies de toutes dimensions et couleurs aux contours dentelés ou non, auréolées par le passage du temps, s'exposent au regard. Ce plan n'est pas sans rappeler les installations de Christian Boltanski et résonne comme un appel à la mémoire. Une femme est là qui choisit, sélectionne et organise les photographies entre elles. BROADWAY propose bien un départ, le spectateur avance lentement et se fraie un chemin à travers ces deux plans d'une grande richesse évocatrice. Un voyage s'offre à lui vers un passé encore non identifié.

Le nom de BROADWAY – Est-ce un hasard ? – se mêle aux vies exposées dans ces photographies que le plan d'ensemble empêche encore de discerner dans leur particularité. Ces vies sont-elles liées au lieu mythique ? Ont-elles été actrices de son édification ? Bien des questions surgissent à ce deuxième plan du film et seule certitude : Broadway, l'unique avenue Nord/Sud de Manhattan qui traverse l'île en diagonale au mépris du quadrillage établi en 1881, semble au coeur de ce voyage cinématographique. Et la mémoire du spectateur s'éveille à l'histoire de Broadway et en rassemble les éléments enfouis pour les associer à sa compréhension du film. Surgit alors sa renommée forgée tout au long du XX^e siècle autour de ses théâtres et de ses comédies musicales. L'âge d'or de Broadway date des années 1920 et elle voit l'apparition des Marx Brothers qui s'y produisent pour la première fois en 1924. N'est-ce pas, aussi, au Winter Garden Theatre que se déroule la première de *West side story*, le 26 septembre 1957 ? Cette réussite occulte parfois que les premiers artistes à se produire dans les théâtres de cette avenue étaient souvent des immigrants sans le sou venus de nombreux pays d'Europe. Quelques spectateurs se souviennent peut-être aussi que cette avenue est l'exact tracé ancestral que les Amérindiens empruntaient déjà bien avant la colonisation et se nommait le « wickwasgeck trail ».

Les pistes indiennes firent d'ailleurs l'objet d'une intervention célèbre du chef indien Cayuga, Docteur Peter Wilson, en 1847 à la société d'Histoire de New York pour répondre à une déclaration selon laquelle « *les iroquois n'ont laissé aucun monument.* » : « *Cette terre de Ganono-o ou empire state, comme vous aimez à l'appeler était autrefois sillonnée par nos pistes d'Albany jusqu'à Buffalo – pistes que nous avons foulées pendant des siècles – pistes si profondément gravées par les pieds des iroquois qu'elles devinrent vos routes lorsque vos possessions absorbèrent peu à peu celles de mon peuple. Vos routes traversent encore ces mêmes lignes de communication... voilà notre monument...* »¹.

La mémoire et l'imagination du spectateur sont alertées, et en quarante-neuf secondes celui-ci a déjà construit plusieurs scénarios possibles pour la suite du film de Judith Josso. La valise du film a joué son rôle : amener le spectateur à tracer ses propres pistes narratives et toutes vont suivre cette avenue mythique gravée tel un monument par les Amérindiens ou en partir. Mais soudain, les pistes se brouillent, Broadway s'éloigne avec l'apparition du split screen qui offre au regard deux paysages qui se font écho et engagent le spectateur à s'égarer en bordure de la Loire. Deux ponts, l'un en métal, l'autre en pierre évoquent des époques différentes. Tous les indices du temps sont là bien présents.





La musique de Mathias Delplanque invite toujours à l'introspection et à la nostalgie. Le film aux nuances diluées, à droite de l'écran, se révèle être un film de famille et se trouve confronté aux lumières et aux couleurs tranchées du film en train de se faire. Les deux films en regard se font écho, dialoguent. La place qu'ils occupent dans le split screen s'échange comme pour mieux saisir le temps qui passe. Le split screen souvent utilisé pour montrer des événements ou des actions qui se déroulent simultanément permet ici, au contraire, de rapprocher des événements qui se déroulent à plusieurs dizaines d'années d'intervalle. La femme brune dont personne ne sait encore qui elle est, est à nouveau présente. Son regard cherche et interroge les documents filmiques et photographiques qui s'exposent ensemble au regard à travers le split screen. L'enquête se poursuit et avance : qui est cette famille filmée en promenade sur un pont et dont les photographies au même endroit se trouvent entre les mains de « l'actrice » ?

La forme même du split screen participe du mystère : « *Le split screen est vraiment lié à mon travail artistique ; il symbolise la matière. La couleur vibre dans un écran et pas dans l'autre. Il y a aussi cette fascination pour le double, l'installation. L'espace entre les deux écrans est lié à l'espace du spectateur. Dans l'installation il y a l'espace réel, ici c'est la bande noire... L'espace où*

l'oeil peut se faufiler, c'est presque une troisième image, un trou noir. Celui de la mémoire en action. Les images du split screen sont matière et fonction de la mémoire. Cerveau droit, cerveau gauche. Ce côté qui bave, un peu sale, qui vibre, est en tout cas pour moi tellement plus proche de la vie du réel et de mon regard d'artiste... Le grain est comme le grain de la peau. »

D'autre part, le split screen joue un rôle essentiel, ici, dans la confrontation des documents : il donne au spectateur l'illusion de les découvrir au même instant que la femme brune. Qui est-elle ? Que cherche-t-elle ? Le mystère demeure à cet instant et s'épaissit malgré la présence multiple des documents visuels qui interrogent sans donner de réponse. Ils sont comme un ultime appel à l'éveil de la mémoire. Le film dans cette séquence d'introduction semble en appeler aux souvenirs d'enfance, aux souvenirs des défunts. La quête personnelle prend le pas sur l'histoire commune, celle d'un lien avec Broadway toujours présent à l'esprit. A cet instant, « l'actrice » traverse un cimetière tandis qu'à gauche de l'écran un film de famille dévoile les abords de la vieille ville d'Angers. Une voix off surgit à deux minutes et dix secondes du début du film et apporte au spectateur des éléments de compréhension. Un voile semble se lever : « l'actrice » est aussi la réalisatrice. Elle est l'arrière-petite-fille

de Rosa Schäfer. Avec l'évocation de Rosa Schäfer, le split screen fait place à un long travelling sur un paysage au soleil couchant. La voix est douce, et s'accorde à la musique. Le mystère se déplace lentement vers un autre personnage : Qui était Rosa Schäfer ? Pourquoi a-t-elle quitté l'Allemagne ? Avec la réalisatrice, le spectateur se trouve au début d'une « *histoire à plusieurs inconnues* ». Au moment où s'inscrit le titre du film qui ferme la séquence en faisant écho au nom mentionné sur la valise, le spectateur peut encore croire que la mémoire révélera des connivences entre l'histoire personnelle et celle plus générale de Broadway. Et pourtant, le doute s'est installé qui fait vaciller l'assurance. N'est-ce pas une autre histoire qui va être évoquée à travers cette enquête sur Rosa Schäfer, celle de l'Allemagne et de la France ?

Au générique du film, le mystère est plus profond. Les pistes sont plus nombreuses. A l'ultime instant de cette séquence d'introduction, Judith Josso offre la parole en voix off. Le ton impératif du témoignage s'impose comme une évidence. La réalisatrice usera de tous les « outils » possibles pour que les traces imperceptibles surgissent de la mémoire.

Y.E.

¹ McLuhan Tery C. (textes), Curtis Edward-S. (photographies). *Pieds nus sur la terre sacrée*. Denoël, 2004.



Les départs

Séquence 01 (De 00:00:00 à 00:03:10)

Après avoir médité en face de la mer, de dos, Judith s'empare d'une mallette bleue BROADWAY posée à côté d'elle et elle part pendant que démarre une musique lancinante, comme suspendue. On la retrouve assise dans une pièce où elle ouvre la mallette devant une centaine de photos manifestement anciennes posées sur le sol, comme les pièces d'un puzzle à construire.

Puis se succèdent plusieurs split screens combinant des ponts, en noir et blanc ou en couleurs, des extraits de films d'amateurs montrant une promenade en famille, Judith elle-même, actuellement, sur l'un de ces ponts avec à la main des photos, Judith dans un cimetière bordé de plusieurs maisons, une ville en noir et différents paysages, dont certains défilent en travelling et dont tous n'ont pas le même grain de photographie.

Un long travelling d'un paysage dominé par un soleil couchant prend possession de tout l'écran, pendant que la musique continue et que naît et se développe, avec la voix de Judith, son premier texte « *Rosa Schäfer ... Une histoire à plusieurs inconnus.* »

Il se termine sur un écran jaunâtre, constellé de trous, comme une amorce de film, où s'inscrivent le titre et le nom de l'auteur. Pendant que le générique se termine et que s'éteint la musique, une voix de femme parle du regret de Rosa d'avoir quitté son pays.



Les raisons d'un départ

Séquence 02 (De 00:03:10 à 00:05:30)

En deux séries de huit plans chacune, en montage alterné, nous suivons deux actions. La première qui démarre présente Judith installant un plastique sur un plancher, ouvrant un pot de peinture, puis recouvrant un mur de peinture blanche. Nous avons le temps de repérer, avant que la peinture blanche ne recouvre le tout, que ce mur est rempli de dessins dans des cases et de deviner, grâce à un plan un peu plus rapproché, ce qui ressemble à un casque. Quand le mur est entièrement recouvert de blanc, elle y dessine en gros traits noirs, au fusain, un visage.

