

Si les programmations officielles et compétitives du Festival de Cannes peuvent se vanter d'être les plus prestigieuses (et par conséquent les plus attendues), il faut peut-être chercher dans les sélections plus alternatives pour trouver des films à la forme résolument novatrice, parfois fragile et souvent forte. Entretien avec le réalisateur serbe Vladimir Perišić, concepteur du [programme « Acid Trip #1 »](#).

✘ Cet article fait l'objet d'une publication commune avec l'association [Kino Visegrad](#), site d'information et de diffusion du cinéma centre-européen dans l'espace francophone.

Depuis 1993, le programme de l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (ACID) repose sur un principe pour le moins étonnant : des cinéastes soutiennent les films d'autres cinéastes. Outre l'originalité de leur choix, l'innovation concerne donc le geste de programmation lui-même, puisque chaque film sélectionné à l'ACID bénéficie par la suite d'une promotion *in situ* dans l'ensemble du territoire français au moment de sa sortie en salles. Et ce n'est pas tout puisque cette année l'association a décidé pour la première fois d'établir un [programme supplémentaire intitulé « Acid Trip #1 »](#), consacré à un pays étranger. Conçu par le cinéaste Vladimir Perišić, il met à l'honneur la Serbie autour de deux longs et de six courts métrages récents. Le réalisateur a accepté de répondre à nos questions lors d'une rencontre sobrement radicale.

L'ACID programme chaque année des films français, qu'on qualifie d'ailleurs souvent d'exigeants. Avec le programme Acid Trip #1, il s'est agi de porter l'attention sur une cinématographie étrangère, en l'occurrence la Serbie. Êtes-vous à l'initiative de ce programme ? Dans tous les cas, qu'est-ce qui vous a donné envie de participer à ce coup de poker curatorial ?

Je ne fais pas moi-même partie de l'ACID et, par conséquent, je n'ai pas été à l'initiative du projet. Je suis cinéaste et, en compagnie d'autres cinéastes serbes, nous organisons le Festival du Film d'Auteur (*Festival autorskog filma*) à Belgrade. Ce sont les cinéastes qui en sont à l'initiative; il vise à défendre le cinéma d'auteur. Il y a deux ans, nous avons invité des membres de l'ACID à ce festival. Au-delà des différences culturelles évidentes, nos deux projets reposent sur la même idée : des cinéastes s'engagent pour les films d'autres cinéastes. Nous nous étions promis de faire quelque chose ensemble. On nous a donc proposé d'établir la programmation Acid Trip #1. D'après ce que je sais, l'idée est de donner une carte blanche chaque année, dans le cadre du Festival de Cannes, à une association similaire à celle de l'Acid pour défendre des films issus d'une cinématographie nationale.

Quelles ont été les motivations pour créer une association de cinéastes en Serbie ? Ressentiez-vous le besoin d'une solidarité entre auteurs ?

Le Festival du Film d'Auteur a commencé en 1994, nous étions encore sous le coup de l'embargo imposé à l'ex-Yougoslavie. Au milieu des années 2000, l'événement a fait face à de grandes difficultés financières, lesquelles touchaient l'ensemble des domaines culturels soumis aux vagues de privatisation que nous avons connues. Pour dynamiser les activités liées à l'événement, le directeur du festival de l'époque a proposé à la nouvelle génération de cinéastes de le rejoindre. Je

suis devenu membre du comité d'organisation. Le festival a connu de plus en plus de succès, pour atteindre 100 000 spectateurs l'an passé. Nous avons créé, entre autres, une sélection consacrée au cinéma radical sous la bannière « Bande à part ». En 2016, on a ouvert un autre programme qui s'appelle « Brave Balkans », qui regroupe des courts et des longs métrages de toute la région balkanique.

Cette région est particulièrement dynamique ces dernières années et reçoit des prix dans les grands festivals internationaux.

