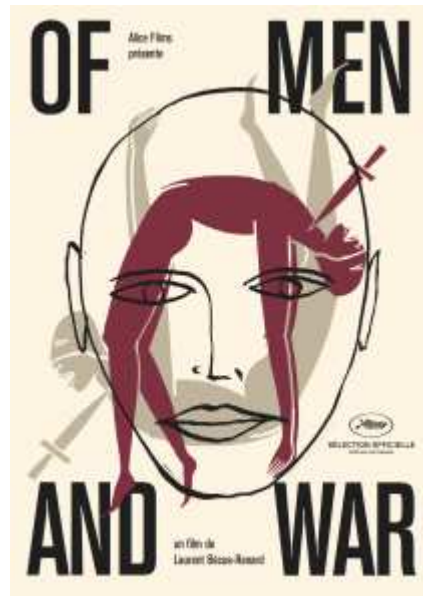


« Of Men and War » : entretien avec Laurent Bécue-Renard

Le Blog documentaire s'était déjà fait l'écho du premier film de Laurent Bécue-Renard, « De guerre lasses » (2003)... Et c'est avec grand plaisir que nous revenons ici sur le nouveau documentaire, magistral, du cinéaste. « **Of Men and War** » est une oeuvre percutante et pertinente sur d'anciens soldats américains atteints de trouble de stress post-traumatique une fois de retour au pays. Sorti en salles le 22 octobre en France, le film reste (et restera encore un certain temps) accessible un peu partout en France. Entretien au long cours avec le réalisateur qui revient ici sur un projet qui aura nécessité 10 ans de travail.



« Il aurait sans doute mieux fallu rester là-bas, et ne jamais se relever ». Ainsi se confie Robin, ancien soldat américain, à Fred Gusman, thérapeute spécialiste de la prise en charge des troubles de stress post-traumatique, lui-même vétéran de la guerre du Vietnam et fondateur d'un centre de traitement pionnier, The Pathway Home, en Californie. C'est le lieu qu'a choisi d'investir Laurent Bécue-Renard, sur un temps exceptionnellement long, pour accompagner ces colosses de muscles brisés de l'intérieur sur le chemin de la reconstruction.

Dans son entreprise, le cinéaste réussit le tour de force de recueillir, avec beaucoup de retenue et de sensibilité, ces paroles lors de séances de thérapie filmée, là où le souvenir sourd et où le chaos intérieur affleure. La folle générosité des personnages anime la représentation qui alterne ces huis-clos pétris de silences, d'écoute et de tension, avec des scènes de vie quotidienne où s'exprime sans doute le plus fortement cette lutte intime qu'ils mènent contre des démons qui rongent et ravagent.

Le documentaire s'attache à la présence, massive et irréductible, de ces anciens soldats, sans s'aventurer sur le terrain des réminiscences qui les tourmentent. LFrance

Television Page 217/11/2014a guerre est ici fiction d'images, et c'est l'une des grandes réussites du film. Elle n'existe que par les mots de ces anciens combattants ; hors-champ, elle n'en est que plus présente.

Au bord du cadre, la voix du thérapeute, rauque, chaleureuse, nimbe les séquences de sa prévenante présence en accompagnant avec une douceur remarquable ce qui a du mal à se dire.

Dire pour se connaître, se dire pour se reconnaître. Le processus est long, difficile, douloureux, mais nécessaire pour tenter de recoller les morceaux d'une vie en miettes. L'entreprise est aussi salutaire pour les familles.

Mais tout « glisse » dans la sphère privée tant il est difficile de faire comprendre aux proches l'horreur de la guerre et les conséquences indélébiles qu'elle inscrit sur les corps et sur les âmes. Restent peut-être les enfants pour se raccrocher à un élan de vie. S'accrocher à leur innocence pour retrouver un peu de lumière, et ne pas faire peser l'ombre de la guerre sur leur existence. L'un de ces anciens GI a demandé à ses enfants s'ils leur pardonnaient. Ils lui ont répondu : pas encore.

C. M.



Laurent Bécue-Renard

Le Blog documentaire : *Après De guerre lasses, un premier film plutôt « féminin », si on peut dire, nous sommes ici face à des figures d'hommes, voire même à une Figure de l'Homme ? Etait-ce voulu ou est-ce le fruit du hasard ?*

Laurent Bécue-Renard : C'est totalement délibéré. Au moment où débute l'aventure de *Of Men and*

War il y a 10 ans, ma quête porte sur la figure du guerrier, une figure de type « mythique », pas très éloignée de celle d'Ulysse. Cette figure est évidemment absente, ou en tout cas présente en creux dans *De guerre lasses*, et faire ce nouveau portrait après mon premier film s'est imposé comme une nécessité dans mon cheminement personnel. Ce nouveau portrait est aussi celui de mes grand-pères...

