

Entretien avec Travis Wilkerson Pour une contre-histoire de l'Amérique

Philippe Gajan

Numéro 186, mars 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87981ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2018). Entretien avec Travis Wilkerson : pour une contre-histoire de l'Amérique. *24 images*, (186), 52–57.

Entretien avec Travis Wilkerson

POUR UNE CONTRE-HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE

propos recueillis par **Philippe Gajan**

Travis Wilkerson est venu présenter son nouveau film *Did You Wonder Who Fired the Gun?* aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal en novembre dernier. L'occasion pour 24 images de rencontrer un cinéaste profondément engagé (le magazine *Sight and Sound* l'a qualifié de « conscience politique du cinéma américain ») et, parallèlement, de s'immerger dans l'Amérique de Donald Trump.

Dans *Did You Wonder Who Fired the Gun?*, Wilkerson mène l'enquête : en 1946, à Dohan en Alabama, son arrière-grand-père, suprémaciste blanc, a abattu un Afro-américain. Une chape de plomb pèse sur cet événement. L'enquête, qui est à la fois une plongée dans sa propre histoire familiale et dans celle des États-Unis, celle de la naissance de la lutte pour les droits civiques, celle de Rosa Parks, comme dans celle, contemporaine, des mouvements *Black Lives Matter* et *#MeToo*, s'avère particulièrement complexe, douloureuse et mystérieuse. Ici, le passé se conjugue au présent et les morts oubliés de l'histoire officielle se dressent comme autant de témoins à charge. C'est bien le procès en infamie de l'Amérique que le cinéaste scande tout au long d'un film aux forts accents de gothique noir.

Dans ce film, on retrouve certains des ingrédients qui ont fait de Travis Wilkerson une voix unique, radicale et importante du cinéma américain depuis *An Injury to One*, en 2002. Ou, en 1999, avec *Accelerated Under-development: In the Idiom of Santiago Alvarez*, un portrait/essai du grand cinéaste cubain, l'un des chefs de file du troisième cinéma.

Votre travail se distingue par son engagement politique, mais nous aimerions tout d'abord vous interroger plus spécifiquement sur votre rapport constant à l'histoire et sur l'originalité et la radicalité de la forme de vos films depuis au moins *An Injury To One*.

Fondamentalement, je crois que vous ne pouvez pas exprimer de nouvelles idées à moins de trouver une nouvelle forme. C'est la vieille notion brechtienne de l'aliénation. Ce que nous suggère Brecht, c'est d'appréhender quelque chose de familier comme si nous ne l'avions jamais vu auparavant, quelque chose que dès lors, nous pouvons réellement voir. De plus, j'ai été très influencé, dès mon adolescence, par le troisième cinéma, qui proposait lui aussi d'exprimer une idée radicale par une forme radicale. D'où la question que je me pose toujours : comment puis-je trouver une forme qui va ouvrir une conversation et non maintenir en place les murs, la fermeture, la déconnexion entre le sujet et ce que nous sommes.

Quant à l'histoire, elle est effectivement, et de plus en plus, au centre de mes préoccupations. Et non pas simplement l'évocation d'un événement historique. Je pense au contraire que notre concept linéaire de l'histoire est faux. Le passé et le présent



sont complètement imbriqués et coexistent à chaque instant. La première fois que j'ai vraiment pensé à cette articulation, c'était après *An Injury to One*, alors que je faisais des recherches sur le massacre de Sandcreek, le massacre des Cheyennes et des Arapahoes dans le sud-est du Colorado dans les années 1860. Tous ceux que j'ai rencontrés disaient la même chose. Le massacre de Sandcreek n'était pas pour eux un événement historique mais contemporain. Un événement qui continuait à façonner leur vie, à conditionner leur langue, leur rapport au pouvoir, à la nourriture, à la drogue, à l'alcool... Et ça m'a secoué. J'ai pris conscience que c'était déjà présent dans *An Injury To One*. Et même si je pense que je n'avais pas bien compris comment articuler ce matériau, j'ai appris de la sagesse de ces gens qui ont eu affaire à deux cents ans d'histoire. Ils m'ont ouvert les yeux...