La seconde action est lancée par Judith, à l'écran, qui demande à une femme de sa famille pourquoi Rosa est partie d'Allemagne. Ce plan se caractérise par un panoramique qui lie Judith à cette femme, alors que les autres personnes de sa famille interrogées et à qui sera posée la même question, seront filmées en plans fixes. Chacune sera filmée dans un décor différent, plus ou moins clair, plus ou moins dépouillé. Judith n'est plus présente que par sa voix. Personne n'a la même réponse à la même question.

Au-delà de cette information, cette séquence a pour effet de présenter les protagonistes du film.



Les secrets de famille

Séquence 03 (De 00:05:30 à 00:10:49)

Pendant que défile un split screen confrontant un film de famille montrant des adolescents patinant sur un lac gelé, en noir et blanc, avec une tenue évoquant les années 50 et un travelling sur la nature puis sur des maisons et que le même type de musique resurgit, un second texte dit par Judith s'élève « *Mais d'où est-ce que ça vient ?... Comme pressentie, une chose arrive.* »

Sur le même mode que dans la séquence 1, l'enquête familiale se poursuit, à partir des réticences de la grand-tante de Judith devant son questionnement. Les réponses sont plus longues, plus fouillées que précédemment. Quelques expressions marquantes : « *il faut du secret* », « *je n'avais pas envie de savoir* », « *dans toutes les familles il y a des choses que l'on ne raconte pas* », « *cette histoire plus ou moins voilée, dévoilée, recachée* », « *j'ai voulu oublier* ». Le secret évoqué n'est pas plus précis.

Judith sort des photos, en particulier une photo coupée. « *C'est choquant ça* », « *comme ils coupent dans leurs pensées* », « *Quel interdit ! Quelle famille interdite !* » Retour du split screen et d'une longue phrase musicale très tenue et se confrontent un film de famille en couleurs avec une baigneuse au bord de la mer d'un côté et de l'autre un paysage, arbres et ciel qui défilent rapidement.



Portraits croisés

Séquence 04 (De 00:10:49 à 00:14:20)

La musique continue sur le plein écran où Judith continue le portrait de Rosa sur le mur blanc. Puis split screen avec Judith qui dessine en plan américain et la fille de Rosa qui répond en plan poitrine à l'apostrophe « *C'était ta maman quand même.* » La musique s'est arrêtée.

Avec le même dispositif chacun des petits-enfants complète le portrait physique, avec beaucoup de précision pour l'un. Judith efface le noir du fusain, la silhouette de Rosa s'estompe, se grise, mais demeure. La couleur envahit le portrait tandis que le petit-fils évoque la douceur et l'odeur de la peau de Rosa, d'autres les cheveux.

La fille de Rosa et Judith commentent la carte d'identité de Rosa, plein écran, désaccord de la fille sur la couleur des yeux, étonnement de Judith sur l'âge de Rosa sur la photo.

La musique reprend avec le split screen où Judith dessine sur le mur l'arbre généalogique familial pendant que défile un paysage nocturne baigné de lune. Surgit alors la voix de Judith « *Combien de lieux encore... qu'est-ce que je répare ?* » alors que des photos, comme des fruits, s'accrochent sur l'arbre généalogique.

05



Les héritages

Séquence 05 (De 00:14:20 à 00:19:10)

Avec Judith parfois à l'écran, chaque personnage est interrogé, dans son cadre personnel, sur ce que lui a transmis Rosa : l'envie de partir, de rester dans son village, le sens de l'accueil, la rigidité, l'importance des rêves, l'amour de la campagne, de la famille, de la nature, de la cuisine, des odeurs.

La musique reprend avec le split screen : d'un côté des arbres qui défilent, de l'autre des films de famille légèrement passés, en couleurs sur des jardins, des fruits, des arbres fruitiers, des sourires de petites filles et de jeunes filles. Un sourire de petite fille grand écran mangeant une fraise laisse la place à une des petites-filles faisant la cuisine. « *Ici dans des gestes... absence totale de photographies et de films de famille* », le quatrième texte de Judith accompagne des plans de cuisine et de tri de photos, toujours en vrac, dans la valise, sur une table ; certaines photos rejoignent l'arbre généalogique. La musique s'arrête.

06



Identification d'une femme

Séquence 06 (De 00:19:10 à 00:23:10)

Dans une grande pièce qui pourrait être celle d'un bar, Judith et son oncle ouvrent la mallette BROADWAY, en plan d'ensemble et ils y fouillent à la recherche d'une photo de Rosa. Constatation est faite plusieurs fois, par l'oncle d'abord – et par la suite par d'autres membres de la famille – du peu de photos de Rosa. Dès qu'une photo est repérée, elle est soumise à un autre membre de la famille et le montage nous fait passer de l'un à l'autre. Ainsi alternent affirmations, doutes, négations. Une tante s'attarde sur une photo en costume de Tzigane, les liens de Rosa avec les Tziganes, son amour de la musique des pays de l'Est, le traitement des Tziganes, différent du traitement actuel, dans des camps.

Enfin est découverte une photo où Rosa est sans doute avec sa famille allemande. Puis une autre où, avec celle qui est peut-être sa sœur, elle est au bord de la mer. La photo est doublée et prolongée, avec un cadrage presque identique, par un film de famille en couleurs où l'on voit les deux femmes qui goûtent l'eau de mer. En même temps que la couleur la musique a surgi.

07



Au bord de...

Séquence 07 (De 00:23:10 à 00:28:58)

Le visage du portrait peint sur le mur. Une main retouche les yeux. Judith pose une question sur une femme venue poser des questions sur la guerre. Sa mère se souvient de l'incident mais se demande si ses souvenirs ne viennent pas de ce que lui a dit Judith « *Je me méfie de ma mémoire.* » Un panoramique relie Judith à sa mère. Silence « *Mémé qui était Allemande* », « *J'ai rien entendu* ».

Avancée dans le brouillard sur une autoroute. Musique avec des sortes de tintements de cloches. Film de famille : un enfant joue au soldat. Split screen : Judith installe un film sur un projecteur et parle de Kommandantur. « *On ne parlait pas devant les enfants* », dit une petite fille de Rosa, « *Elle a servi d'interprète* » dit son petit-fils, « *J'ai oublié* » dit une autre petite fille. Plein écran la fille de Rosa parle du besoin en charbon. « *Elle traduisait des messages au compte des français* » dit une autre petite fille, « *Ça l'a poussée à collaborer à quoi ?* » s'interroge une autre.

08



Sale boche

Séquence 08 (De 00:28:58 à 00:32:44)

Pendant que sur le split screen la bobine du projecteur tourne à vide tandis qu'une voiture avance dans un tunnel, puis que des films de famille montrent une femme faisant le ménage et un enfant blessé qu'on soigne, puis une baignade à la mer, les hypothèses contradictoires sont émises sur ce que faisait Rosa à la Kommandantur. La fille de Rosa, plein écran, rectifie les erreurs historiques « *pas des déserteurs, des réfugiés* ». Les petites-filles de Rosa, plein écran, insistent sur son caractère « *aidant* », la fille de Rosa sur la méchanceté des « *gens* ». Des films de famille montrant une excursion d'anciens sont accompagnés du commentaire d'une petite-fille sur l'émotion de sa grand-mère entendant les Allemands.

« *Elle a failli avoir les cheveux rasés* ». La fille qui dit le terme est en split screen avec, en face, le bus de l'excursion. Rosa interpellée comme « *sale boche* ». Les split screens de cette séquence sont sans musique.



Faire avec

Séquence 09 (De 00:32:44 à 00:38:40)

Split screen avec d'un côté un film de famille en noir et blanc avec une jeune fille en maillot de bain sur des rochers et des pentes en bord de mer, de l'autre défilement rapide de paysages. La musique est revenue.

La fille de Rosa, plein écran, se plaint des voisins hostiles à Rosa. Contredite en partie par une fille mais les autres semblent avoir été marquées par « *sale boche* ».

Split screen : pendant que ses petites-filles expliquent le dilemme de Rosa, Judith compulse des registres, à l'état civil ou aux archives.

Split screen en musique, la mer et des champs d'un côté, une voiture qui roule dans la nuit de l'autre. Puis la fille de Rosa : « *Il n'y a plus de famille en Allemagne* » pendant que de l'autre côté défilent des maisons à colombage puis Judith dans une rue, manifestement en Allemagne.



Un passé retrouvé

Séquence 10 (De 00:38:40 à 00:42:51)

La caméra suit Judith qui pénètre dans un bâtiment où elle est accueillie en allemand comme « l'arrière-petite-fille de notre Rosa Schäfer ». Le maire lui présente la feuille d'état civil de la naissance de Rosa avec l'absence totale de mentions marginales. Il a appris par Judith que Rosa était partie en France et avait une famille française.

On retrouve la photo de la famille allemande tirée de la valise (séquence 6). Judith la tient devant la maison qui pourrait être celle de la photo et compare.

