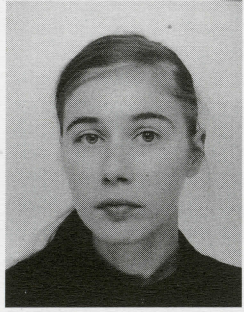


# THOSE SHOCKING SHAKING DAYS

CI 1

SELMA DOBORAC En présence de la réalisatrice 12H15 / VARIÉTÉS

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE



**D**ans votre film, vous vous intéressez à la Guerre en Bosnie dans les années 1990 et à la question de sa représentation aujourd'hui. Pourquoi ce projet ? D'une part, il s'agit explicitement de la Guerre de Bosnie, de cette catastrophe « eu-

ropéenne », mais aussi du fait que dans presque tous les actes de guerre, dans la conscience qu'en a le public, et au-delà, dans l'historiographie, des schémas récurrents se reproduisent. La Guerre de Bosnie représente à la fois un énorme conflit, mais aussi d'autres conflits potentiels. Je crois que ce thème a une validité générale qui dépasse ce cadre. J'ai vécu cette guerre étant enfant, donc je pense être en position d'en parler, mais seulement parce que j'ai mené des recherches dans ce sens, et j'ai pris la mesure de ce qui peut être dit d'une guerre. Comme ça fait partie de moi, j'ai une approche sans doute un peu plus libre que ceux qui n'ont pas une connaissance directe de tels principes destructeurs. C'est aussi parce que des groupes de gens de plus en plus « cultivés » manifestent une haine excessive et éhontée dans la société et entre eux, et parce que je ressens le besoin de contrer cela, par principe.

**L**es textes et les images sont totalement entrelacés. Comment avez-vous travaillé avec ces deux éléments ? C'est une méthode consistant à dévoiler comment un texte et surtout la langue évoquent tout d'abord un contenu, puis les véritables circonstances. Les textes sont intégrés aux images. Les images sont *de facto*, à quelques exceptions près, inoffensives. Bien que le contenu des textes et des images semble coïncider en partie, les deux peuvent être interprétés séparément ou conjointement. Cette méthode permet de questionner ce phénomène de validité de la vérité et du contenu à travers les intentions des images. Cette méthode de travail est un outil qui révèle des implications sous-jacentes, comme le fait que les images génèrent du contenu, même quand celui-ci n'est pas disponible ou précis, ou s'avère pire que la connaissance qu'on en avait au préalable.

**E**t le texte se superpose aux images. Est-ce une façon de se méfier d'elles ? De leur impact affectif ? Oui, tout à fait, parce que les images impliquent un manque d'ambiguïté et affectent aussi les sentiments, or il faudrait faire fi de ses sentiments pour penser librement. Par ailleurs, le narrateur commente les images et leur choix. Il passe son temps à les remettre en question. La position et le type de narration varient à chaque question ; le narrateur tente d'adopter de multiples points de vue à des fins de clarification ou de stimulation de la réflexion, ce qui tend à montrer qu'il ne peut pas y avoir qu'un seul point de vue dans ce rapport non ambigu à la capacité de représentation des images. Ce faisant, cela revient à commenter la démonstration du narrateur et sa sélection d'images en quelque sorte. À travers la variation des questions sur leur choix en tant qu'expérience, mon but est de créer des kaléidoscopes et de m'éloigner en permanence des régimes d'images établis et supposés ainsi que du développement des images, et de leur soi-disant capacité à éclairer, pour dévoiler davantage de réflexions et d'opinions.

**C**e texte, souvent personnel, prend la forme de questions, apparemment adressées au spectateur ainsi qu'à vous-même. Pourquoi ? Un narrateur omniscient ne devrait pas être au premier plan et sous-entendre qu'il sait tout et détient la vérité. Au contraire, les réflexions et opinions sur ce qui est montré devraient relever des spectateurs eux-mêmes, à leur discrétion. C'est une façon de signaler formellement, c'est-à-dire par une position permanente de questionnement qu'on doit toujours douter et être prudent vis-à-vis de la validité générale de l'histoire et du récit. Toutefois, les questions sont quasiment suggestives, afin notamment d'orienter sciemment vers certains enchaînements logiques et essayer

de les immiscer dans la pensée pour qu'ils participent de l'interprétation, mais sans prétendre réduire toute la validité à un seul dénominateur. Selon moi, cela met en valeur toutes les facettes de la complexité qui peuvent parfaitement s'illustrer sous la forme de questions. Ainsi, un moment factuel et sérieux reste toujours, contrairement à une simple affirmation qui manquerait de sérieux – affirmer quelque chose sous la forme d'une question est déjà un peu plus réel.