D'où, de nouveau, la question : comment faire correspondre l'idée avec la forme ? Mais également, et c'est le deuxième point, comment, dans ce cas, extraire un événement du passé et le placer en face de nous, maintenant ? C'est, après tout, ce que nous faisons en ce moment. Vous me rencontrez parce que je suis un cinéaste, parce que le film a été montré en festival. Je suis donc en train d'obtenir une certaine reconnaissance... à



An Injury To One (2002) et Who Killed Cock Robin? (2017)

cause d'un meurtre ! Et donc d'une famille détruite à jamais ! De sorte que ce meurtre est un événement contemporain. Il façonne la réalité de cette famille aujourd'hui, comme la mienne puisque j'en parle.

Enfin, un troisième élément vient jouer dans mes choix formels. C'est bien sûr le fait que je travaille habituellement dans des conditions économiques extrêmement modestes. Je veux transformer ce handicap apparent en force à travers des choix formels originaux.

Cette obsession de l'originalité, de l'importance de toujours se renouveler, m'a d'ailleurs longtemps hanté. Je me suis longtemps senti comme un groupe de musique acclamé pour un premier album qu'il n'a plus envie de jouer. J'ai développé une certaine hostilité à l'encontre de *An Injury To One* jusqu'à récemment. Mon film suivant *Who Killed Cock Robin?* était d'ailleurs une agression caractérisée contre le précédent, une sorte de contrepied. J'ai maintenant pris assez de distance pour comprendre qu'il n'y a pas besoin de toujours réinventer le réel et que si certaines stratégies ont fonctionné, je peux continuer à les développer. L'essentiel n'est pas de ne pas se répéter, mais plutôt de créer de nouvelles variations.

Un exemple frappant de ces choix formels récurrents est l'utilisation de chansons dont les paroles s'inscrivent à l'écran, un peu à la manière d'intermèdes musicaux qui viendraient rompre la voix-off (NDLR: la propre voix du cinéaste).

Effectivement. Pour *An Injury To One*, je m'étais posé beaucoup de questions avant d'incorporer de vieilles chansons de mineurs. Le défi était complexe, notamment parce que personne ne connaissait les mélodies de ces chansons que j'avais découvertes dans des journaux des années 1950, c'est-à-dire composées déjà près de 40 ans après les faits. Mais pour moi, l'essentiel était de trouver une façon de ramener ces chansons, ces « voix » aujourd'hui, de les faire traverser le temps afin de révéler différemment leur puissance.

L'une de mes stratégies consistait à tenter de perturber le spectateur. Alors qu'il commence à se lasser de ma voix, soudain le film lui propose ou lui impose ce moment de réflexion où les mots

apparaissent à l'écran. Et c'est sa propre voix que le spectateur entend à ce moment. Car quand on lit, c'est avec notre voix. Cela devient donc un moyen de perturber la voix-off d'une manière significative, et donc également de perturber le discours en forçant la réflexion et en intégrant le spectateur. Ces intermèdes créent ainsi une structure qui aide à comprendre la continuité de la violence, décennie après décennie après décennie, mais aussi, d'une manière étrange, à confronter le spectateur à sa propre relation à cette violence, à sa propre compréhension.

Dans le nouveau film, cela ne fonctionne pas exactement de la même manière. Je ne cherchais pas à m'approprier la stratégie, mais plutôt à m'approprier le but, cet objectif visant à rediriger la conversation. À un certain niveau, ces mots deviennent les mots du spectateur. Tout cela pour éviter que le film ne soit lu que comme le simple portrait de ma famille... dérangée !

Vous dites donc au spectateur : c'est à propos de vous !

C'est à propos de nous tous ! C'est bien sûr un film sur moi, mais c'est aussi sur nous tous. Entendre que ce film est sur moi, que je me regarde le nombril, me dérange énormément. Car ce regard introspectif que je porte sur ma famille est avant tout une stratégie pour suggérer notre réalité contemporaine. Ce que j'essaie de dire, c'est qu'à un micro point de vue correspond un macro point de vue. Qu'à la famille se substitue en quelque sorte une histoire sociale plus large. Il ne s'agit bien entendu pas seulement de ma famille. Ce qui me fascine, c'est que chaque fois que je fais un film sur un sujet, un événement ou un lieu précis, que ce soit Butte, ma famille, le massacre de Sandcreek, ou New York dans le cas de mon nouveau projet, chacun peut s'y reconnaître en observant attentivement sa propre histoire ou celle de sa localité. Mon expérience n'a rien d'unique ou d'exceptionnelle, j'essaie simplement de regarder les choses d'une manière différente. Et tous les jours des gens viennent me voir et me racontent des histoires similaires : untel a un grand-père qui faisait partie du Ku Klux Klan, un autre... C'est incroyable de voir combien de personnes se sont confiées à moi l'année dernière. C'est bien sûr ce que j'espérais déclencher. Mais je ne savais pas si cela allait fonctionner car les gens ont tendance à ne pas regarder, ou à oublier.