Les pays de l'Est ont une très longue tradition cinématographique. On parle souvent de l'époque communiste, cette vitalité venant de Lénine. Ce dernier a dit : « *Parmi tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important.* » Les Partis communistes n'ont pas seulement investis, ils ont créé l'industrie cinématographique. C'est avec Tito que commence l'aventure cinématographique yougoslave. La « deuxième » Yougoslavie, celle de Tito donc, a été proclamée en 1943, pendant la guerre. Le lendemain de la proclamation de la Yougoslavie, ils ont envoyé des opérateurs amateurs pour filmer la guerre. Tito avait l'idée que la naissance d'un pays et d'une nation devait être accompagnée de l'image de cette nation et de ce pays.

Pour établir cette sélection, vous avez troqué votre casquette de cinéaste pour celle de programmeur. Pour vous, qu'est-ce que signifie « programmer » ?

Je n'ai pas théorisé ce geste. Selon moi, ce n'est pas si différent que de faire un film. Il s'agit de montage. Ici, on le fait à partir des images des autres. Il s'agit de mettre ensemble des fragments pour qu'ensemble ils racontent quelque chose. Mon désir de programmer, que ce soit à Belgrade ou à Cannes, vient de l'envie de mettre l'accent sur un cinéma plus radical et plus politique, qui ne sort pas dans les salles. J'ai choisi les films avec pour objectif qu'ils aident le spectateur à négocier son rapport au réel et au monde dans lequel il vit. Programmer, c'est proposer une lecture, une autre façon de négocier notre rapport à ce qui se passe en Serbie, puisqu'en l'occurrence seuls des films serbes pouvaient être choisis. Mais l'ex-Yougoslavie reste pour moi un espace commun, parce que nous vivons encore aujourd'hui la même histoire. C'était une façon de rendre compte d'une image de la Serbie, et non pas des images faites par des instruments du pouvoir sur la Serbie (CNN, TF1, etc.). Il s'agit de donner une image des gens qui n'ont pas de voix. C'est comme ça que je conçois également mon geste de cinéaste.

Comment avez-vous procédé pour choisir les films ? Avez-vous travaillé seul ?

Nous avons travaillé à trois : Srdan Golubović, Stefan Ivančić et moi-même. L'idée était de trouver des échos entre les films. Chaque film raconte un bout de réalité qu'on vit, suivant les transformations d'une société, du socialisme au capitalisme. Nous voulions mettre un coup de projecteur sur des films récents, produits ces trois dernières années. Comme dans un montage, on propose un parcours, un voyage, à travers les films choisis. Comme une croisière prépayée. Évidemment, c'est une plaisanterie. Mais c'était ça l'idée. L'ensemble des films permet de donner une image complexe de la Serbie actuelle. Choisir d'un côté *Requiem for Mrs J.* et de l'autre

Humidité sont comme les deux faces d'une même société : les gagnants contre les perdants, bourgeoisie naissante contre monde ouvrier empêtré dans un nouveau monde.

Pour ce qui est des courts métrages, je me suis rendu compte au fur et à mesure que le thème de l'exil revenait. Il s'agit d'un dénominateur commun. Les films témoignent de ce sentiment d'exil intérieur, de plus en plus répandu dans les Balkans. On ne se reconnaît pas dans le monde dans lequel on se réveille, d'où la récurrence de ce sentiment d'exil extérieur ou intérieur. Ceci répond non seulement à l'arrivée du capitalisme, mais aussi à la situation politique où des agents collaborationnistes se voient aujourd'hui réhabilités dans le discours officiel.

Avant de revenir sur cette notion d'exil, il me semble important de rebondir sur l'environnement politique que vous mentionnez. Or, justement, dans la plupart des films choisis, la situation politique serbe en tant que telle est relativement absente. C'est le cas plutôt pour les courts métrages, mis à part peut-être *Dos Patrias* de Kosta Ristić qui évoque directement l'endoctrinement communiste des enfants à Cuba.