Ça, c'est la fin du film, où apparaissent les photos de vos aïeux...

Oui, exactement. Et c'est aussi le début, pour moi. L'une des photos de l'un de mes grand-pères qui apparaît sur le générique est le fond d'écran de mon ordinateur depuis que j'ai terminé *De guerre lasses*.

Pour la petite histoire, c'est après le prix obtenu par le film à Berlin que j'ai profité de mon séjour pour aller visiter plusieurs camps de concentration. En rentrant de Buchenwald, je me suis rendu compte que je ne savais même pas où mon grand-père avait été prisonnier pendant 4 ans au cours de la Première Guerre mondiale. J'ai mené une petite enquête dans ma famille, et j'ai retrouvé cette photographie prise par le Comité International de la Croix Rouge pendant sa troisième année de captivité, au dos de laquelle était mentionné son lieu d'enfermement. La quête, déjà bien présente, est alors devenue tout à fait consciente. C'est un peu plus tard en lisant des articles sur des soldats américains rentrant d'Irak que je me suis dit que **c'est là-bas que je devais aller trouver et raconter cette histoire.**

D'une certaine manière, *De guerre lasses* était aussi un portrait de mes grand-mères, pour des raisons assez paradoxales. Quand je suis né, mes grand-pères étaient morts, et leurs femmes étaient donc les veuves de combattants de la guerre décédés plusieurs années après le conflit. *De guerre lasses* était à la fois leur portrait et celui de la France de mon enfance. *Of Men and War* en est le pendant manifeste.

Revenons au début du film... On y apprend très vite que *Of Men and War* est le deuxième opus d'une trilogie présentée comme une « généalogie de la colère ». De quelle colère parle-t-on ?

Cette « généalogie de la colère », sous-titre de ce film et titre de la série, est venue tout de suite avec le premier titre de travail de *Of Men and War* [*La trahison des pères, NDLR*]. C'est une réflexion analytique sur cette quête que je mène maintenant depuis une vingtaine d'années. Je suis parti de cet héritage psychique familial largement basé sur le non-dit ; c'est quelque chose que j'ai ressenti à l'intérieur de ma famille et dans la société dans laquelle j'ai grandi.

C'est un état de colère. Ce n'est pas une colère dirigée contre quelqu'un ou quelque chose - ce que l'on perçoit très bien dans *Of Men and War*. Ces hommes sont devenus la colère. Elle les caractérise, et je pense que c'est ce qui caractérise les sociétés occidentales post-guerres depuis presque 70 ans. J'ai l'intime conviction que c'est l'héritage direct des grandes catastrophes collectives du 20ème siècle ; c'est notre terreau à tous, nous qui sommes majoritairement nés dans la seconde moitié du siècle précédent. Tous les personnages de ce documentaire sont marqués par cet état de colère, comme les femmes de *De guerre lasses*. C'est un état qui se retourne aussi essentiellement contre eux, parce que le « eux » qu'ils sont devenus n'est plus le « eux » qu'ils étaient et qu'ils auraient souhaité rester.

Pour les nécessités du tournage, vous êtes présents dans le centre de thérapie avant même que celui-ci n'accueille des vétérans... Vous faites partie du décor en quelques sortes, mais on a du mal à croire que cela suffise pour que ces hommes se livrent comme ils le font dans le film. Comment êtes-vous parvenus à ce degré d'intimité avec

ces anciens soldats ? Comment avez-vous réussi à provoquer cette parole si généreuse chez eux ?

C'est un très long processus. Les quatre premières années de la fabrication de ce film ont été consacrées à des allers-retours entre la France et les Etats-Unis pour rencontrer un maximum de personnages (soldats démobilisés, femmes, mères, soignants, etc.). Je voulais m'imprégner au mieux du milieu auquel j'allais tenter de m'attaquer. A l'époque, j'ignorais que la réalisation de ce film serait si longue. Chaque voyage était une étape supplémentaire. J'avais simplement la volonté de trouver un centre qui propose de la « thérapie résidentielle » et qui ne dépende ni de l'armée ni de l'administration des anciens combattants ; **un centre où je serais aussi libre que pour *De guerre lasses* et qui me permette de continuer à valider le dispositif que j'avais mis en place en Bosnie.**

Pouvez-vous détailler ce dispositif, justement ?