Dans le cas de *Did You Wonder...*, quel est le déclencheur : est-ce que c'est le particulier, l'histoire de votre famille, ou le climat social, les manifestations suite au décès de Trayvon Martin ?

La gestation de ce film a été un peu différente du reste de mon travail. J'étais effectivement à cette manifestation... À ce moment-là, je connaissais les rumeurs autour de l'arrière-grand-père, mais je ne savais aucun détail. Par exemple, je ne savais pas qu'il y avait eu des poursuites et des articles dans les journaux. Cela restait très flou pour moi. Mais alors que mon frère et moi marchions dans les rues, j'étais habité par un sentiment très étrange, le sentiment que quelque chose se passait. C'est là que j'ai senti qu'au-delà du moment présent, il y avait une connexion à faire. Et j'ai pris mon téléphone... C'est à ce moment précis que la véritable enquête a commencé.

Vous dites que l'histoire concerne le présent et non pas le passé. En même temps, vous effectuez de constants allers et retours. Vous êtes dans le présent, à cette manifestation, puis vous décidez de vous tourner vers le passé. Un passé qui parle de notre présent...



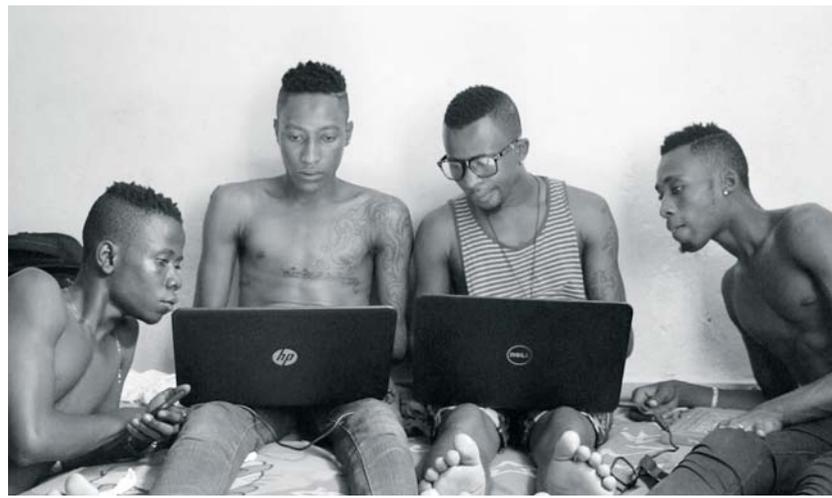
Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)

C'est exact. Je connais une enfant qui n'arrive pas à faire la différence entre demain et hier. Il lui arrive fréquemment de dire des choses comme : « J'ai joué avec mon ami demain ». En la corrigant, je me suis mis à penser aux scientifiques qui affirment que cette notion voulant que le temps soit linéaire est une abstraction. Il n'y a réellement que le présent. Nos concepts du futur et du passé sont entièrement construits. Et cet enfant exprime cela constamment.

Il y a aussi un même mouvement entre votre histoire personnelle et celle des États-Unis. Par exemple, vous parlez de Rosa Parks mandatée par le NAACP pour enquêter en 1944 sur le viol de Recy Taylor dans une ville non loin de Dothan, ce qui nous renvoie à la fois au mouvement Black Lives Matter, à #MeToo, à l'émergence des mouvements suprémacistes blancs, à la présidence de Trump... Plus généralement, votre travail semble peu à peu construire une histoire des luttes sociales et politiques aux États-Unis dans un mouvement incessant entre hier et aujourd'hui. Et éclairer singulièrement le moment présent...