Je ne suis pas totalement d'accord. Plusieurs choses doivent être mentionnées. Les films doivent être humbles par rapport au réel. La tâche d'un cinéaste est de nous donner à voir et à entendre. Ces films ont une conscience un peu plus élaborée sur la façon d'être politique, sur comment le cinéma fait la politique. Ce n'est pas seulement en traitant de sujet politique que le cinéma est politique. Donner une image à ceux qui n'ont pas d'image, est un geste éminemment politique. Dans tous ces films, la situation politique est hors-champ ou bord-cadre. Si l'on prend l'exemple du film de Marko Gbra Singh *If I had it my way I would never leave*, les deux immigrés se retrouvent dans un château où s'étaient réfugiés les Partisans pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est une façon que je trouve très belle de suggérer qu'il y a une continuité d'oppression et de résistance. Dans le film *Transition* de Milica Tomović, il y a ce jeu entre la transformation politique et l'opération de changement de sexe. Elle suggère là aussi la situation politique.

Faut-il en déduire que, pour comprendre vraiment ces films, il faut connaître cette situation qui est bord-cadre, ou carrément hors-champ ? Ou bien ce sont les films eux-mêmes qui suscitent des interrogations et qui exigent du spectateur de s'intéresser par la suite à ce qui se passe dans la réalité balkanique ?

C'est tout l'enjeu d'établir une programmation où les films s'éclairent les uns les autres, et que ces échos complètent d'éventuelles lacunes. On ne peut pas demander à un court métrage de raconter toute la situation des Balkans à un spectateur ignorant de tous les enjeux. Si tu te donnes cette tâche-là en tant que cinéaste, tu es tellement paralysé. C'est comme si on demandait à quelqu'un de comprendre la situation de l'Ukraine contemporaine en trois minutes. Cette logique n'est pas tenable. Cela demande du temps.

« Cette façon d'être du côté des victimes de ce nouveau monde qui se met en place, c'est déjà un acte politique. »

Dans les courts métrages qu'on a choisis, les questions que les cinéastes se sont posés sont d'ordre cinématographique : comment filmer ces corps, à quelle distance, etc. Ils les filment d'ailleurs tous avec amour. Cette façon d'être du côté des victimes de ce nouveau monde qui se met en place, c'est déjà un acte politique. C'est aussi proposer une place aux spectateurs, une place d'empathie.

Si on revient un peu en arrière dans l'histoire du cinéma yougoslave, les questions intimes — le divorce, les relations amoureuses, le déchirement lié au départ d'un proche — étaient déjà traités du point de vue des sujets eux-mêmes. Mais ils montraient simultanément un environnement politique complexe. Pourquoi n'est-ce pas le cas ici ? Je devrais d'emblée nuancer, car l'un des films dévoile parfaitement les rapports de force sociaux qui sous-tendent les relations interpersonnelles, en passant par la comédie et en caricaturant le fatalisme lié à cette violence. Il s'agit de *Sortie de secours* de Vladimir Tagić. Seule la comédie peut révéler les rapports de force politiques ?

Le film décrit une série de personnages. Parmi eux, il y en a qui est malentendant et qui se met à entendre, se rendant compte que l'audition lui est plus néfaste que la surdité. Il s'agit d'un film choral, d'où ce sentiment de donner plus clairement l'image d'une situation politique. Je pense que la place de l'humour, du comique et de l'ironie, aussi bien dans la littérature, dans le théâtre et dans le cinéma yougoslaves, a toujours été très forte. Elle a des bases populaires. L'humour, c'est l'arme des faibles contre les puissants, des esclaves contre les maîtres. C'est une subversion des codes. Il suffit de penser à Rabelais.

Sauf que cette subversion montre, particulièrement dans le film de Vladimir Tagić, que tous les rapports n'ont qu'un dominateur commun : la violence.

Je pense surtout que le film parle de l'atomisation de la société. La communauté est devenue du « chacun pour soi ».

Ce qui est symptomatique dans l'individualisme, c'est le moment où des rapports se tissent quand même, que quelque chose de la relation devient problématique. Même dans une situation de séparation vue du point de vue d'un enfant, comme le raconte le film *A Handful Of Stones* de Stefan Ivančić, l'enjeu est davantage le lien, le souvenir du lien, que la déchirure elle-même. C'est la volonté d'un lien maintenu qui est en jeu.