Il y a plusieurs dimensions. D'abord, cette quête : **je cherche une parole qui a été non-dite**, et des sentiments qui m'ont tout de même été transmis. Quand je tourne *De guerre lasses*, j'ai l'intuition que la seule manière d'avoir accès à cette parole qui me manque est de trouver un dispositif qui soit lui-même une mise en scène : la thérapie. Ce ne sont pas de simples interviews qui vont me permettre d'avoir accès à ce que je recherche. Comment des personnes ayant survécu à la guerre (qu'elles aient été combattantes ou victimes) peuvent poser des mots sur leurs expériences ? A moins de réaliser un interview par jour pendant des mois, et alors de se placer finalement dans une position de thérapeute, ce n'est pas possible. Et c'est donc en rencontrant un dispositif de thérapie en Bosnie que je comprends que je pourrais **greffer sur la mise en scène qui existe un dispositif de cinéma qui ferait partie de la mise en scène initiale.** J'insiste sur ce point, c'est fondamental. C'est une conviction profonde. Sans cela, on se placerait dans une situation de pure observation. Cela deviendrait une gêne pour la thérapie, et il n'y aurait certainement pas de cinéma au bout du compte. Cette intuition qui s'est confirmée sur *De guerre lasses* est devenue une conviction profonde pour mener mes recherches aux États-Unis (et je n'en ai jamais parlé à personne). Il fallait simplement que ma légitimité ne puisse pas être remise en cause par ceux qui m'accueillaient. La situation était différente en Bosnie, puisque j'y avais été présent pendant la guerre. J'avais donc, d'une certaine manière, éprouvé ce conflit. Même si je n'avais pas vécu la même chose que les personnages du film, il y avait tout de même quelque chose de non-dit qui se sentait dans nos relations. Aux États-Unis, j'ai cherché à parfaitement comprendre la spécificité des situations que je rencontrais.

C'est comme cela que j'ai rencontré Fred Gusman, le thérapeute présent dans le film, lors de mon premier voyage. J'ai tout de suite compris que **j'étais en face d'une personnalité extrêmement charismatique, et très marginale dans son travail.** Quatre ans plus tard, c'est lui qui créera le type de centre que je cherchais. Je lui ai donc proposé de passer plusieurs mois sans caméra au sein de la structure qui n'était pas encore ouverte, et il a immédiatement accepté (après avoir vu *De guerre lasses*). Je crois qu'il a très vite saisi ma démarche. Quand vous avez une conviction très ancrée, ça transforme beaucoup de choses dans les rapports que vous entretenez avec les autres...



S'agissant des premiers patients, nous nous sommes d'abord un peu regardés comme des chats, en s'approchant un peu plus chaque jour les uns des autres. Au bout de 5 mois sans caméra, j'avais noué des rapports très amicaux avec certains : je participais à de nombreuses activités, j'assistais à la plupart des séances de thérapie, je côtoyais aussi les autres employés du centre. C'est un environnement très bienveillant. Je leur parlais de mes grand-pères quand ils me demandaient pourquoi j'étais présent ici, aux Etats-Unis, avec eux. Je leur montrais mes photos, en leur expliquant qu'ils avaient le même âge et que, si mes aïeux avaient eu la chance d'intégrer une telle structure, je pense qu'ils n'auraient pas dit des choses très différentes de ce que j'entendais dans les séances de thérapie. Dès le premier voyage, **j'étais stupéfait par ce que les vétérans me racontaient ; leurs récits m'étaient très familiers.**

On voit d'ailleurs très bien dans le film que la plupart de ces vétérans américains ont conscience de ce qu'ils sont en train de transmettre à leurs enfants – leur traumatisme. Ils ont donc très bien compris qu'un enfant de la troisième génération comme moi leur explique que, oui, on ressent l'ombre de la guerre sans l'avoir vécue.

Pour revenir au tournage, je faisais effectivement partie des murs et, pour les protagonistes, le fait que la thérapie soit filmée n'était qu'un élément de l'expérience (révolutionnaire pour eux) qu'ils allaient vivre. Le tournage aurait bien évidemment pu s'arrêter à n'importe quel moment, par exemple en cas de maladresses de notre part. Mais le chef opérateur, l'assistant et moi-même, nous avons essayé de transmettre cette conviction : **nous faisons partie du processus thérapeutique** et, de ce point de vue, nous devons nous inscrire dans l'éthique professionnelle des thérapeutes. Nous devons donc osciller entre distance et proximité avec les vétérans, et je me suis toujours dit que la caméra allait jouer un rôle dans la thérapie.

C'était la question qui allait suivre... Le rôle de la caméra dans la thérapie... L'avez-vous d'ailleurs discuté avec le thérapeute, ou même avec les vétérans ?

C'était mon intime conviction, je n'avais aucun doute – et ça aurait pu ne pas fonctionner. Mais je n'en ai jamais parlé, ni avec la thérapeute en Bosnie, ni avec celui-ci aux Etats-Unis. Dans les deux cas, j'ai pu jouir d'une liberté assez incroyable.