J'ai commencé à m'intéresser à tout cela jeune, lorsque je vivais dans le Montana. L'une des choses qui m'a frappé tout d'abord, c'est qu'aux États-Unis, il y avait un sentiment très largement partagé voulant que la gauche n'ait jamais existé. Cette ignorance générée et entretenue par le pouvoir était étroitement liée aux violences des luttes sociales et à la répression exercée contre ces mouvements qui a d'ailleurs fini par les détruire. Et l'échec de la gauche est dû en partie à son incapacité à reconnaître et dénoncer la répression étatique et le rôle qu'elle a joué dans la construction d'un discours historique qui efface l'histoire. Et bien sûr, la question raciale a subi le même processus. Pourtant, je trouve intéressant que l'histoire des années 1940 ressemble à notre histoire contemporaine. Il y a une continuité remarquable en termes de violence et de répression générées par l'État et le pouvoir.

Ce qui est étrange à propos de la violence policière aux États-Unis, c'est qu'elle est très peu documentée. Il n'y a pas par exemple de dossiers du FBI sur ce sujet, aucune loi pour obliger les services de police à déclarer publiquement les cas. Mais depuis trois ou quatre ans, le partage d'informations entre individus a permis de se faire une meilleure idée de l'ampleur de cette violence policière. Et de se rendre compte que le nombre de morts était remarquablement stable d'année en année, à peu près un mort par semaine à Los Angeles uniquement, et ce sur une longue période de temps. J'ai donc commencé à me demander si ce niveau de violence était inscrit dans le système d'une façon ou d'une autre. Cette question de la continuité s'est vraiment mise à me hanter au point que je veuille l'élargir à tous les domaines de la répression. J'ai donc abordé ma propre histoire familiale dans la perspective de cette continuité, et ce dans le but de l'inscrire dans une histoire plus vaste en suggérant le plus possible de connexions, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, en évoquant par exemple le nom de Trayvon Martin à plusieurs reprises.



Accelerated Under-development: in the *Idiom of Santiago Alvarez* (1999) et *Did You Wonder Who fired the Gun?* (2017)

De la même manière, vous dites que l'histoire de Rosa Parks ne débute pas au moment même où elle est assise dans le bus. Son histoire est beaucoup plus vaste et est liée à toute l'histoire du mouvement des droits civiques.

Et c'est lié à moi également! Parce que je me rends compte que l'impulsion initiale du film était en réponse à la violence contre les femmes. C'était une violence racialisée, bien sûr, mais elle était profondément liée à la violence faite aux femmes. Quand je pense à la bravoure de Rosa Parks, oser aller enquêter dans ce contexte... je veux dire... j'étais nerveux quand je filmais là-bas!

Dans le film, à deux reprises, vous dites être vraisemblablement suivi...

Honnêtement, j'ai vraiment essayé de trouver un équilibre entre l'idée de transmettre cette crainte et de ne pas trop en faire pour ne pas donner l'impression que le film se résumait à un acte d'engagement courageux de ma part. Ma chambre d'hôtel a été cambriolée, mes cartes ont été volées... J'avais des amis en Alabama qui m'ont demandé si je portais une arme à feu... Là-bas, tout le monde sait que vous n'êtes pas supposé être là et les gens ne le pensent pas d'une manière amicale...

Ambiance! En parlant d'ambiance, on pourrait sommairement décrire *Did you Wonder...* comme un film noir dans le Sud profond. D'autant que le timbre et le débit particulier de votre voix participent de ce climat à la fois angoissant et mystérieux.

La criminalité, quel que soit le traitement qu'on lui réserve, a toujours été liée au genre. Et c'est ce qui m'intéresse beaucoup dans le film de genre, particulièrement dans le film noir, ou le gothique noir dans mon cas. Car ma société a été bâtie sur une base criminelle. Et je ne dis pas cela d'une manière moralisatrice. Je veux dire que l'histoire de l'Amérique est une succession de pillages. De la première colonie, en passant par la colonisation, les massacres, l'esclavage, la ségrégation, etc... notre histoire