Je connais très bien Stefan Ivančić et je sais qu'il a vécu en Espagne. Ses parents se sont séparés au moment où la Yougoslavie s'est effondrée. Quand je vois son film, je perçois que cette séparation familiale a aussi un arrière-plan directement en lien avec la Yougoslavie. Il y a ce terme de « balkanisation », utilisé à tort et à travers par les hommes politiques, notamment en France. Je crois que c'est cette atomisation qui est problématique. C'est aussi l'absence d'un devenir commun, d'un vivre ensemble.

Ce que j'aime dans *A Handful of Stones*, c'est la présence du paysage d'une ville minière qui était prospère, entrant en écho avec cet éclatement de la cellule familiale. Il y a une dissémination sociale et économique, parallèlement à une déchirure familiale. C'est suggéré à travers l'errance de l'enfant dans ce paysage minéral, qui est à la fois un paysage intérieur mais aussi une trace documentaire de ce délabrement du monde socialiste. Jean-Luc Godard disait que le paysage représente l'état d'âme

du personnage.

D'ailleurs, le film fait penser au néo-réalisme italien et au cinéma de Roberto Rossellini. C'est peut-être justement causé par la co-présence d'un enfant et des ruines. À ceci près que chez Rossellini, l'enfant se suicide à la fin. Mais peut-être que je projette un peu.

Non, non. Moi, j'adore *Allemagne, année zéro*. Il a beaucoup marqué toute ma génération. Reconnaître l'importance de ce film, cela est juste. Cependant, je ne considère pas que le monde socialiste est montré ici comme s'il était coupable. Gilles Deleuze disait du film de Rossellini qu'il s'agissait d'un enfant innocent dans un monde coupable. Ici, ce serait plutôt l'errance d'un enfant innocent dans un monde innocent.

Tout à l'heure, vous avez évoqué la notion d'exil, intérieur et extérieur. Mais l'impression rendue par les films est moins celle de quelqu'un qui est parti que celle de quelqu'un qui s'en va ou qui reste. Que signifie rester quand on pourrait partir ? Que signifie faire face au départ de quelqu'un quand on doit rester ? Comment dire « au revoir » ? Aucun film ne traite d'un trajectoire qui arrive quelque part; les films se situent tous avant le départ, ou bien au creux de la transition. Le film *Transition* est d'ailleurs bouleversant : les vies qu'il montre font de la Serbie un espace par lequel on passe, qu'on doit quitter. Le sentiment qui est en jeu, c'est celui d'un ailleurs qu'on ne peut que fantasmer. Le point commun des films est-il le fait qu'ils travaillent la question de l'ailleurs à partir de l'ici ?

C'est tout le sens de l'idée d'exil intérieur. Dans le cas du film de Marko Grba Singh, même si les deux migrants ne sont pas arrivés à destination, ils ne sont déjà plus chez eux. Les autres films montrent aussi un exil intérieur. C'est la trace d'un sentiment commun qu'on ressent en Serbie : *Not anymore, but not yet*. Nous ne sommes plus dans le monde socialiste, mais le monde capitaliste n'est pas encore arrivé. Le film chinois *Platform* de Jia Zhang-ke parle parfaitement de cette attente d'un monde qui va venir.

D'où le sentiment de suspension qui émerge des personnages ?

Oui, les personnages sont en suspension de savoir qui ils sont, d'où ils viennent et où ils vont. La disparition du socialisme a créé une grande crise d'identité. Ce sentiment d'être sans monde, d'être avant tout étranger au monde. C'est le sentiment qui pour moi traverse ces films.

Il est flagrant de constater que dans les autres sélections de courts métrages montrées à Cannes, d'autres films montrent cette situation de départ. Cela concerne des personnages assez jeunes. Volontairement ou non, ils sentent le besoin de partir. Et souvent les films montrent les prémisses à cette fuite, l'avant. On pourrait les qualifier de « films de départ ». Ces films sont de différentes nationalités : polonaise, allemande, française, etc.