Même non-dit, on imagine que les deux thérapeutes savaient que la caméra pouvait aider leurs patients à « s'ouvrir » ?

Je suis effectivement certain qu'ils en étaient conscients, mais nous n'en avons jamais discuté. Si cela n'avait pas été le cas d'ailleurs, je pense qu'ils ne m'auraient pas toléré aussi longtemps. Ils ont compris que cet outil – la caméra – servait le travail qu'ils menaient avec les veuves ou les vétérans. Ils ont eu l'intelligence de se dire : pourquoi pas ?

Cela reste une expérience, et de cinéma et de thérapie, et je pense que l'un comme l'autre ont aussi été heureux qu'elle se termine, étant donnée la contrainte qu'elle représentait aussi dans leur travail. J'étais quand même tout le temps dans leur dos !

Cela étant, je pense que **le point central, c'est le processus de reconnaissance/validation**. C'est-à-dire que je suis l'étranger absolu, je n'ai aucun intérêt dans cette affaire, et les vétérans peuvent à peine se représenter d'où je viens, ni à quelles catégories sociale ou culturelle j'appartiens. Je viens de très loin, et très longtemps, sans poser aucune question et je semble donner l'impression (réelle) que tout ce qu'ils disent est important pour moi, que **la seule chose qui me préoccupe, ce sont les questions qu'ils ont à se poser à eux-mêmes**, et les réponses qu'ils y apportent. Je pense que c'est très important dans le processus, et c'est exactement ce que fait un thérapeute.



Vous voulez dire que les vétérans se reconnaissent aussi via la caméra ? Que celle-ci les institue en individus pleins et entiers, si on peut dire ?

Oui, cela revient à dire, chaque jour et chaque minute : « Je reconnais qu'il t'est arrivé quelque chose, et que cela t'a transformé en l'être que tu es devenu aujourd'hui ». Or, dans le reste de leur vie,

beaucoup de personnes, et parfois même leurs femmes, ne le comprennent pas – et pourtant, elles les aiment ! Cette disposition d'esprit joue un rôle très important. Le thérapeute fait cela, mais c'est son travail. Ce n'est pas le nôtre, et il est d'ailleurs très difficile pour les vétérans d'identifier notre fonction. Nous sommes présents, et cette présence valide une reconnaissance.

Il y a aussi la promesse d'une médiation. **Nous sommes des passeurs**, et les vétérans comprennent assez vite que ce qu'ils vivent dans une profonde solitude va être transmis à l'extérieur, et d'abord à leur premier cercle de connaissances (femmes, enfants, parents). Jamais ils ne parviennent à aborder ces questions dans la vie quotidienne, justement parce qu'il s'agit de leur vie quotidienne.

Il y a enfin la promesse d'un récit pour eux. Une histoire qui, une fois racontée, aura du sens. Je crois que c'est très important dans le processus thérapeutique. Mais tout cela reste à l'état latent, non dit pendant le tournage. Si je leur en avais parlé, ils seraient sans doute tombés des nues. A force de pratique, on se rend compte qu'**il ne peut y avoir de thérapie sans mise en scène.** L'une permet l'autre. Mise en scène bien sûr acceptée de part et d'autre de la pièce.

Eux-mêmes se mettent d'ailleurs en scène dans cette mise en scène, sans doute plus ou moins consciemment. Ils ont tous, et le film le montre bien, des manières différentes de se vêtir, de se tenir, de parler, etc...

Absolument. Et c'est grâce à cette mise en scène qu'il se passe quelque chose. La présence de la caméra fait partie de la mise en scène de cette thérapie filmée, et elle devient un stimulant dans le processus. Je suis persuadé que **certains des protagonistes du film se sont vraiment accrochés à la caméra**, comme les trois femmes dans *De guerre lasses*. Celui qui a tué par accident l'un de ses amis en est un bon exemple. Au départ, quand il est arrivé dans le centre, il était très agressif, et ne voulait pas être filmé. Ce qui ne nous posait bien sûr aucun problème. On aurait même pu s'éclipser quand notre présence l'aurait gêné. Mais ce n'est jamais arrivé, et le jour où il livre enfin le récit qui le hante, je sais très bien qu'il le fait en raison de la présence de la caméra. Ce n'est pas conscient, je crois : **il utilise la caméra presque sans le savoir**, en raison notamment de l'indicibilité de ce qu'il à confesser à l'égard des parents de l'ami qu'il a malencontreusement tué. Il est face à lui-même, et la caméra lui permet finalement d'envoyer une image de lui aux parents de ce garçon. Nous participons donc à la mise en scène, et je pense que ça créé davantage de thérapie, et davantage de cinéma.



