poésie d'intelligence. Le commentaire analytique n'est plus seulement jugé à sa capacité à reproduire une forme ressemblante et juste ; on attend aussi de lui ce qui sèmerait la consternation dans un jury d'agrégation : *une exagération exacte.* De là, ces enfoncements dans les ténèbres de la glose, cette obstination proprement poétique à s'emparer d'un détail, à le grossir moléculairement, à l'inventer comme clé herméneutique. L'art, disait Cocteau continuant Baudelaire, commence au moment où l'on s'écarte de la nature. Les commentaires grimaçants, c'est-à-dire déformants, de toute la pensée contemporaine sur le cinéma participent, quatre-vingt-dix ans après les autres arts, d'une pensée analogue et certes nécessaire. *Cinergon*, dans cette livraison et dans les précédentes, est, avec ses grosses sœurs – dont évidemment notre revue *Cinéma/02* – à l'avant-poste de cette marche étonnante en ce qu'elle renouvelle les vieux scénarios de la « découverte », en peinture de la picturalité, en littérature de la littéralité. L'insaisissable y est alors plus estimé que le visible et, en l'occurrence, la nuit jugée plus belle que le jour. Le réflexif, dans cet ordre de choses, est la bonne valeur par excellence : le cinéma ne montre pas seulement ce qu'il montre, mais principalement lui-même. « Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet », écrit Baudelaire faisant l'apologie de Delacroix. Tous les rédacteurs de *Cinergon* semblent penser la même chose, et ajouteraient peut-être, comme le grand esthéticien français du XIXe siècle : « Mais, hélas ! à quoi bon, à quoi bon toujours répéter ces inutiles vérités ? »

Maxime Scheinfeigel, organisatrice de ces « visions de nuit », n'a pas seulement voulu réunir, dans cet « ouvroir cinéma & image » qu'est la revue *Cinergon*, les jeunes auteurs dont nous avons cité les noms. Comme à l'accoutumée, ce numéro accueille aussi les contributions d'universitaires ou d'artistes qui connaissent depuis longtemps les joies et les peines d'écrire. Odile Bächler, René Gardies, Françoise Maunier, Luc Vanchéri, le peintre Jean-Louis Beaudonnet, pour ne rien dire de ce Julien Modot qui ressemble à l'éditrice comme son ombre, se promènent ensemble, et pour notre plus grand intérêt, dans la nuit du cinéma. Où vont-ils ? On ne le dévoilera pas. Comme d'ailleurs on n'a presque rien dit – le lecteur s'en est sans doute aperçu – du contenu même de cette revue qu'il convient de lire quand on s'intéresse à ce que devient la pensée sur le cinéma. À revue réflexive, compte rendu réflexif !

Cinergon est publié par l'association loi 1901 « *Cinergon* », rue Canos, 11200, Luc-sur-Orbieu. Le directeur de la publication est Jean-Philippe Trias et Loig Le Bihan, 108 boulevard du Montparnasse (14e), la représente à Paris.

Francis Ramirez et Christian Rolot

Sylvie Lindeperg,
Clio de 5 à 7.
Les Actualités filmées de la Libération ;
Archives du futur, CNRS,
Paris, 2000,
318 pages, index.

Voilà un livre dans le vent : partout sortent des travaux sur les actualités et journaux cinématographiques, comme *NO-DO, Il tiempo y la memoria* en Espagne, assorti d'une cassette, sous la direction de Raphaël Tranche et de Vicente Sanchez-Biosca, *La Settimana Incom, Cinegiornali e informazione negli anni'50* en Italie, sous la direction d'Augusto Sainati ; en même temps, la télévision

cherche à exploiter la valeur mémorielle (ou sentimentale ?) de ces images dans des séries comme *la Grande Aventure de la presse filmée* [2], présentée en février 2001 sur France 3.