Quand on parle d'exil, il y a trois moments : le départ, pendant lequel se brise le lien qui nous liait au monde, l'arrivée, où l'étranger se confronte au monde nouveau, et le *nostos*, c'est-à-dire le retour, qui montre que celui qui revient est devenu un étranger. Le monde aujourd'hui est traversé par des grandes crises migratoires, conséquentes aux guerres néo-impériales et néo-coloniales que l'Occident mène de part le monde.

« Je suis un exilé de l'histoire. Les rencontres que je fais sont le fruit de cet exil intérieur. »

Est-ce cela fait écho également à votre situation personnelle de cinéaste, puisque vous habitez à la fois en Serbie et en France ?

Ma situation n'est pas particulière, j'appartiens à toute une génération qui est partie de la Yougoslavie, au moment où elle s'effondrait. La guerre des Balkans a produit une génération qui est restée apatride. C'est un destin historique partagé par beaucoup. Je me sens moins étranger en France qu'aujourd'hui en ex-Yougoslavie. En France, je trouve un lien avec l'histoire qui fut à l'origine de la Yougoslavie de Tito. En Serbie, toute l'histoire de la gauche est niée, criminalisée. Je suis un exilé de l'histoire. Les rencontres que je fais sont le fruit de cet exil intérieur.

Beaucoup de cinéastes serbes sont dans la même situation ?

Beaucoup de jeunes de cette génération sont allés vivre à Berlin, par exemple. Mais j'ignore si c'est le cas des cinéastes que nous avons invité. Le film de Kosta Ristić a été fait à Cuba, au sein du workshop de Werner Herzog. Kosta, par exemple, n'a jamais vécu à l'étranger.

C'est ce qui explique le sentiment d'impuissance qui émane des films ? Tout autant que la distance qui semble s'immiscer entre les films et les spectateurs ?

Malgré l'impuissance qui émane des personnages, l'acte de faire ces films c'est une façon de retourner l'impuissance en la nommant. C'est la façon dont je vois les choses. Le geste créateur est une façon de contourner le piège. Il y a une révolte dans le fait de dénoncer cette situation, ou en tous cas de tenter de la dépasser. Quant à la distance, ça me fait penser à deux choses. Dans *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, le protagoniste à un certain moment se promène dans les vignes de Montmartre. Il se fait attaquer par un chien, qui lui mord la main. S'en suit une description de sa main qui saigne; il la décrit avec une froideur et une objectivité, comme si ce n'était pas sa main.

C'est un procédé qu'on retrouve fréquemment chez Kafka, au début de la *Métamorphose* par exemple. Il y a une forme de détachement, comme si cela n'arrivait pas au personnage. Cette distance, ou ce détachement, que les cinéastes emploie, c'est le geste par lequel ils deviennent cinéastes. Par lequel ils se distancient de leurs histoires, de ce qu'ils vivent — car tous les films sont autobiographiques. Ça rejoint le renversement de l'impuissance que vous pointez, permettant de ne pas être victime ou piégé par un monde qui n'est pas le sien. Je crois même que la possibilité d'un regard, pour eux, c'est ce détachement. On parle là d'une génération qui ne se reconnaît pas dans le monde dans laquelle elle vit. Ce monde est impartageable, invivable, inhabitable.

J'en arrive à ma dernière question : où en est aujourd'hui le cinéma serbe ? D'ailleurs, dans quelle mesure

peut-on parler de « cinéma serbe » ?

Le cinéma bosniaque a émergé. Un cinéma croate aussi, même si les partis de droite au pouvoir sont actuellement en train de démanteler leur centre de la cinématographie. Une rupture doit être pensée entre le cinéma yougoslave et le cinéma serbe, c'est vrai. Depuis quelques années, on a assisté à la refondation d'un centre du cinéma à Belgrade. La programmation Acid Trip #1 participe elle-même à l'idée qu'une image particulière est faite par ceux qui vivent en Serbie aujourd'hui, à partir de films tournés sur place. Comment doit-on l'identifier ? C'est une autre question. Il faut refonder la possibilité économique de produire une image sur place, c'est ce sur quoi il faut travailler.