**P**as d'entretien, quelques archives et une insistance sur les paysages. Pourquoi ces choix ? Harun Farocki a déclaré que lorsqu'il filmait un barrage, il s'est rendu compte que le coordinateur lui avait fait poser sa caméra au même endroit qu'au moins deux ou trois autres équipes de tournage de documentaire. Il se retrouvait là parce que cet endroit lui offrait les meilleurs points de vue. Par la suite, il s'est rendu compte que, bien que trois autres équipes avant lui aient tourné les mêmes images depuis ce même point, le sens de ses images et de son film était différent. Ça en dit long sur l'approche que l'on a de la nature du documentaire, et la capacité et volonté du « documentariste » de repenser ce qui a déjà été développé, ce qui est censément terminé, pour toujours refaire.

**V**ous utilisez des images tournées pendant la guerre qui ressemblent à des vidéos amateur, parfois très dures. D'où viennent-elles ? Pouvez-vous expliquer vos choix ? Je fais beaucoup de recherches pour un film et j'ouvre le champ de ma réflexion que je réduis par la suite pour me concentrer sur l'essentiel. Je crée une base très solide pour être totalement sûr de ce dont je parle. Et beaucoup d'éléments m'aident : les médias, la philosophie, la littérature, etc.

Au cours des recherches pour mon dernier film, *It was a day just like any other in spring or summer*, je suis tombé sur des documents d'un « collègue » qu'on peut qualifier de « chroniqueur indépendant avec un intérêt personnel pour le documentaire ». Je l'ai contacté et lui ai rendu visite pour obtenir des documents de guerre authentiques, afin de nourrir ma réflexion et me rapprocher de mon sujet à l'époque. Mais j'ai utilisé ces documents pour ce film. J'ai visionné et numérisé 180 heures de ces VHS très obsédantes et personnelles, dont certaines images étaient terrifiantes et radicales, et j'ai décidé d'en utiliser autant que nécessaires pour décrire la « banalité du mal », le manque d'émotion et la stupidité de tels actes de guerre si graves. Les images que j'ai retenues au final sont délibérément très inoffensives : la fumée au loin, des prairies et des champs où l'on entend par moments des coups de feu ou des bruits, l'inspection de maisons détruites, des panoramiques instables et sans ambition sur les paysages, afin d'orienter l'attention vers ce que signifie l'instrumentalisation des images et aussi le fait qu'on ne peut jamais vraiment représenter l'étendue du pouvoir de destruction, que les images échouent, peut-être même plus que la langue. Et c'est intéressant que ce ne soit pas des images « officielles », elles n'ont pas été commandées. À l'inverse, c'est un individu qui a tenté de documenter des événements avec une caméra, pas exclusivement pour les autres, pour un public, mais avant tout pour s'expliquer à lui-même, pour essayer de comprendre ce qui se passait à ce moment-là. C'est presque surréaliste et c'est très profond par rapport à ce que ça dit de l'acte de documenter ou ce que l'on pense de cet acte. Il s'agit toujours d'une reformulation de la nature du documentaire ou de son aspect « authentique ».

Entretien réalisé par Nicolas Feodoroff

**I**n your film, you embrace both the Bosnian War of the 1990s and the question of its representation today. What made you choose such a project? On the one hand, it is explicitly about the Bosnian War, about this "European" catastrophe, but also about the fact that in almost all acts of war, in the public awareness of them, and further, in historiography, recurring parameters are actually reproduced; the Bosnian War thus represents itself as a massive conflict, but also stands for other potential conflicts; I think that the theme also has, beyond that, a general validity; I experienced the

Bosnian War personally, as a child, so I feel that I am in a position to speak about it, but only because I have researched it to that effect, and precisely weighed out what can be said about war; Since it appears as a component of my persona, my approach is probably a bit more open than that of people who don't have direct knowledge of such destructive principles; but also because the brazenness and excessive hatred of groups of people within society and among themselves are increasingly "cultivated," and because I feel the need to counter that with something, as a matter of principle.

**T**exts and images are totally intertwined. How did you work with those two elements? It is a method of uncovering how text and, mainly, language evokes first of all content and later also real circumstances; the texts are set inside the images; the images are *de facto* and apart from very few exceptions,

nestness always remains, as it would not be serious to simply claim; making a claim in the form of a question is already somewhat more real.