Ce qui est frappant dans ce que le film restitue de cette mise en scène, c'est la place du thérapeute. Il apparaît rarement à l'image, reste le plus souvent au bord du cadre, et sa voix si particulière semble englober toutes les scènes de thérapie en la recouvrant de sa bienveillante présence. Etait-ce une intention de départ ou cela s'est-il imposé sur place pendant le tournage ?

C'était clairement une intention de départ, comme cela l'avait aussi été en Bosnie. Le thérapeute est, au premier chef, le médiateur de la parole. C'est par lui que celle-ci se met en place. Mais nous ne sommes pas dans une « leçon de choses » qui nous expliquerait les tenants et les aboutissants d'une thérapie. **J'ai aussi souhaité que le spectateur soit comme happé par ce cheminement intime**, qu'il ne puisse pas s'échapper en cours de route par des éléments contextuels ou par des indications purement didactiques (propres aux spécificités historiques, politiques ou culturelles dans lesquelles se produisent les événements qui ont conduit à ces traumatismes). On serait alors dans un champ-contrechamp qui pourrait être intéressant d'un point de vue pédagogique, mais qui générerait sans doute la thérapie, et qui ne déboucherait pas sur des séquences de cinéma.

Cela dit, vous avez tout à fait raison de souligner le rôle de la voix des thérapeutes dans les deux films. Je pense d'ailleurs qu'on ne devient pas thérapeute par hasard. Dans les deux cas, **nous sommes face à des voix qui impriment une présence forte dans les documentaires**. Le charisme de Fred doit beaucoup à sa voix et, face à des armoires à glace perpétuellement sur le fil de rasoir, il ne hausse jamais le ton. Il n'y a jamais eu d'incidents. Et ce que vous dites est très juste : son timbre est très englobant – sans être étouffant. Cette voix est derrière nous, et les spectateurs sont aussi, je crois, englobés dans la pièce. Avec un champ-contrechamp, ils seraient à l'extérieur.

S'agissant de la place du spectateur, deux choses retiennent l'attention tant elles sont maîtrisées. C'est la manière de capter ces paroles et, conséquemment, de les monter. Il y a, je crois, 450 heures de rushes – ce qui est assez dément. Comment avez-vous

procédé au montage face à une telle somme d'images ? Est-ce que vous vous êtes justement basé sur le discours des personnages pour construire les séquences du film ?

On peut dire ça comme ça, oui. Nous sommes effectivement face à une montagne une fois que le tournage s'achève. Il y a une multitude de fils sur lesquels on peut tirer. Au départ, on travaille donc de manière linéaire avec un esprit analytique. C'est-à-dire qu'on revient sur chaque séance de thérapie, les unes après les autres, et par couches successives. On passe plusieurs fois sur l'ensemble des enregistrements. **Ce processus correspond à une recherche du sens profond de ce qu'il se dit dans chaque séance.** Nous avons une petite idée des personnages que nous retiendrons *in fine* (même si certains d'entre eux disparaissent au cours du montage). Ceux qui résistent sont ceux qui me parlent personnellement. **C'est tout à fait subjectif : ce sont les paroles qui entrent en résonance avec ce que je ressens qui sont privilégiées.** Et il n'y a pas de mystère : cela correspond aux vétérans qui se sont accrochés à la caméra. Il s'est effectivement passé quelque chose entre nous. A l'image, on voit très bien quand cette résonance existe. C'est visuellement très frappant, alors que toutes les séquences ont été filmées avec la même application !

Pour chaque séance (qui dure entre une et trois heures), on recherche l'enjeu profond, et la tension. Ce travail de montage s'est étalé sur quatre ans et, un an avant la fin du travail, il ne nous reste « que » 50 heures de rushes. Nous sommes encore face à des séances chronologiques, et nous pensons avoir extrait tous les éléments de sens profond. Nous commençons alors à les reconstruire, et à les réduire.



A partir du moment où nous parvenons à avoir une perception analytique des propos qui se sont échangés, nous nous affranchissons totalement de la chronologie interne de chaque séance et nous cherchons à reconstruire du discours. **Chaque séance en elle-même est chaotique ; par conséquent, il faut la déconstruire pour en faire le récit.** Très souvent, la chose la plus importante advient dans la dernière phrase, et elle nous donne finalement le début de la séance. Au montage, nous sommes dans une situation assez fascinante : nous cherchons le sens analytique comme pourrait le faire un thérapeute face à l'étude d'un cas. La différence, c'est que nous travaillons

aussi avec des images, des sons, et des interactions. Mais finalement, **c'est toujours le sens profond qui créé de la dramaturgie, et non l'inverse**. On élague donc les séances en les construisant autour de leur sens profond. Certaines d'entre elles s'effondrent d'elles-mêmes parce que le sens qu'elles renferment n'est pas assez puissant. Six mois avant le terme du montage, nous arrivons à 12 heures de scènes et de séances. Tout fonctionne alors de manière analytique, et nous cherchons ensuite le « méta-récit ». Comment arriver à ce portrait du guerrier, d'Ulysse, avec tous les éléments signifiants que nous avons conservés ? Ce qui est assez fascinant pour moi, c'est que plus on avançait, plus on se sentait libres.