Pendant qu'un long travelling parcourt le village, le maire explique et montre l'exiguïté de la terre dont disposaient les familles à l'époque de Rosa et donc les conditions de vie difficiles de Rosa dans sa jeunesse. Répondant à une question de Judith, il explique la condition des femmes. Il situe son explication dans le cadre du mouvement des idées en Allemagne au XIX^e siècle et de la nature de la société qui permettait aux seules familles riches de faire faire des études aux filles.

Pendant ces explications le travelling se prolonge dans la campagne, les bois, des jardins. Judith avance dans les rues du village pendant qu'un plan fixe cadre des collines lointaines, vers l'ouest.



JE est une autre

Séquence 11 (De 00:42:51 à 00:50:00)

Judith s'avance dans un couloir puis une pièce où elle est accueillie par « *une surprise* » qui l'émeut fortement. Des regards nombreux, des embrassades, en plans fixes, c'est la famille de Rosa. Des mains qui se touchent, une rencontre qui n'est pas en plan fixe, avec une jeune fille, elles s'embrassent.

Naît une musique, un travelling sur des forêts au soleil couchant. Commence le long dernier texte de Judith « *Qu'ai-je appris...* » L'histoire retrouvée, les lettres de Rosa brûlées.

Puis des films d'amateurs, une danse de noce dans la nuit, des enfants, des poules, des jeux, une jeune fille déjà vue en bord de mer, noir et blanc puis couleurs, des enfants faisant du sport sur la plage. Long développement de Judith sur la mémoire et « *...deux pays, le premier où je suis née et l'autre où je suis morte* ». Et Rosa s'avance vers nous avec son sarreau bleu, énigmatique. Générique.

G.F

Montage / Du rythme et de la musique, comme un battement de coeur.

Avec *BROADWAY*, que Judith Josso présente dans différents festivals et salles de cinéma, la rencontre avec le public est simple et spontanée à l'image du principe organisateur du dispositif de tournage. C'est sans storyboard que la plasticienne s'est lancée dans la réalisation, parce que le film avait été pensé et discuté longuement avec le producteur et monteur, Régis Noël, parce que l'écriture cinématographique a été abordée comme une oeuvre intime de l'esprit dans laquelle le surgissement des images devait faire trace : « *Aux Beaux-Arts, j'ai travaillé avec des gens qui viennent de la poésie contemporaine et cette expérience fondamentale imprègne le travail de réalisation de BROADWAY dont l'écriture est un peu différente des formats habituels du documentaire – Je cut up, je lapsus –. L'écriture peut ne pas être linéaire, elle est ponctuée, fabriquée de sensations mises bout à bout, de choses lues dans les journaux ou bien de mots radiophoniques et on fabrique du texte avec tout cela. BROADWAY reflète un peu cela, une façon un peu différente d'écrire. Cette approche peut être dérangement de prime abord pour les gens du cinéma mais paradoxalement c'est cette écriture qui permet aujourd'hui à BROADWAY de rencontrer son public.* »

Dix jours de tournage, une quarantaine d'heures de rushes tournés selon un dispositif très concret dans lequel le rapport spontanéité-

intuition dialogue avec proximité-intimité. C'est la raison pour laquelle chacun des membres de la famille a été interviewé dans son univers. Celui-ci, de lieu de tournage, devient espace d'une révélation possible. La prise de son est directe, la lumière naturelle a été retenue et utilisée comme seule source d'éclairage renforçant la dimension intimiste et sans artifice, dans la plupart des lieux. Pas de champ/contre champ qui participe « d'une écriture cinématographique, fabriquée, propre à la fiction ». Au contraire, ici, le cadre privilégie la personne à l'écoute de sa mémoire toujours assise à une table, car il s'agit pour Judith Josso de provoquer voire de forcer la parole, d'obliger à « se mettre à table » pour mieux capter l'instant de vérité à travers une expression.

Le montage s'est fait à deux, avec Régis Noël. Les échanges dans le cadre de ce travail ont permis de réaliser un film qui laisse la sensation d'un rythme syncopé par des tensions. C'est là le coeur du film. Ce sont les battements émotionnels et mémoriels provoqués par ce montage organique dans lequel les séquences d'interview s'opposent, se répondent, se « mésécoutent » dans un ensemble constitué de rapports binaires : intérieur/extérieur, homme/femme, campagne/mer. Chacune des séquences agit et réagit l'une sur l'autre laissant subtilement percevoir ce qui fait tension,



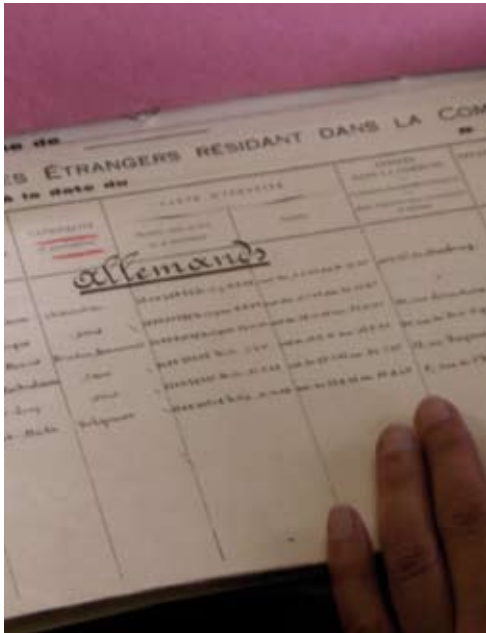
conflit dans la famille de Judith Josso. Et pourtant tous ces entretiens convergent vers l'instauration d'une unité, d'une communion dont la trame narrative est imposée par les questions inquiètes ou pressantes de la réalisatrice ou par sa présence dans le cadre.

Le passage de l'ancienne situation à la nouvelle, celle des retrouvailles et d'une famille « reconstituée » se fait par bonds, par sauts quantitatifs. À cela correspond l'insertion des plans dans lesquels l'esquisse de Rosa Schäfer devient portrait, des plans aussi de paysages qui défilent en travelling ; le tout modulé et accordé par la voix off. Cette voix poétique et musicale lie et noue d'une caresse par sa puissance évocatrice, par sa capacité à

transcender les informations et les émotions de chacun. De cette voix off transparait parallèlement l'évolution personnelle de la réalisatrice dans sa perception de l'histoire familiale.

Ainsi ce montage organique constitué de chacune des séquences d'interview instaure un dialogue dont le tempo correspond au balancement incessant entre le choix du dispositif de tournage – spontanéité/proximité – et cet autre rapport binaire plus abstrait que sont les doutes et certitudes qui surgissent de l'évocation mémorielle. Le tout s'organise sur un axe – genèse, développement, unité retrouvée (unité personnelle, unité familiale) – qui traverse tout le film.

Y.E.



On peut repérer, dans l'enquête de Judith qui revient sur le passé de Rosa « *qui est née en Allemagne et a vécu les deux guerres mondiales de l'autre côté de sa frontière* », un certain nombre de dates ou d'indications de périodes ou d'événements qui situent la trame historique et ses enjeux, même si existe une « *part manquante* » essentielle.

Le seul discours historique articulé du film est celui du maire de Muggensturm qui se trompe un peu sur l'Aufklärung, « *Siècle des Lumières* » allemand qui est antérieur à la période qu'il indique, mais il ne se trompe pas sur l'époque où est née Rosa Schäfer (1883) qui est celle du grand décollage industriel de l'Allemagne. Pour les contrées rurales comme là où se trouve Muggensturm (le pays de Bade), cela a entraîné un exode rural vers les villes plus industrialisées.

Il n'est pas inutile de rappeler que, vers 1900, quand Rosa serait partie pour Strasbourg, cette ville était allemande depuis 1871. Le village de Muggensturm est proche du Rhin, donc de l'Alsace. De même pour l'autre Schäfer à qui Rosa écrit à Karlsruhe, pas loin non plus.

Dans les explications du maire, le départ de

Rosa est lié à l'émancipation des femmes mais il lie clairement – contrairement à ce que la traduction française de ses propos pourrait faire croire – cette émancipation à l'après-guerre, les femmes ayant, pendant la guerre pris la place des hommes, tous au front.

Après la première guerre mondiale (1914-1918) la seule date mentionnée, avant la seconde guerre mondiale, est celle de 1933, date de l'assassinat du frère de Rosa. La coïncidence est peut-être fortuite mais, pour tout Allemand, un assassinat d'un commissaire de police en 1933 résonne pour le moins étrangement.

Pour la seconde guerre mondiale, un épisode est facile à dater, quand la fille de Rosa rectifie un des souvenirs de la génération suivante et qu'elle décrit brièvement mais avec précision l'exode de mai-juin quarante, avec tous les réfugiés du nord de la France qui passaient par l'Anjou, en route vers ils ne savaient où. (*Jeux interdits*, René Clément, 1951 ; *Les Egarés*, André Téchiné, 2003).

En revanche, la mention des déserteurs allemands est peut-être le fruit de cette « *oublieuse mémoire* »¹ à l'œuvre et confondrait simplement 1940 et 1944 avec cet épisode où

les Allemands posent des fils de fer barbelés dans la rue et qui serait lié à l'avancée des alliés après le débarquement en Normandie.

De la vie pendant la guerre reste le souvenir du froid et du charbon comme salaire. Reste aussi une image de la présence allemande et de son administration, entre une école d'aviation, la Préfecture et la Mairie.

