



**Revue Images documentaires, No 67/68.**  
***Au loin des villages.***  
***Un Texte de Guillaume Morel.***

*Suisse/France*

*Réalisation : Olivier Zuchuat.*

*Production : Prince Film, A.M.I.P., Les Films du Mélangeur, 2009.*

*Distribution : Hévadis Films.*

*Vidéo, couleur, 77 minutes.*

« C'est en ratant l'Histoire que le cinéma a été l'art de ce siècle, semble nous dire Godard »<sup>1</sup> écrivait Serge Toubiana à propos de *For ever Mozart*. L'impossibilité du cinéma de documenter la guerre, sa vocation à être dans un éternel « après » sont l'inquiétude qui ronge en effet l'œuvre récente de Godard. Si le cinéma est toujours en retard d'une barbarie, *Au loin des villages* d'Olivier Zuchuat réduit considérablement la distance. Le réalisateur filme le camp de réfugiés de Gouroukoun, à la frontière du Tchad et du Soudan, où l'ethnie Dajo a trouvé un refuge précaire qui la protège de la guerre et des massacres du Darfour. 13 000 personnes inventent là-bas une vie loin des villages. La proximité temporelle et géographique du tournage avec la guerre, toujours laissée hors-champ, rend particulièrement palpables la menace et la précarité de ces existences. Si l'apaisement et la reconstruction semblent parfois régner dans les plans sobres, toujours à distance, d'Olivier Zuchuat, la frontière qui sépare ces hommes et ces femmes du drame et de la guerre est d'une fragilité qui jamais ne peut quitter le spectateur. Et ces images crient alors toujours une douleur au-delà de ce qu'elles montrent et de ce qu'elles disent. Il y a, par exemple, la scène si irréaliste de la noblesse de cet homme, peut-être karatéka professionnel dans son pays, qui répète des mouvements d'arts martiaux dans son kimono blanc. Vient à l'esprit toute la volonté qu'il a fallu sans doute à l'homme pour garder ce kimono dans sa fuite, quelle valeur il représente et quel lien il doit lui permettre de garder avec une vie d'avant.

Le film se structure ainsi dans un enchaînement de portraits. Des blocs de récit ou d'existence qui ne sont jamais coupés par le montage ni par des changements d'échelle de plan. Les

<sup>1</sup> S. Toubiana, « Le Bel héros fatal », *Les Cahiers du cinéma* n°508, décembre 1996, p.12.

hommes et les femmes ne sont jamais filmés ensemble à cause d'une division et une organisation qu'on imagine ancrées socialement. La caméra n'est jamais trop proche ; aucune fausse connivence du gros-plan ici. Le réalisateur filme souvent à l'horizontale et les corps de ceux qui racontent sont cadrés dans leur entièreté. La longueur des plans offre au spectateur un espace de pensée, la possibilité de se projeter dans ce hors-champ guerrier. Elle invente aussi une durée cinématographique qui aspire quelque part à nous faire éprouver le temps de l'attente et du suspens, celui dilaté à l'extrême de ces réfugiés bloqués entre le départ et le retour. Ce dispositif, tout à la fois frontal et pudique, leur rend un peu d'une dignité perdue. Il offre en tout cas, à nous spectateurs, les moyens d'une compassion sans artifices et évacue toute sensiblerie que l'Histoire et ces histoires ne sauraient souffrir.

Les femmes balaient une cour sableuse comme elles l'auraient fait chez elles, un vieil homme, au loin, semble agoniser, une femme enfouie parmi les siennes se lamente et pleure ses morts. Le film commence ainsi après un générique en forme de course frénétique dans la campagne grasse et verte de l'Europe apaisée. Puis soudain arrive ce qui se passe souvent dans les grands films documentaires quand la personne qui est filmée prend possession du film et adresse quelque chose qui a à voir avec la place qu'occupe le spectateur. Cette séquence, ou plutôt ce plan-séquence, est celle d'un homme (un chef de villages probablement) qui raconte les batailles inégales qui ont opposé une alliance de villages et les Janjaweds, ces escadrons de la mort soutenus par le gouvernement soudanais. L'homme, parce qu'il est face à un réalisateur et parce qu'il peut, pour un ailleurs, pour un avenir, inscrire les noms de ceux qui sont morts dans un film et sa matière enregistreuse, prononce pendant plusieurs minutes les identités de 46 disparus. Noms, prénoms, villages d'appartenance sont dits et soustraient, certes de manière ténue et fragile, ces morts à la volonté d'une sommaire extermination. Des noms-lucioles - comme pourrait le dire Georges Didi-Huberman<sup>2</sup> - qui survivent encore un temps à la totale disparition. Ces noms, l'homme nous les envoie et décide en cela de transformer sa séquence en mémorial. Nommer est un enjeu semble-t-il important dans le cinéma documentaire contemporain. Quelques films récents font écho à celui d'Olivier Zuchuat. Il faut se rappeler, par exemple, le beau final du film d'Olivier Dury, *Mirages*, dans lequel des migrants montraient face caméra leur carte d'identité ; un geste de survivance également. L'un des derniers films de Wang Bing porte lui le nom de son unique personnage, Fengming.

A la longue liste des disparus d'aujourd'hui, répond un travelling latéral interminable sur les palissades du camp. Il s'agit finalement de deux défilements qui permettent au spectateur de prendre la mesure : la mesure de 46 morts et la mesure de l'étendue du camp. Rithy Panh dans *Site 2* laissait lui aussi pendant de longs moments courir sa caméra dans les artères d'un camp de réfugiés. Rithy Panh fera ensuite *Bophana*, un film-hommage mu par la volonté de résister à l'oubli. Le film s'intitule également du nom de son personnage, victime des massacres khmers rouges, parce que selon le réalisateur cambodgien « l'anonymat dans un génocide est complice de l'effacement »<sup>3</sup>. Olivier Zuchuat inscrit lui au sein du même film ces deux valeurs essentielles au documentaire, l'épreuve d'un présent et l'acte de mémoire. Ce tour de force est aussi discret qu'essentiel.

---

<sup>2</sup> Dans son nouvel ouvrage Georges Didi-Huberman évoque la fragile présence de ces *Peuples-Lucioles* qui « font l'impossible pour affirmer leurs désirs, émettre leurs propres lueurs et les adresser à d'autres. » Cf. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009, p. 134.

<sup>3</sup> Propos de Rithy Panh repris par James Burnt Cf. « Rithy Panh, parcours » de James Burnt publié avec le coffret DVD *Le Cinéma de Rithy Panh*, Les Editions Montparnasse, 2008.