Plus on se sent libre, ou plus on se libère ?

Les deux, je crois. Mais c'est une bonne question ! Nous sommes par essence face à quelque chose que nous avons vu et enregistré de manière linéaire, même si le psychisme reconstruit perpétuellement ce qu'il a vécu. Et comme j'étais la plupart du temps derrière la caméra pendant les séances, j'ai vu et enregistré ces scènes avec un œil panoramique sur l'ensemble de la pièce.

Il faut donc s'affranchir de tout : de la chronologie, de l'espace, de la temporalité... On bascule presque dans le fantastique, et je pense que le sens profond est d'ordre fantastique. Quelque chose qui va se jouer trois ans après dans la vie d'un couple est finalement le présent de ce qu'il se joue dans une scène de thérapie trois ans plus tôt. Je pense d'ailleurs que nous fonctionnons de cette manière dans la vie réelle. Quelque chose qui va se passer ici aujourd'hui pourra donner un sens à un événement que nous avons en mémoire depuis plusieurs années. Nos récits mémoriels évoluent sans cesse. Il faut les figer pour le film, puisque le montage doit s'arrêter à un moment donné, mais cela reste une représentation du sens profond tel que je l'ai perçu et qu'il a émergé devant mes yeux.



Est-ce selon ces principes que vous avez conçu l'alternance entre les séances de thérapie et les scènes de la vie quotidienne ? Scènes de vie quotidienne que vous n'avez

d'ailleurs pas tournées de manière préméditée pour les inscrire à tel ou tel moment du film...

Après les 5 mois d'observation quotidienne dans le centre, il y a 9 mois de tournage continu des séances de thérapie, avec l'intime conviction que **le film serait un affrontement entre le front et l'arrière**. Le front, c'est ce qu'il se passe dans le psychisme de chacun de ces vétérans, le reflet ce qu'il s'est passé sur le théâtre de la guerre. L'arrière, c'est la société et la famille auxquelles ils appartiennent. Ces familles, nous ne les avons filmées qu'après la thérapie, car nous voulions aussi voir ce qu'il se jouait à l'arrière avec chacun des personnages. Ce nouveau travail de tournage s'est étalé sur quatre ans.

Le montage s'effectue ici d'un point de vue signifiant, et non chronologique. *Grosso modo*, ces scènes d'arrière sont des *flash-forwards* dans la première partie du film (des projections dans le futur ; le temps présent étant celui de la thérapie), et des *flash-backs* dans la seconde (où le présent est le temps de l'arrière). Au demeurant, **chaque spectateur est libre de considérer ces enchaînements avec l'illusion de la chronologie**. Les éléments sont disposés pour pouvoir accepter le film ainsi car il était hors de question d'exclure le spectateur qui voudrait voir cette histoire de manière linéaire, du point de vue de la temporalité. Il fallait que toutes les pistes de lecture fonctionnent, même si nous étions davantage intéressés par la dimension « fantastique » du récit.

Dernière question sur le montage : quand s'impose l'ouverture du film ? Cette scène de pré-générique si emblématique, et que l'on peut revoir bien différemment après avoir vu la globalité du documentaire ?

Cette scène est tournée au milieu de la thérapie, et je comprends très rapidement qu'elle est assez incroyable. Au premier dérushage, je sais que ce seraient les premières images du film. **Il n'y avait pas meilleure manière d'entrer brutalement dans le récit**. Il en est de même pour la scène finale, tournée quasiment au terme du tournage. Je savais qu'elle viendrait clore le documentaire. Et je comprends très bien qu'on ait envie de revoir la première séquence, mais elle n'aurait pas pu arriver à la fin du film. Pour le coup, elle aurait renvoyé ces vétérans à l'enfermement.

Mais il y a finalement mille manières de raconter cette histoire, et j'ai personnellement un parti pris subjectif, comme n'importe quel cinéaste. Ce n'est pas parce que je m'affronte à quelque chose qui est de l'ordre de la réalité que je deviens moins subjectif. Pas plus dans *De guerre lasses* que dans *Of Men and War*, il m'intéresse de raconter une histoire mortifère. Les événements dont il est question le sont suffisamment pour ne pas en rajouter. **Ce qui m'intéresse dans la pratique cinématographique, c'est de chercher le vivant**. Le point de départ qui m'a sans doute amené au cinéma, c'est l'héritage de la guerre, et la survivance. C'est que je suis profondément : j'appartiens à une lignée de survivants, et c'est de cela dont je parle aussi.