Au-delà des dates, des événements répertoriés, il y a, et cela compte peut-être plus par rapport au propos de Judith, les représentations, les fantômes et ce que charrient certains mots.

D'abord ce mot dont la fortune a accompagné le siècle, le siècle de Rosa : « *boche* ». D'origine incertaine, ou comme souvent multiple, il traîne sa connotation péjorative depuis la guerre contre les Prussiens (1870-1871), a connu son heure de gloire durant la Première guerre mondiale, et a ressurgi avec force durant la seconde guerre mondiale. Les propos des petites-filles de Rosa permettent de relativiser la notice du *Dictionnaire historique de la langue française* : « *il est tombé en désuétude après la réconciliation des années 1950 entre l'Allemagne et la France* ».

Si « *boche* » était un terme que prenait de plein

fouet la famille de Rosa de la part des autres, on trouve dans le film d'autres informations ou expressions dont l'approximation historique ou le côté fantasmagique s'expliquent sans doute par les traumatismes liés à une époque terrible mais dont certaines nimbent Rosa d'une aura peu rassurante.

Ainsi cette information ramenée d'Allemagne par Judith : la famille de Rosa était catholique et pas protestante. Dans le très catholique Anjou, l'autre, l'Allemand, ne pouvait pas être catholique.

Ainsi plane dans le souvenir fantasmagique de Rosa un parfum d'orient ou du moins une représentation d'un monde « de l'Est » que l'on retrouve sous différentes formes, plus ou moins anodines.

Il y a cette information dont Judith découvrira qu'elle était fautive et qui fait mourir le neveu de Rosa en Russie. N'y aurait-il pas là un écho de ce que devait représenter le terrible front de l'Est, en particulier pour les troupes allemandes ?

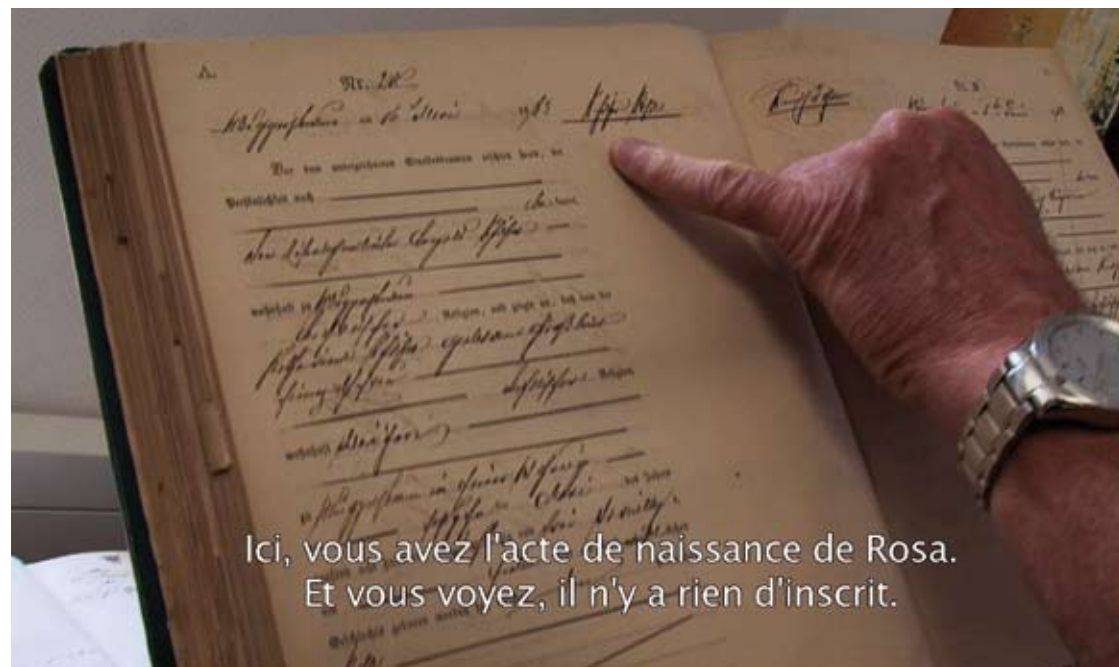
Il y a aussi cette étonnante description physique qui classe comme « *teuton(nes)* » les pommettes saillantes de Rosa. Il y a

son amour de la musique tzigane, « *des pays de l'Est* ». Il y a enfin son assimilation aux Tziganes qu'elle fréquentait, dont elle aimait porter les vêtements. Comme si la description de qui était pour cette génération une grand-mère la mettait un peu « à l'Est ».

Enfin quatre mots ou expressions qui sont à la fois des marqueurs historiques précis et terriblement chargés de connotations redoutables : le mot « *camp* », appliqué aux Tziganes et à la période de la guerre peut-il avoir un lien avec un souvenir, même enfoui, du camp de concentration de Montreuil-Bellay, pas très loin d'Angers, un des plus grands lieux de regroupement des Tziganes avant leur départ pour...l'Est ?

Ensuite il y a le seul mot allemand prononcé dans le film, celui de « *Kommandantur* ». Techniquement ce n'est rien d'autre que le lieu où s'est installé l'Etat-Major mais les exactions de la guerre, relayées par la littérature et le cinéma, ont chargé le terme de toutes les horreurs liées à la Gestapo, des arrestations arbitraires aux pires tortures.

À mettre à l'actif – si l'on peut dire – de l'autre camp, à la Libération, on trouve la remarque qu'« *elle (Rosa) a failli avoir les cheveux rasés* »



Ici, vous avez l'acte de naissance de Rosa. Et vous voyez, il n'y a rien d'inscrit.

(notons que le mot « *tondue* » est évité), forme de punition infamante pour les femmes trop proches des Allemands pendant la guerre, jugement hâtif exécuté publiquement et qui, très souvent, a suivi ces femmes le reste de leur vie, à la fois traumatisme et marque indélébile dans la mémoire des proches. (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1958 ; *Eût-elle été criminelle*, court métrage, Jean-Gabriel Périot, 2006).

Mais là où l'on est à la fois dans l'Histoire et le plus au cœur de la quête de Judith, au bord du gouffre, c'est quand l'une des petites-filles pose la question « *Ça l'a poussée à collaborer à quoi ?* ». Nul doute que dans sa bouche collaborer est

pris dans son acception première, mais pour le spectateur l'écho en est bien sûr classé dans la rubrique « *collaboration* » avec son insulte induite « *collabo* ».

Se pencher sur les traces de l'Histoire dans ce film ramène donc au travail de la mémoire, là où la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective, avec ses méandres, ses distorsions, ses échos exagérés où la quête de la vérité doit se frayer son chemin.

G.F.

¹ PONTALIS Jean-Bertrand. *Oublieuse mémoire*. Laure Papin, coll. « Le Lieu de l'archive », supplément à la Lettre de l'Imec, 2011, publication hors commerce.

Judith Josso mène une enquête précise et minutieuse. Elle fait tout à la fois oeuvre d'historienne et d'artiste.

Comme historienne, elle consulte et interroge toutes les sources à sa disposition : d'abord personnelles et familiales – photographies, films – puis officielles – les registres des archives à Angers –. Au moment où les membres de la famille évoquent les origines allemandes de Rosa Schäfer, le split screen montre aussi la réalisatrice consultant le registre des étrangers allemands résidant dans la commune. Cette « récolte » sera tout au long du film soumise aux regards, aux jugements et à l'interpolation des membres de sa famille dont la mémoire volontaire ou involontaire sera sollicitée à tout instant.

Comme artiste, elle utilise tous les médias, tous les supports pour s'exprimer et rendre compte d'une transmission difficile et fragile. A travers la photographie, le film de famille, la parole donnée aux « témoins », l'écriture, la peinture et *BROADWAY* qui apparaît comme l'ultime média, Judith Josso révèle les différents modes de présence du passé.

La photographie et les films de famille qui ont été tournés à partir de 1938 sauvent de l'oubli des éléments que la mémoire est dans l'impossibilité de stocker. L'ensemble

constitue une sorte d'aide-mémoire qui élargit le champ de la mémoire volontaire. C'est le cas pour la photographie représentant Rosa Schäfer en costume de Tzigane. Photographie sur laquelle chacun se penche et ploie sous l'effort d'une remémoration qui se fait haletante. L'anamnèse se heurte d'abord au trou noir de la mémoire. L'insistance de l'arrière-petite-fille de Rosa qui présente inlassablement la photographie à chacun des membres de sa famille accompagnée de questions toujours plus pressantes vient à bout de cette impossibilité du souvenir. Cette difficulté à évoquer un passé oublié s'explique probablement par le caractère particulier de cette photographie. Elle rompt par son contenu avec les autres images. Elle ne fait plus lien avec les descendants de Rosa. Cette photographie de Rosa en costume de Tzigane se détache de son cadre naturel et originel, celui de la famille qu'elle a créée à Angers. Elle fait rupture avec le contexte spatial plongeant la mémoire dans une perplexité première. L'arrière-grand-mère en costume de Tzigane a perdu sa relation au présent et au réel. Elle rentre dans un anonymat qui lui confère un caractère d'archive sociale. On voit bien comment cette « image archivale »¹ limite l'imagination et bloque le surgissement de l'image mémoire ou mémoire involontaire. La surprise et le mutisme des membres de la famille en témoignent largement. Une



des tantes de la réalisatrice fait plusieurs propositions qui opèrent un glissement illustrant cette déconnection du réel vers la mise en récit : « *Je croyais plutôt que c'était sa mère ou plus simplement une Tzigane... Pas du tout. Elle avait des Tziganes à côté de chez elle. Elle y allait tout le temps. Ils se recevaient. Elle faisait partie des Tziganes. Dis-toi bien que les Tziganes faisaient partie de leur vie. Ils n'étaient pas rejetés comme maintenant ou enfermés dans un camp comme j'en ai vu. Non ! Ils étaient dans le village, et ils étaient admis. Elle était déguisée parce qu'elle écoutait comme dans les pays de l'Est, tu sais bien, la musique tzigane.* »

L'interpolation permet le récit. L'expérience, les connaissances historiques ou sociales, l'imagination structurent une nouvelle mémoire que Régine Robin appelle « *mémoire involontaire* ».