**N**o interviews, some archives, and an insistence on landscapes. Why these choices? Harun Farocki once said that while filming a dam, he realized that the responsible coordinator of that work, the dam in which he was filming, had brought him to a site where at least two or three documentary film teams had set up their cameras before him; now he was placed on the same site to film precisely there because this place had offered the best possibilities for recording the dam; he then noted that even though three others before him had made the same picture precisely there and precisely from the same spot, the meaning of his image and film would be a different one; that says a lot about an attitude toward the documentary aspect



are harmless; even though the content of the texts and images seem to coincide, in part, the two can be viewed either separately or as belonging together, that is a method to thematize this phenomenon of validity of truth and content through the intentions of images; the method and way of working is a tool and reveals underlying implications, such as that images generate content, even when this content is not available or not so precisely, or is even worse than what was previously known.

**A**nd the text is superimposed onto the images. Is that a way of being suspicious of the images? Their emotional aspect? Yes, exactly, because pictures imply a lack of ambiguity and also mediate feelings, but the feelings should be suppressed, in order to be able to think freely; also the narrator comments on the images and their selection, is quite occupied with posing all questions about the images differently; the narrator fluctuates in position and type with each question, tries to take on manifold perspectives in order to clarify or provide cause for thought to that extent, that there cannot be only one standpoint in this unambiguous relationship to pictures' ability to represent; in doing so, comments quasi on the narrator's own exhibition and selection of images, as it were; through the variation of the questions with regard to the selection of images as an experiment, I aim to create kaleidoscopes and continually step away from established, supposed image-regimes and development of images, and their alleged enlightenment, in order to expose further thoughts and opinions.

**T**his text, often personal, is formulated as questions, seemingly addressed to the viewer as well as you. Why? An omniscient narrator should not be at the foreground implying enlightenment and knowing of the truth, but instead, the thoughts and further, opinions about what is participated in, what is seen here should be made by viewers themselves, at their own discretion; it is about signaling through formal appearance, that is, through a permanently present position of questioning that a moment of doubt and caution with regard to the general validity of history and narrative must always be kept in mind; the questions are, however, quasi suggestive, also to intentionally point to certain chains of thought and try to introduce these into thinking and further, also include them in interpretation but without the claim of reducing all validity to a single denominator; It is about facets of complexity that, I think, can be well illustrated in the form of questions; thus, a moment of factuality and ear-

and about the ability and willingness of the "documentarian" to think through again what is already developed and supposedly finished, and mainly: to make it again, anew.

**Y**ou use some images made during the war that seem home-video-like, which are, at times, very tough. Where do they come from? Can you explain your choices? I do a great deal of research for a film and open a broad scope for my own thinking in order to be able to later minimize and concentrate on what is essential; I create a very well-founded foundation in order to be absolutely certain of what I am speaking about; and several things provide help in that: media, philosophy, literature etc. In the course of the research for my last film, *It was a day just like any other in spring or summer*, I came across material from a "colleague" who can be identified as a "private chronicler with personal interest in the documentary"; I contacted and visited him in order to obtain authentic war material, to open my realm of thought, and to get closer to the object of the work at the time. But then I first actually used that material for this film; I viewed and digitized 180 hours of this very obstinate and private VHS material, which also included horrific and drastic images, and decided to use as much as would be necessary to depict the "banality of evil" and the lack of excitement and senselessness of such massive acts of war; the images are intentionally very harmless (smoke in the distance, meadows and fields with the occasional sound of shots or noises, inspection of family homes that have been destroyed, restless and unambitious pans across landscapes...), which I chose here to direct attention to what it means to instrumentalize images and also the fact that one can never entirely depict the extent of destructive power; that images fail, even more than language perhaps; and it was interesting that these were not "official" pictures, they weren't made under contract, but instead, by a private person who attempted to document the events with a camera, not exclusively for others, for an audience, but instead, primarily to explain to himself, to try to understand what was happening at the moment; it is almost surreal and that is profound with regard to the claim of documenting or thinking about documentation; it is always about a reformulation of the character of the documentary or "genuine".

Interviewed by Nicolas Feodoroff

**GRENOUILLE**  
**88.8** MARSILLE  
fm

PLATEAU RADIOPHONIQUE **AUJOURD'HUI EN DIRECT DU FIDMARSEILLE, À 17H AU MUCEM AVEC :**  
**Philip Scheffner / HAVARIE**  
**Selma Doborac / THOSE SHOCKING SHAKING DAYS**  
**Ignasi Duarte / EL MONSTRUO EN LA PIEDRA**