De la même manière que les thérapeutes, je me focalise sur ce qu'il reste de vivant chez chacun des protagonistes. Et vous voyez que chacun des vétérans est incroyablement vivant, malgré tout. C'est aussi vers cela que je tends dans le montage. **Je cherche les vibrations, la lumière, sans vouloir rien censurer bien sûr**. Eux ne sont représentatifs que d'eux-mêmes et, parmi toutes les figures d'Ulysse, ce sont celles qui choisissent de mener un travail sur la parole qui m'ont attiré. C'est très marginal. Comme les femmes bosniaques, ce sont des hommes qui s'acheminent dans un processus de

vie. Même si c'est douloureux, ils ont accepté d'aller vers la parole. Ce faisant, ils vont vers la vie. De ce point de vue, le film a un effet de loupe : il cherche le vivant.



C'est d'ailleurs peut-être ce que l'on pourrait vous reprocher... De ne pas porter un discours critique et frontal sur la guerre... De tendre en quelques sortes aveuglément vers la lumière...

C'est une question importante... mais **on fait quand même du cinéma, et sans lumière, ça ne fonctionne pas** – à tous points de vue. Je n'envisagerai pas de faire du cinéma pour aller chercher l'ombre. Il y a bien sûr continuellement des clairs-obscur, rien n'est tout noir ou tout blanc dans cette aventure. Mais j'ai cette très forte conviction : tout cela n'a de sens que si l'on se dirige vers la lumière – ce qui ne signifie pas forcément qu'il y ait une fin heureuse, mais au moins nous restons dans le vivant.

Comme les femmes de *De guerre lasses*, j'ai une très haute considération pour ces vétérans qui ont entrepris ce travail extrêmement courageux qui consiste à affronter ses démons. En tant que cinéaste, je suis théoriquement dans la toute puissance, **je pourrais faire ce que je veux mais j'ai une énorme responsabilité vis-à-vis des protagonistes**. Nous sommes confrontés à des personnes qui vont vivre encore 50 ou 60 ans... et il est absolument hors de question de leur renvoyer une image mortifère alors même qu'ils sont déjà sur le fil du rasoir avec une pulsion de mort énorme qui s'affronte à leur désir de vivre qui, lui, continue de vibrer tant bien que mal. Ce serait criminel.

Ont-ils vu le film, d'ailleurs ?

Malheureusement, non. Le personnage qui se marie dans le film était présent lors de la projection au festival de Cannes – c'est d'ailleurs le seul qui a réintégré l'armée. On attend aujourd'hui encore la possibilité d'organiser une projection collective. Ni le thérapeute, ni moi ne voulions envoyer des DVD ou des liens Internet à chacun des protagonistes.

Cette projection risque aussi de provoquer quelque chose...

Sans aucun doute. Et je l'appréhende sans doute davantage que le thérapeute. Fred est convaincu qu'**ils éprouveront de la fierté pour le chemin parcouru, et pour avoir réussi à exprimer du sens**. Ils savent aussi que leur participation à ce film pourra rendre service à leurs frères d'armes qui n'auront pas accès à ce type de cheminement intime.

Où en sont-ils aujourd'hui ?

Je pense qu'aucun thérapeute digne de ce nom n'oserait formuler des promesses de guérison. En Bosnie comme aux Etats-Unis, les thérapeutes sont convaincus de la justesse de ce qu'ils font, et ils entretiennent un rapport très humble à leur propre pratique, mais ils savent qu'**on ne se reconstruit jamais complètement**. La thérapeute le dit bien au début de *De guerre lasses* quand elle explique, en substance : « *Je ne suis pas là pour te guérir, mais pour t'apprendre à vivre avec ce qu'il s'est passé* ». Je pense que c'est la seule chose que l'on peut attendre de ce travail, et ce n'est pas rien ! Il faut se rendre compte de ce que cela signifie. Vous êtes ici face à de très jeunes personnes qui, en se regardant dans le miroir, aperçoivent le reflet de celui qui était là avant la guerre tout en sachant qu'il s'agit d'un autre homme. Le psychisme doit faire ce deuil. C'est d'une violence incroyable. **Il n'y a pas de retour en arrière possible**. Il faut apprendre à vivre ainsi, c'est très dur. Et rien ne garantit qu'il n'y ait pas de rechutes.

Je pense que l'espérance de tout travail de ce type consiste à faire comprendre qu'il existe une possibilité de faire autrement. Mais on ne peut pas savoir sur quoi débouchera le processus. Seulement peut-on deviner que ce sera difficile, et parfois effrayant.