Ainsi « *ce qui constitue la mémoire involontaire ce ne sont pas les souvenirs tels qu'ils ont été vécus, enregistrés, mais tels qu'ils sont remémorés, le « tissage de ses souvenirs, le travail de Pénélope de l'oubli* ». Cette expérience de récit cinématographique illustre parfaitement cette phrase d'Edgar Morin : « *Le réel est pris en sandwich entre deux imaginaires : le souvenir et l'imagination.* »²

« *Le tissage de ses souvenirs* » est accompli. Rosa Tzigane sort de l'oubli, un lien nouveau s'est tissé entre Rosa et ses descendants. Le récit de la tante de Judith Josso fait émerger une nouvelle facette d'une personnalité toujours énigmatique. La vérité se trouve bien au-delà de toute histoire rationnelle. « *Car – comme l'écrit Walter Benjamin dans *L'image proustienne – un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'événement vécu, tandis qu'un événement remémoré est sans limites parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi.* »*

Il en va ainsi dans *BROADWAY* : tous les documents proposés sont soumis au crible du regard impitoyable voire ironique des membres de la famille. Les certitudes, les hésitations, les trous noirs de la mémoire ouvrent la porte à une mémoire vivante qui révèle jusqu'à la faiblesse des documents officiels.

C'est le cas dans cette très belle séquence à 12'43 du film qui propose à la lecture en très gros plan la carte d'identité de Rosa Schäfer. La fille de Rosa, grand-tante de la réalisatrice, impose d'emblée une position sceptique face aux éléments de l'état civil susceptibles d'une perception émotive et affective : « - *Et elle faisait 1m55* », « - *C'est possible* », « - *Elle avait les yeux marron, le nez rectiligne, le teint*



clair et le visage ovale », « - *Celui qu'a marqué les yeux marron, elle avait les yeux gris vert* ». Version qu'adoptera l'artiste plasticienne pour le portrait peint de son arrière-grand-mère.

Avec *BROADWAY*, le passé s'ouvre « *à ce qu'il a à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire* »³. N'est-ce pas là une belle façon de le réconcilier avec son présent !

Y.E.

Une expérience mémorielle

Comme dans *BROADWAY*, vous pouvez mettre vos élèves dans une situation d'expérience mémorielle. Demandez à chacun d'apporter une ou deux photographies de leur arrière-grand-mère (ou d'un autre membre de la famille). Faites noter le nom des élèves au dos des photographies et regroupez celles-ci dans une « valise ». Au hasard, vous en choisissez quelques-unes que vous proposez à la classe. Oralement, les élèves vont être amenés à construire des hypothèses biographiques à partir du portrait et de la composition de la photographie. Ce récit biographique pourra ensuite être confronté à celui de l'arrière-petit-fils/fille.

Cette expérience mémorielle mettra en évidence deux types de mémoire : celle qui appartient à l'imaginaire collectif – dans *BROADWAY*, le portrait de Rosa Schäfer en Tzigane provoque un récit de cet ordre – et celle de l'arrière-petit-fils/fille dont le récit sera empreint de l'histoire familiale et peut-être des « on m'a dit que... ».

Cette ouverture pédagogique sera l'occasion de montrer aux élèves que le sens d'une photographie peut varier selon l'approche que l'on en a et à ce titre la nécessité de l'aborder avec prudence suivant l'usage que l'on doit faire de cette lecture.

Y.E.

¹ LANGE, Suzanne/KONRATH-SCHOLL, Gabriele. *August Sander, Hommes du XX^e siècle*. La Martinière, 2002.

² MORIN, Edgar. *Mon chemin*. Points, 2011.

³ ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

Dans ce film que, faute de mieux sans doute, on continue à appeler un documentaire, un découpage un peu attentif, que nous tentons de cerner dans le séquentiel, fait apparaître, comme dans un film de fiction, une construction dramatique qui est, au fond, assez logique si l'on s'en tient au sujet traité.

Comme il s'agit d'une recherche, initiée chez l'auteur par un vide émanant d'une émotion d'enfance et s'appuyant sur un sentiment très fort de mystère, la solution lui apparaît dans l'élucidation de ce mystère. Il faut donc le lever et le film est d'abord la tentative de le circonscrire.

S'appuyant sur les témoignages de ses proches, les soumettant aux mêmes questions, les confrontant aux témoignages des autres, à des photos, à des films de famille, le film avance par cercles concentriques, prenant d'abord le sujet de loin – les raisons du départ d'Allemagne de Rosa vers 1900 – pour ensuite se heurter dans un premier temps à une zone d'ombre, de secret. C'est une sorte d'impasse.

L'enquête – car c'en est une – est relancée en reprenant les choses par un autre bout, une sorte de portrait, pour mieux cerner la protagoniste. Puis ce portrait est creusé dans ce qui pourrait le légitimer : sa pérennité, la

trace laissée dans les descendants de cette personne qui semble avoir tant compté. C'est à ce moment-là qu'une partie de la recherche qui s'appuyait sur la trace visible dans des photos, des films de famille, aboutit à un premier résultat, on peut mettre un visage sur un nom, et ce visage même s'anime.

On reconnaîtra dans ce compte-rendu d'enquête les séquences 2 à 6 telles que nous les avons distinguées dans notre séquentiel. Nous semblons alors arrivés à un moment central de l'action, où une partie au moins du mystère semble pouvoir être levé mais nous en resterons là. Un point semble avoir été atteint au delà duquel on ne peut pas aller (S 7).

La suite de l'enquête reviendra sur les conséquences du mystère et sur comment il a fallu vivre avec (S 8 et 9) avant qu'un *Deus ex machina* ne fasse repartir l'enquête dans un tout autre sens en déplaçant le sujet, le recentrant, lui donnant une dimension nouvelle.

Mais comme tout bon *Deus ex machina*, il ne tombe pas complètement du ciel et quelque chose était à l'œuvre qui le préparait depuis longtemps.

Car dans le film court, à l'intérieur de l'avancée de l'enquête, un autre film, ou du moins une

autre possibilité de lecture que nous oblige à partager la prégnance du montage.

Déjà dans l'enquête le montage est à l'œuvre dans une acception immédiate, par la juxtaposition brute des témoignages dont la confrontation fait ressortir le caractère subjectif, aléatoire, contradictoire. C'est une sorte de commentaire immédiat qui nous est fourni sur les incertitudes de la mémoire. Le summum de ce procédé est peut-être atteint dans la séquence 10 quand la fille de Rosa affirme « *Il n'y a plus de famille en Allemagne* » et que l'on voit Judith, définitivement incrédule, dans les rues d'un village allemand.

Nous retrouvons une autre utilisation du montage dans la juxtaposition de deux actions dans la séquence 2, quand, parallèlement à sa quête de la mémoire familiale Judith installe un plastique sur le sol, ouvre un pot de peinture, recouvre de blanc un mur avant d'y dessiner le portrait de Rosa. Mais nous avons eu le temps d'apercevoir des dessins d'autres personnages que le blanc a recouverts : n'y a-t-il pas une métaphore de la mémoire comme fabrique de l'oubli et qui commente l'autre action, avec une ironie discrète que ne vient appuyer aucune parole ?

Très simple et très traditionnel est aussi l'effet

produit par le passage d'un plan où l'action est éclatée dans le split screen à un plan où un personnage, un élément envahit tout l'écran, ce qui se reproduit plusieurs fois dans ce film, par exemple quand est exhibée la carte d'identité de Rosa.

Enfin et surtout, c'est par ce même procédé du montage que la surface du film est minée par les intrusions régulières de split screens. Montage à l'intérieur du plan, montage entre des éléments internes au plan et correspondant à des éléments internes à d'autres plans.

Certes, à certains moments, le split screen peut être utilisé de la même manière que le montage alterné décrit précédemment et avoir une simple fonction de commentaire, comme dans la séquence 4 : Judith a l'air de composer de son côté un portrait-robot mais d'un coup, mine de rien, efface en partie le trait noir du fusain et Rosa de s'estomper...

Mais surtout ces split screens, installés dès la première séquence nous délivrent une profusion de messages dont nous avons tenté, dans cette analyse, de donner les composantes essentielles, la suggestion de l'atmosphère d'enfance, le symbole et l'archive familiale, les frontières entre ces directions n'étant pas étanches.