n'est qu'une série de spoliations. Abraham Polonsky a toujours présenté le film noir comme une expression de la criminalité du système capitaliste. Et j'aimerais aller plus loin encore et utiliser ce genre pour ouvrir le débat sur la réalité politique. Débat qui, sans cela, pourrait paraître un peu insaisissable et/ou aliénant. C'est comme utiliser un dispositif familier pour parler d'un sujet moins familier... Quant au fait que j'utilise ma voix, c'est avant tout une question de ressources. Il se trouve que j'ai cette voix et qu'elle est disponible! Notamment comme un moyen de créer une certaine urgence dans la narration. J'essaie donc de traduire cette urgence par l'intermédiaire de performances plus vibrantes qui s'inscrivent en parallèle avec ce que j'essaie de faire avec les images: un souffle, une respiration, tenter de rendre familier un paysage qui ne l'est pas pour le spectateur, la violence, le vol... la beauté aussi!... En Alabama, c'est très facile de faire des images fortes parce que c'est beau. Une grande littérature vient de là et ce n'est pas une coïncidence. J'essaie donc d'en profiter. Et c'est la même chose à propos du Montana. Butte a déjà été nommée la ville la plus laide de l'Amérique. Et oui, c'est laid mais d'une laideur très esthétique, une laideur facile à convertir en quelque chose de très beau. À tel point que vous n'avez pas besoin d'être un grand photographe pour créer une belle image.

La beauté de la laideur... Quelle formule pour parler de votre travail! Mais c'est également votre façon de voir l'histoire.

Je cherche vraiment à faire un beau film! C'est peut-être de l'égoïsme, mais je pense aussi que c'est un geste envers les spectateurs, un geste social. Je pense que notre regard est à la recherche de la beauté, que représenter la beauté est fondamental tant que ce geste reste critique. J'ai déjà essayé de faire un film laid, c'était une sorte d'acte politique. Et je me suis rendu compte que j'allais droit dans le mur parce que nous avons aussi besoin de plaisir, d'un plaisir esthétique. Nous nous devons de trouver un moyen de réinscrire cette horreur dans quelque chose de beau parce que c'est la seule façon de ressusciter la beauté du monde. Nous devons pouvoir interroger la capacité des choses à être à la fois belles et



Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)

horribles. Je ne veux pas juste déprimer le spectateur, je veux aussi le questionner et le défier.

Colonisation, colonialisme, esclavage... Vous semblez partager la vision de l'histoire de Howard Zinn dans son *Histoire populaire des États-Unis*.

Je partage avec Howard Zinn sa capacité à penser l'histoire dans sa continuité et son regard sur cette longue tradition de résistance et d'oppression. Cela nous ouvre toute l'histoire. Honnêtement, je pense que quand nous parlons de Trump, on comprend ce concept de continuité!

J'enseigne au Vassar College qui est, historiquement, le premier collège à avoir donné un diplôme aux femmes... Ironiquement, le cinéma est un secteur d'activité qui nous renvoie constamment, et tout particulièrement aujourd'hui, à la violence patriarcale qui habite notre société... J'enseigne à un groupe de femmes intelligentes et talentueuses qui, demain peut-être, travailleront dans ce secteur. Quel paradoxe! Harvey Weinstein et les autres sont-ils le symptôme ou le problème? Nous pouvons pointer du doigt ces individus et dire qu'ils sont le problème, mais le mal est plus profond.

Nous vivons dans une société dominante, politiquement, économiquement, peut-être en déclin aujourd'hui, mais historiquement dominante. Les États-Unis possèdent des installations militaires dans près de 165 autres pays. Et il y a tous ces pays dont on a volé la terre, tous ces gens arrachés à leur terre, en Afrique ou ailleurs, et amenés aux États-Unis pour créer de la richesse... Pouvons-nous dès lors vraiment être surpris que ceux qui sont au pouvoir dans un système dont l'histoire entière n'est que vol et pillage, ne voient les gens autour d'eux qu'en ces termes? Toute notre culture

en est imprégnée. Il ne s'agit donc pas d'épisodes isolés. Bien au contraire, tout mon travail aujourd'hui consiste à montrer combien ces événements tragiques sont liés, interconnectés. Une illustration très claire de cela pour moi est dans *An Injury To One*: il y a l'histoire des oies, la catastrophe écologique contemporaine, et il y a l'histoire de la grève des mineurs et du lynchage en 1920. Ce sont deux événements que nous ne percevons pas normalement comme étant connectés. Et pourtant, ils le sont, et c'est ce que j'essaie de montrer dans le film, comme j'ai voulu montrer le lien profond entre ce qui se passe aujourd'hui, mon histoire familiale et la naissance du mouvement des droits civiques dans mon nouveau film. À l'époque, mon arrière-grand-père a été poursuivi pour meurtre, puis relaxé en invoquant la légitime défense, comme récemment Zimmerman dans le cas de Trayvon Martin. À cette époque comme aujourd'hui, la population noire commençait à se soulever contre le pouvoir blanc et ces poursuites, vite abandonnées, étaient utilisées comme diversion, pour relâcher la pression, pour contrer une explosion sociale émergente, jusqu'à ce que l'intérêt du public se dissipe.