Aujourd'hui, les protagonistes sont tous sortis du centre après, en moyenne, trois ou quatre mois de séjour. Des années après, l'évolution s'écrit généralement en dents de scie. **Certains se sont aujourd'hui inscrits dans l'existence**, parfois même à leurs corps défendant avec la naissance d'enfants plus ou moins désirés, et assumés. D'autres se reconstruisent par le travail.



C'est tout de même une aventure de réalisation conséquente, qui s'étale sur plus de dix ans. Comment êtes-vous parvenu à la financer ?

Le film est aujourd'hui déficitaire à la hauteur du budget d'un bon documentaire. On souffre encore de **pertes qui avoisinent 350.000 euros sur un budget total de 1,2 millions d'euros**. C'est une entreprise assez délirante, et il faut avoir une intime conviction extrêmement ancrée pour la mener à bout.

Il faut aussi savoir se lancer au bon moment, pas trop tôt quand il y a encore trop de doutes, ni trop tard. J'ai d'ailleurs moi-même failli abandonner la partie au milieu du montage, par manque d'énergie. Qui plus est, je travaillais avec quelque chose d'extrêmement contagieux. **C'était un peu comme une lutte à mort entre le cinéaste et la matière à laquelle il s'affronte**, sans aucune certitude de gagner le combat. Beaucoup plus que dans *De guerre lasses*, le film et le cinéaste reviennent de loin ici. Il y avait en effet dans ce documentaire une dimension supplémentaire ; celle de la mort donnée. Elle rôde beaucoup dans *De guerre lasses*, mais elle est ici un puits sans fond. C'est un trou noir qui attire tout ce qui tourne autour de nous. Travailler sur cette matière a été très dur pour toute l'équipe. Et l'énergie ne revient qu'à partir du moment où vous parvenez à tirer des fils qui ont du sens et qui vont vers la lumière.

Tout ce que nous avons filmé, c'est de la boue, en apparence. Il faut vraiment avoir une intime conviction très forte pour se dire qu'on va trouver un rai de lumière dans ce chaos, une trace de survivance en chacun des personnages. Tout cela joue aussi sur la production. Je suis d'ailleurs mon propre producteur parce que **personne d'autre que moi n'aurait pu faire un pari aussi insensé**. Après quatre ans de travail, je n'avais par exemple toujours pas trouvé le centre que je cherchais. Ce n'est que l'avant-dernier jour du dernier voyage que Fred m'apprend qu'il va ouvrir une nouvelle structure. A un moment où j'étais prêt à tout abandonner...

Financièrement, j'ai été frappé aux portes à différentes étapes, en étant à chaque fois certain que ces étapes étaient bien avancées. J'ai eu la chance de convaincre mes interlocuteurs, notamment parce que cette histoire et mon postulat de départ parlent à tout le monde, ou presque. Le récit se déroule ici et maintenant, mais **je tends surtout un miroir aux contemporains dans lequel ils peuvent apprécier la part d'héritage psychique du 20ème siècle qu'ils portent en eux**. Nous vivons dans des sociétés en grande souffrance, et sur lesquelles pèse un passé historique assez lourd. Je pense que l'ensemble de ces éléments a joué pour aider à convaincre du bien fondé de ma démarche. Ensuite, il faut bien sûr être créatif dans la manière de financer et de trouver des solutions quotidiennes pour baisser les coûts de production. J'ai également été entouré par une équipe de techniciens extrêmement motivée.

Cela étant, **si le film n'est pas vendu à des télévisions européennes ou américaines, nous resterons avec un passif considérable**. Je pense que tout le monde ne peut pas se lancer dans une telle aventure. Il faut être habité pour naviguer ainsi au long cours pendant 10 ans.

Après les femmes, après les hommes, qui sera au centre du troisième opus de la trilogie ? Les enfants ?

Oui, ce seront les contemporains. L'idée me trotte dans la tête depuis longtemps, et je ne sais pas encore comment elle se concrétisera. Il fut un temps où j'ai même cru que je pourrais me passer de l'épisode sur les hommes, mais c'était devenu impossible.

Le postulat pour ce troisième film consiste donc à dire que **nous sommes tous des enfants de la guerre – souvent à notre insu, bien sûr**. Comment réaliser notre portrait en tant qu'enfants de la guerre ? Le petit miroir qui nous est destiné dans *Of Men and War* est d'ailleurs celui porté par chacun des enfants présents dans le film. C'était déjà le cas, dans une moindre mesure, dans *De guerre lasses*. C'est là d'où nous venons, tous.

On en reparle dans dix ans, donc ?

J'aimerais bien que ce soit plus rapide ! Et je me dis parfois que la fiction est quand même plus simple à réaliser...

Propos recueillis par Cédric Mal