On peut penser que naît là un autre film, ou d'autres films pour lesquels s'impose une image de l'ordre de la géologie : comme dans le relief karstique l'eau s'infiltré vite et crée sous la surface des petits filets qui se fraient un chemin pour grandir et ressortir plus loin sous forme de résurgence, les premiers split screens de la première séquence font sourdre dans l'esprit du spectateur des premières impressions que vont relayer les split screens suivants, qui ont l'air de poursuivre les mêmes thématiques, en mineur par rapport à l'enquête.

Même si, au passage, un demi écran fugitif vient proposer un nouveau ruisselet qui s'insinue parmi les autres, ainsi ces petits plans qui suivent Judith aux archives, devant le registre des étrangers, devant un ordinateur pour une consultation dont nous ne saurons pas le résultat, encore que...

Même si, petit à petit, dans les split screens, s'insinuent de plus en plus des défilements de paysages de forêts ou de prairies qui souvent s'accélèrent, s'accélèrent jusqu'à l'abstraction, suggérant l'émergence d'images mentales sans rapport immédiat avec le contexte mais qui prolongent le long travelling de la première séquence et préparent le dernier long travelling de la séquence 11 et qui sont tous les deux

ces temps hors du temps mais essentiels où s'élève la méditation de Judith sur le sens de sa démarche, avant et après.

L'enquête qui semblait devoir structurer tout le film débouche là, sans doute par le biais d'une recherche administrative et le passage par l'état civil allemand, sur tout autre chose : la mise à jour d'une réalité niée, une famille allemande saisie, comme en réponse au puzzle du départ, en une galerie de portraits, arrêts sur image, à part le moment de plus intense émotion du film, où se retrouve l'écho du souvenir d'enfance et du contact tendre avec l'arrière-grand-mère, l'embrassade avec la jeune cousine. Mais un travail a été fait, nous sommes au présent.

Et un des films souterrains a envahi l'écran du présent, le film d'archive familiale, tout entier tourné vers l'enfance des jeux et des vacances, tandis que la voix off de Judith décrit l'itinéraire d'un adieu à l'enfance et de la revendication d'un double passé, sous le regard de Rosa, pour mémoire.

G.F.

Du split screen à l'effet Lev Koulechov

Sur le mode du split screen, il est possible de proposer à vos élèves un travail d'écriture à partir de deux photographies très différentes de votre choix. Présentez-les l'une à côté de l'autre comme un ensemble et donnez votre consigne : soit écrire une narration, un poème ou un commentaire et pourquoi pas les trois. Ce sera pour eux l'occasion d'expérimenter ce qui au cinéma est appelé l'effet « Lev Koulechov »*.

*Effet « Koulechov » : c'est la démonstration que toute image est potentiellement riche d'un certain nombre de significations qui ne lui appartiennent pas en propre mais qui résultent de son association à d'autres images. Le montage ne se contente donc pas d'additionner les plans, mais il implique – et au besoin invente – une relation entre eux.

Y.E.

Nous vous proposons deux photographies qui pourront servir à votre expérimentation :





BROADWAY possède le pouvoir de rapprocher les saisons, de confronter les époques. Le film est l'occasion pour Judith Josso de faire un retour sur la façon dont l'histoire de son arrière-grand-mère s'est transmise pour tenter d'en reconstituer les méandres. Le temps qui passe devient matière visuelle et sonore pour offrir en partage ce qui se transforme au fil des rencontres avec les membres de sa famille. Les questions pressantes de la réalisatrice trahissent son inquiétude tandis que la voix off présente les modulations et les inflexions d'un chant qui éclaire le spectateur sur les transformations qui s'opèrent en elle.

La caméra est autant un moyen d'observation des témoins plus ou moins proches d'une vie révolue qu'un moyen de rapprochement qui se manifeste le plus souvent par un cadrage rapproché qui n'exclut pas le zoom. Le film devient symboliquement l'instrument du rétablissement d'un contact, d'une relation entre chacun des protagonistes de cette histoire en mouvement. Ainsi *BROADWAY* se présente comme un documentaire même si quelques séquences jouent sur le terrain de la fiction, provoquant une certaine ambiguïté dans la perception du film.

Dès l'ouverture du film, la matière sonore, ambiante et musicale, sur laquelle les premiers

plans du film surgissent, donnent à ce début de séquence le caractère d'une narration linéaire à partir de laquelle l'imagination du spectateur s'éveille et cela jusqu'à l'introduction de la voix off dont la fonction explicative détrône en partie la fiction.

Ainsi *BROADWAY* n'échappe pas à la mise en scène et donc à la fiction inhérente à tout film quel que soit son genre. L'histoire du cinéma, même dès ses débuts, abonde d'exemples célèbres. Certaines analyses du film *Sortie d'usine* (1895) des Frères Lumière montrent qu'il ne s'agit en rien d'un documentaire mais de la mise en scène d'un quotidien qui ne ressemble pas dans la réalité à la proposition du film. En effet, les ouvriers détournent le regard de ce qui leur fait face et qui correspond à cette occasion à l'emplacement de la caméra sans jamais s'engager dans cette direction. De même dans le film de Robert Flaherty *Nanouk, l'esquimau* (1922) le réalisateur s'appuie sur un personnage principal et sa famille dont l'histoire de vie est totalement mise en scène.

Si, en tant que réalisatrice, Judith Josso met en scène les rencontres avec sa famille, elle tient aussi dans le film une place particulière. Actrice de celui-ci, personnage principal, elle quitte la plage et ses plaisirs pour entrer résolument dans le film une valise bleue à

la main. Entrer dans le film, c'est pénétrer avec elle dans l'univers de son travail de plasticienne et dans son intimité familiale. Le voyage est bien étrange, partir se fera de l'intérieur pour aller à l'intérieur : intérieur de la valise, visite intime de sa mémoire et de celle des membres de sa famille mise en scène dans leurs intérieurs respectifs. Des différents échanges, elle libérera peu à peu Rosa Schäfer de l'oubli. L'esquisse deviendra portrait au fil des informations recueillies, au gré des souvenirs soutenus par l'imaginaire. Portrait peint, portrait oral, c'est aussi la parole qui est mise en scène. Judith Josso se présentera chez chacun, elle sera la clé qui ouvrira les portes parfois verrouillées de la mémoire familiale. La caméra suit au plus près cette quête. Attentive aux expressions des témoins, elle se fait patiente et ne quitte jamais la personne sur le point de parler, pour être là au moment de la révélation, quitte à laisser la réalisatrice dans le hors champ comme c'est le cas dans la séquence avec sa mère (21'50"). Cela crée une tension, sa mère l'interpelle, la cherche du regard, va de la photo qu'elle tient entre les mains à Judith dans le hors champ, l'obligeant à revenir à l'intérieur du cadre. La caméra choisit délibérément le visage de la mère. Ce dispositif n'est pas sans rappeler une remarque de Cronenberg à propos de son travail qui renvoie pourtant à la fiction : « *Je ne suis pas de ces gens qui pensent que le cinéma est avant*

Construction dramatique / Le split screen, charnière de l'intensité dramatique

tout visuel parce que, en tant que metteur en scène ce qu'on filme le plus c'est un visage humain qui parle ».

La préparation du repas (17'49"), scène réalisée avec la mère de Judith Josso dans laquelle l'une et l'autre jouent leur propre rôle, introduit là aussi de façon très tangible la fiction. La caméra s'éloigne pour les saisir de derrière la vitre de la cuisine puis revient à l'intérieur et tente de se faire discrète dans un plan de semi ensemble qui nous les montre face à l'évier, de dos, proches l'une de l'autre. Elles sont protégées, enveloppées dans la douceur d'un reflet de lumière.

La réalisatrice-actrice franchit ainsi symboliquement toutes les portes. Avec *BROADWAY*, un nouvel espace de projection se crée dans lequel les genres se côtoient, brisant jusqu'aux frontières traditionnellement établies entre les disciplines des arts visuels.

Y.E.

C'est à la croisée des genres que se situe le split screen, pause visuelle et poétique dont la matière sonore s'écarte volontairement de la conversation engagée avec les protagonistes de cette aventure mémorielle. Il ralentit l'effet de tension, permet de différer un affrontement qui semble toujours possible. Il offre à la réalisatrice l'opportunité d'un retrait, d'une mise à distance. Elle s'écarte alors de son rôle d'instigatrice des événements, comme de celui de protagoniste et d'actrice. C'est l'instant d'une rupture de rythme, d'une mise en mouvement qui dirige le spectateur vers son univers personnel. C'est l'occasion pour elle de se recentrer et d'évoquer les instants passés en famille à tracer le pourtour oral d'un portrait possible de Rosa Schäfer.