Peu avaient vu venir l'élection de Trump. Pourtant, quand on voit votre film, on peut avoir l'impression que c'est inscrit dans l'histoire des États-Unis.

Il en va ainsi des révolutions comme de certains événements négatifs. Avant qu'ils ne se produisent, c'est une impossibilité. Rétrospectivement, c'était inévitable. Pour une raison quelconque, je pense que certains, aussi critiques et conscients soient-ils, continuent à se faire des illusions. Et c'est probablement la seule bonne chose à tirer de cette élection: ces illusions sont maintenant envolées et nous pouvons peut-être voir les choses plus clairement. Je ne sais

pas. Pour moi, Trump est une conséquence plutôt qu'une cause, un maillon dans la chaîne de l'histoire. Mais je crains que beaucoup de gens qui l'approuvent ne le perçoivent comme une singularité, ce qui les empêche de voir clairement.

Depuis le début de cet entretien, nous parlons de l'histoire des États-Unis, mais je pense que votre film a une portée plus vaste.

Je cherche effectivement à créer des résonances plus larges et je crois que la seule façon d'y parvenir est d'être très spécifique. Je suis convaincu que si vous regardez rigoureusement un sujet, celui-ci tend étrangement à éclairer une gamme beaucoup plus étendue de significations. En revanche, si vous vous efforcez à affronter les problèmes de façon générale, vous aurez tendance à échouer. Je ne sais pas si c'est Tchekhov qui a dit ça, je n'ai jamais retrouvé la citation : « Si vous voulez parler au monde, décrivez votre petit village avec précision ».

Vous sentez-vous des affinités avec certains cinémas ou certains cinéastes ?

Bien sûr. J'ai toujours été profondément lié à une certaine tradition du cinéma, celle qui venait du troisième cinéma et, jusqu'à un certain point, à ce cinéma latino-américain qui a commencé avec Santiago Alvarez, Fernando Solanas, Octavio Getino... Je suis également très attiré par le travail des Iraniens, même si cela peut sembler une connexion étrange. Notamment parce que je pense qu'ils poursuivent les mêmes buts que moi, mais d'une façon très différente. Ces films sont spécifiques à l'Iran et à la

réalité iranienne et ils ont d'autant plus d'emprise sur moi. J'ai été également profondément touché par le travail d'Ogawa et de son groupe au Japon. Ils ont accompli un travail remarquable et considérable sur de petites communautés engagées dans la lutte. En ce qui concerne notre époque, je vois des œuvres que j'admire, mais je me considère un peu comme un hors-la-loi. Je me sens plus à l'aise sur ces chemins de traverse qui sont les miens. Je suis plus proche encore une fois d'une tradition qui vient surtout des années 1960 et 70, même si je pense que la plupart des cinéastes n'ont pas pu faire tous les films qu'ils souhaitaient. Ils ont écrit des manifestes, réalisé des films formidables, puis les gouvernements ont été renversés dans le tourbillon de l'histoire politique mondiale du bloc socialiste, ce qui a mis fin à cette aventure.

Plus proche de vous, on peut penser à Wiseman ?

Oui ! Bien sûr, même si sa démarche est très différente. Mais je ne me soucie pas vraiment des différences formelles. Il a trouvé une forme qui est en adéquation parfaite avec ses idées et c'est ce qui compte. Je n'ai aucun désir d'imiter d'autres personnes, mais sa façon de travailler me parle : il est essentiellement seul, avec une très petite équipe ; il a l'habitude de filmer beaucoup, il va à un endroit et s'y immerge totalement, et il peut choisir de s'intéresser précisément aux rituels du travail et de la vie quotidienne, ce que je trouve magnifique. J'ai une grande admiration pour son œuvre. Vous savez, cela me fait penser que j'ai presque 50 ans. Avant je n'aurais pas parlé de cela, mais aujourd'hui, j'aimerais trouver un moyen de construire une œuvre, des films qui résonnent les uns avec les autres. Encore cette idée de continuité et d'interconnexion ! 



Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017)