« Il y avait les séquences d'entretiens et le split screen offrait la possibilité de faire des respirations entre les séquences ou de se poser entre des moments un peu chargés dans les rencontres avec chacun. Il permet aussi de s'écarter du cadre fixe imposé par le portrait qui est fait de chaque acteur de cette histoire en construction. Le mouvement et les déplacements des uns aux autres sont, par ailleurs, instaurés par le double écran. L'écriture imposait un espace réservé, une mise entre parenthèses qui donnerait un corps visuel à la voix off. »¹

L'ensemble se présente comme une charnière cinématographique qui vient adoucir la tension dramatique. Le spectateur se sent alors comme libéré. À l'image de la réalisatrice, il



respire lui aussi, s'écarte des contradictions, des certitudes et des doutes inhérents à l'éveil de la mémoire et au poids de l'histoire familiale qui s'infiltrer, s'impose pour mieux brouiller les pistes allant jusqu'à donner, parfois, à Rosa Schäfer les traits d'une sorte d'« aventurière ». Puis il revient à la conversation et à l'échange parfois conflictuels que la réalisatrice n'hésite pas à orchestrer pour mieux provoquer et défier le silence.

« C'est une famille très complexe : elle est très liée et en même temps elle a explosé et je me retrouve au milieu de tout cela. Je pressentais, je savais que

cet aspect constituerait le corps du film dans sa part dramatique, mais je voulais aussi que le film trace un chemin même peu carrossable vers une réconciliation. Tenter de dessiner le portrait de mon arrière-grand-mère avec l'aide de chacun s'est fait aussi dans une volonté de ma part de dépasser ces aspects-là. Rosa Schäfer a vécu. Elle a fait des choix qui m'interrogent, au-delà de tout, je voulais lui donner une autre vie, lui redonner la parole ».

Y.E.

¹ Extrait d'un entretien avec Judith Josso

Autour et en appui des témoignages surgissent dans le film de Judith Josso des images oubliées, enfouies dans la mémoire familiale. Celle-ci s'éveille confrontée aux photographies de son arrière-grand-mère dont il faut faire un portrait qui répondra aux questions sans réponse jusqu'au moment du tournage. Qui était-elle ? Pourquoi est-elle venue en France ? Qu'a-t-elle fait ? Quelle part a-t-elle laissée à chacun ? Judith Josso tente d'assembler les pièces du puzzle à partir d'éléments épars. Ainsi *BROADWAY* est surtout un film sur les engloutis, les effacés que les témoignages révèlent. La généalogie

familiale ne présente pas de faille particulière si ce n'est au début du film l'absence de la part allemande de la famille. *BROADWAY* s'intéresse à cet entre-deux, à cette ligne abstraite qui marque la filiation entre chacun. Il s'agit de faire vivre Rosa encore une fois, de faire jaillir de l'oubli une vie qui s'est effacée, d'inscrire dans le présent cette vie qui a traversé les deux tiers du XX^e siècle, de livrer au spectateur une contemporanéité imprégnée d'un passé appelé à résoudre les difficultés du « maintenant ».

Rosa Schäfer est née au XIX^e siècle, siècle qui

a vu l'image envahir et traverser l'espace et le temps. C'est la naissance et le développement de la photographie et du cinéma. Média utilisés par l'artiste plasticienne pour questionner le temps. Et l'on retrouve dans son film le charme de l'album de famille. Sur les photographies exposées dans la séquence d'introduction, puis utilisées comme vecteur et outil de la mémoire et de la parole libérée, la vie de Rosa se teinte d'ombres. Sa présence fantomatique transparait dans la difficulté de chacun à lire, percevoir Rosa confrontée au souvenir et à l'imagination. Sa présence photographique n'induit pas de vie, elle est comme libérée de son destin.

Les témoignages sur le portrait de Rosa attestent parfaitement ce phénomène étrange. Rosa est là bien présente mais qui était-elle : Tzigane, amie des Tziganes, juste familière de leurs coutumes ? Ce n'est pas la photographie qui nous livre cela mais bien la mémoire des membres de la famille questionnée, interpellée. Face à l'innombrable quantité de photographies contenues dans la valise, chacun plonge la main au hasard : est-ce bien Rosa qui apparaît là ? Le temps a fait son oeuvre qui dilue jusqu'au souvenir. La photographie révèle sa faiblesse. La mémoire même semble défaillir devant ce portrait énigmatique : « Ça devait être euh... ! », « Complètement inconnu

au bataillon. », « Non, non c'est pas elle... », « Si, il paraît que c'est elle. On m'a dit que... », « Oui oui c'est elle ! »

La photographie sortie de son contexte temporel et spatial ne permet pas de reconnaître. La marque du temps est telle qu'une des femmes de la famille scrute l'une d'elle à la loupe : « C'est la famille allemande ! »

Plus que la photographie, c'est le point de vue de la réalisatrice corroboré par celui d'autres membres de la famille qui atteste de la réalité de Rosa Schäfer.

La photographie de cette arrière-grand-mère est mystérieuse et comme l'écrit Régine Robin à propos d'une analyse effectuée par Kracauer sur une vieille dame : « C'est la tradition orale de la famille qui nous fait reconnaître le portrait, les secrets de famille, les bruits qui courent sur elle et que l'on se raconte... »¹ En cela la photographie « diffère fondamentalement d'une image de la mémoire. »²

Au gré des entretiens, des découvertes photographiques, filmiques, Judith Josso dessine et peint sur le mur de son salon. L'émotion affleure à cette ultime tentative de reconstitution engagée dans une « gestuelle mémorielle ». La mémoire se fait vivante,



traduite par un médium ancestral que la photographie et le film de famille n'ont pu réaliser. Elle se libère vibrante, impérative ou hésitante, exaltée par les souvenirs et l'imagination de chacun. La réalisatrice est alors une artiste capable d'assumer par la peinture le dialogue entre l'image et la parole libérée. Elle se fait interprète de ce nouveau portrait idéalisé par cette mémoire faite de trous noirs, de vacillements et d'ombres et pourtant reconquise.

BROADWAY se présente comme une synthèse d'une histoire culturelle du XX^e siècle, celle de la place prépondérante de l'image dans la culture de masse. Elle a su s'intégrer à la vie quotidienne, en particulier celle des moments heureux. Les films de famille parlent de vacances et de promenades sur la plage, de baignades, du goût de l'eau de mer, autant de moments idéalisés par la caméra. Ce sont des poignées de souvenirs qui occultent les interrogations et les traumatismes vécus. Ces souvenirs, Judith Josso les arrache au temps perdu pour les projeter dans le présent familial et social à travers deux media : le film *BROADWAY* et ce portrait peint sur le mur. Cette peinture subira elle aussi l'épreuve du temps qui conduit inexorablement à l'anéantissement puisqu'il faudra la recouvrir après le tournage à la demande de son

entourage. La vie dans son actualité, dans son immédiateté, ne peut laisser place même à un passé reconquis car cette nouvelle image à son tour se momifie et s'enferme dans son temps. Si l'afflux des marques du passé a modifié la situation présente, pour autant le présent reprend ses droits.

Le film illustre parfaitement cette question : comment se souvenir aujourd'hui ?

Question que se pose Régine Robin³ en mentionnant deux films. *Lost Highway* de David Lynch dans lequel le héros assure qu'il aime se souvenir des choses de la façon dont on s'en souvient. Et *Sans soleil* de Chris Marker dans lequel la voix dit : « *Je me demande comment les gens font pour se souvenir s'ils ne font pas des films, s'ils ne prennent pas des photos, s'ils ne s'enregistrent pas, comment a fait l'humanité pour se souvenir...* ». *BROADWAY* avance une proposition, celle d'une confrontation vivante des images photographiques, filmiques, picturales et des images de la mémoire.

Y.E.

¹ ROBIN Régine. *La mémoire saturée*. Stock, coll. Un ordre d'idées, 2003.

² Ibid

³ Ibid



Le « trou noir où s'est engouffrée » Judith (texte de la séquence 5) ne sera jamais nommé, ni par les membres de la famille ni par l'auteur qui les interroge pour éclaircir ce mystère ressenti dès l'enfance. Cela laisse place à toutes les imaginations, toutes les interprétations et c'est là sans doute une composante importante de l'émotion que le film suscite chez chacun des spectateurs qui se crée sa propre opinion, plus ou moins floue.

Pour nous il est d'emblée clair qu'il s'agit ou de la crainte de la participation de Rosa ou à la Shoah, l'holocauste, la solution finale, bref l'extermination des Juifs pendant la guerre ou à des « interrogatoires » de résistants, ou aux deux. L'articulation avec la protagoniste du film, Rosa, est simple : Rosa était Allemande, elle parlait allemand, elle a travaillé comme interprète à la *Kommandantur* pendant la guerre, des Juifs ont été déportés à partir d'Angers, des gens ont été torturés et tués : il est possible qu'elle y ait participé à son niveau.

Rien ne vient étayer cette hypothèse, sinon que la grand-mère de Judith, affolée, voulait que l'on fasse le silence absolu sur cette période et quand on perçoit, à travers les témoignages, la force de la haine du « boche » longtemps après, la réaction de la fille de Rosa à la visite de cette dame qui posait des questions peut

s'expliquer simplement par cela. Il n'empêche que cette hypothèse sous-jacente à l'ensemble du film est vécue et présentée différemment par chaque génération.

Une autre fille de Rosa émet des certitudes, des oublis à côté de souvenirs précis (la couleur des yeux de Rosa) ou des explications partielles (le charbon, l'attitude de sa mère envers « les gens »). Elle semble loin de toute la réalité de cette époque vécue par sa mère au point qu'elle s'attire la remarque irritée de Judith « *C'était ta mère quand même.* » et que Judith passera outre à ses affirmations et ira en Allemagne les vérifier. Comme si la piste de cette mémoire était considérée comme à jamais perdue.

Les petits-enfants de Rosa sont, eux, au cœur du propos. Il y a quelque chose d'émouvant à les voir se confronter aux questions de Judith. On imagine facilement que ce ne fut pas forcément une épreuve facile pour eux. On sent, dans les choix du dispositif de filmage par Judith, une volonté de saisir chacun d'entre eux dans un cadre familial, rassurant car elle avait bien conscience que la conversation pouvait les mener sur des chemins peu rassurants.

Nous disons par ailleurs (voir l'article *Des infortunes de la mémoire ...*) combien on retrouve chez chacun d'entre eux nombre des

cas de figure classiques des aventures de la mémoire, de la recherche des souvenirs et des arrangements que tous nous sommes amenés à faire avec l'autre versant de la mémoire, l'oubli, les oublis et leurs manifestations.

Mais, insistant dans ses questions, confrontant tout le monde aux photos – ou à l'absence de photos – Judith amène sa famille – et nous avec – de plus en plus loin. On reste apparemment à la surface de quelque chose d'universel, de commun à beaucoup, même si cela peut prendre des formes très diverses, le « secret de famille ».

Il ne sera pas nommé mais l'accumulation de nombre de termes très connotés sur « l'interdit », « le tabou », « le caché », « le secret », « le voilé », « l'image coupée », « les pensées coupées », « les traumatismes » etc., forment une amorce d'analyse collective qui n'ira pas jusqu'au bout mais qui trahissent la conscience que l'on tourne autour de quelque chose d'énorme, d'innommable sinon par la métaphore du trou noir.

Arrive Judith, encore une autre génération, qui ressent profondément, et affectivement, la béance entre « ça » et la douceur d'un souvenir d'enfance. Voulant combler ce vide elle s'attaque au noyau dur : « Rosa = l'Allemagne ». Le trou noir demeurera et

son film, en quelque sorte le pérennisera, en organisant sa puissance d'évocation autour de cette pièce manquante, lançant par là des débats qui sont loin d'être dépassés.

Que signifie l'attitude de cette jeune femme qui, même par le biais d'une démarche affective, affirme sa conscience d'être quelque part dans ce qui s'est passé soixante-dix ans avant ? C'est bien dans sa bouche que l'on entend le terme de coupable.

Sommes-nous à un degré ou à un autre comptables de ce que l'on a fait en notre nom ? Faut-il remuer les eaux troubles du passé ? L'appartenance familiale est-elle une circonstance exonérante de toute réflexion ?

Au moment même où nous écrivons ces lignes – avril 2012 – nous apprenons qu'après avoir lancé en janvier une collecte des films de famille sur sa région, la Cinémathèque de Toulouse en a reçu un bon nombre dont 30% concernent la guerre d'Algérie.

Judith serait-elle promise à une belle descendance cinématographique ? Sa démarche et son résultat le méritent.

G.F.

Nous appelons textes les interventions de Judith en voix off, en dehors des questions qu'elle pose aux différents protagonistes du film. Nous en avons repéré cinq, signalés dans le séquentiel, aux séquences 1, 3, 4, 5 et 11, le plus long étant, de loin, dans la séquence 11, c'est-à-dire à la fin du film. Les quatre premiers textes accompagnent l'enquête de Judith, le dernier clôt le film.

Le surgissement du premier texte est analysé avec la première séquence. Il suit l'apparition de Judith mais précède la première question qu'elle pose. Donc la voix que l'on entend ne lui est pas forcément attribuée. On se trouve dans la situation de voix off, sorte de commentaire classique du documentaire. Les autres textes dits « off » interviendront alors que le spectateur aura déjà dans l'oreille la voix de Judith posant des questions. La perception devient plus complexe : on se trouve avec un personnage présent à l'image, intervenant face aux autres personnages et dont la voix intervient aussi d'un ailleurs. On pourrait presque dire que l'on est proche d'une configuration fictionnelle où un héros absent commente une action où il est impliqué, au minimum on perçoit un certain décalage avec la voix off traditionnelle.

Ce décalage vaut pour les quatre autres textes et il est accentué par la présence de la musique,

qui déjà accompagnait les split screens et leurs plans fugitifs d'ailleurs indéterminés. La musique contribue à situer les textes comme « au-dessus » du présent de la narration primaire.

De façon quasi subliminale, dès le premier texte, cette voix d'outre-enquête est également associée à un long travelling latéral sur un paysage, des prairies et un soleil couchant. En mineur, cette dualité texte suivi/travelling latéral sur des paysages crépusculaires ou nocturnes, parcourra les autres émissions du texte dans les split screens pour éclater et triompher dans la dernière séquence, décollant définitivement du présent de l'enquête pour suggérer un voyage dans l'espace, le temps et les espaces intérieurs.

Avant que le texte ne prenne cette dimension, il semble plus proche de ce qui se déroule sur l'écran. Ainsi, les questions dans la séquence 3 « *Dans les images arrêtées ou bien dans des déplacements répétés ?* » ou dans la 4 « *Pourquoi des images me hantent ?* ». Ou bien, dans la séquence 5, les allusions aux « *gestes* » de la transmission ou aux « *incursions* » dans la valise, font de ce passage une sorte de commentaire distancié que l'on retrouvera dans le bilan de l'enquête par quoi commence le dernier texte « *Qu'ai-je appris ?* »

Mais ce qui reste de la petite musique de ces textes, en liaison avec les sonorités qui les accompagnent et leur « surimpression » sur les énigmatiques travellings, c'est leur capacité à suggérer des distances par rapport à ce que l'on voit.

Le plus trompeur serait de croire que les nombreuses questions qui les parcourent et leur donnent un rythme assez alerte seraient du même ordre que celles de l'enquêtrice : elles questionnent aussi mais ne supporteraient des réponses que d'un autre niveau.

De même que les réponses trouvées, actées dans ces textes, tombent comme des constatations dont le ton montre qu'elles sont déjà dépassées, constatations historiques ou factuelles qui relativisent toutes les autres réponses obtenues dans le film et qui sont plutôt incitation à la réflexion.

Et c'est en fait une réflexion permanente qui est à l'œuvre dans ces textes, incarnée, entre les questions et les constatations, par des formules sur la mémoire, ses difficultés, de brèves introspections sur les apprentissages intimes, l'itinéraire qui mène de l'enfance à la maturité. Rien n'est appuyé, on passe vite d'un point à un autre à l'intérieur d'un texte très écrit à la ligne prosodique soutenue par une voix sereine. Certaines formules font mouche,

vibrent encore longtemps dans nos esprits : « *De la même façon que les mots, les silences nous fabriquent* », « *Le premier où je suis né et l'autre où je suis morte* », pour ne pas parler de raccourcis qui donnent le vertige « *Fosse commune... fausse histoire* ».

Au-dessus du film à double fond plane un nuage où le verbe est roi, modeste dans ses ambitions, mais qui ouvre le film vers une dimension de l'ordre du littéraire.

Si la figure du puzzle, relayée par l'errance au bord du trou noir des souvenirs d'enfance nous emmenait vers des rives peréciennes ou le E disparu prenait le visage de Rosa, nous sommes aussi dans les contrées où les films prolongent leur écho, sous l'égide bienveillante des écrits accompagnant et magnifiant les films de Resnais, de *Toute la mémoire du monde* à *Hiroshima mon amour* en passant par *Nuit et brouillard*, trois films dont les thèmes trouvent un écho dans *BROADWAY*.

On pourrait rêver pire parenté pour un premier film.

G.F.

01



02



03



04



05



06



Ressources

Bibliographie

- LANGE, Suzanne/KONRATH-SCHOLL, Gabriele. *August Sander, Hommes du XX^e siècle*. La Martinière, 2002
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Odile Jacob, 2007.
- McLUHAN, Tery C. (textes)/CURTIS, Edward-S. (photographies). *Pieds nus sur la terre sacrée*. Denoël, 2004.
- MORIN, Edgar. *Mon chemin*. Points, 2011.
- PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Hachette, coll. « POL », 1978.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1975 ; rééd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 293.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Oublieuse mémoire*. Laure Papin, coll. « Le Lieu de l'archive », supplément à la Lettre de l'Imec, 2011, publication hors commerce.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Avant*. Gallimard, 2012.
- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

Filmographie

- *Toute la mémoire du monde*, Alain Resnais, France, 1956, 22mn.
- *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, France, 1959, 1h31.
- *Nuit et brouillard*, Alain Resnais, France, 1955, 32mn.
- *Eût-elle été criminelle*, court métrage, Jean-Gabriel Périot, France, 2006, 9mn.
- *Jeux interdits*, René Clément, France, 1951, 1h25.
- *Les Egarés*, André Téchiné, France, 2003, 1h35.
- *La Jetée*, Chris Marker, France, 1962, 28mn.
- *No pasarán, album souvenir*, Henri-François Imbert, France, 2003, 1h10.
- *Sur la plage de Belfast*, Henri-François Imbert, France, 1996, 39mn.

En ligne

<<http://www.judithjosso.fr>>

Lycéens et apprentis au cinéma
Région Pays de la Loire