Dans *Clio de 5 à 7*, Sylvie Lindeperg mène une étude très précise des *Actualités françaises* à la fin de la guerre et durant la période de la Libération. Elle tente aussi une réflexion sur le statut des archives audiovisuelles, cette « machine à écrire l'histoire » dont elle veut démultiplier les usages.

La solidité de son travail tient à l'attention portée aux images comme aux sources disponibles pour les interpréter. Les bandes de *France-Actualités*, qui deviendront en septembre 1944 *France-Libre-Actualités*, puis en novembre *les Actualités françaises*, sous contrôle du Comité de libération du cinéma français (CLCF) sont conservées à l'INA, et peuvent être explorées avec précision grâce à l'outil informatique, même lorsque le corpus, comme ici, est important. On n'est plus obligé, comme « autrefois », de se contenter d'échantillonnages, faute de temps pour analyser plan par plan (ce qui peut, dans ce domaine, s'avérer productif) tous les films. Joie dangereuse du retour au rêve d'exhaustivité ; heureusement Sylvie Lindeperg n'y cède pas, parce qu'elle a d'autres projets que la description interminable des images, de leurs différents contextes et de leurs significations probables. On pourrait, et elle y travaille, envisager une production multimédia exploitant les potentialités interactives du numérique. De fait, pour l'instant, il faut en rester au bon gros livre, écrit ... sans même une image ! Mais, de manière tout à fait originale, elle propose une transformation de l'écriture historique adaptant « certains principes de l'hypertexte susceptibles d'être déployés dans l'espace de la page » (p.15) : en insérant dans ses chapitres témoignages et interviews, elle diversifie les « voix » et démultiplie les centres. Elle invente ainsi une écriture buissonnante ou « rhizomatique », libérée de la contrainte chronologique, et appuyée sur la « lecture braconnage » reprise à Michel de Certeau : il s'agit en fait de privilégier quelques nœuds de représentations de l'époque, pour en retrouver les métamorphoses et les trajets souterrains jusque dans nos représentations actuelles. Nouvelles sources, nouvelle lecture, nouvelle forme d'écriture : le projet suscite l'excitation.

La première partie, « de l'insurrection à la restauration », reste cependant tout à fait classique, malgré des formules titres parfois un peu clinquantes : l'auteur y marque d'abord la « genèse d'un groupe de presse », puis se consacre à l'examen des bandes pour y discerner sous la « danse des sept voiles », « la composition de l'événement ». On voit ainsi très clairement se construire la stratégie de l'information mise en œuvre par les communistes pour, à la fois, se démarquer des journaux de l'Occupation et contenir le désir gaullien de retour à l'ordre ; simultanément, Sylvie Lindeperg montre les actions discrètes mais efficaces du gouvernement provisoire pour reprendre le contrôle de la situation. Tradition des études sur la presse oblige, une étude quantitative, visualisée en tableaux, présente les thèmes dominants des nouvelles cinématographiques ; l'interprétation des choix opérés prend largement en compte la possibilité de disposer des images, ou de les utiliser pour des raisons aussi bien techniques que politiques. Grâce à la rigueur de l'étude des archives écrites et des thèmes récurrents, on peut mieux comprendre les motivations et les tactiques des professionnels, car on n'oublie pas les techniciens, leurs difficultés et leurs ambitions, mais aussi celles des politiques. Du point de vue de l'historien, l'intérêt du travail est alors de mettre en évidence toutes les tensions qui se manifestent à la fin de la guerre.

Plus original, dans la pratique historienne, est l'usage du film comme source qui passe par une analyse serrée des images responsables de la mise en scène de l'actualité : leur organisation visuelle

et sonore est cernée au plus près, ainsi que la structure des bandes, depuis les simples collages de reportages, avec une brève ouverture musicale et un commentateur unique, jusqu'aux efforts de variations dans les voix et les illustrations musicales ainsi que dans les insertions d'intertitres. Par ailleurs, la comparaison avec les chutes de films (images refusées, donc), les rapprochements très éclairants avec les films de fiction (contemporains ou postérieurs) permettent d'affiner la lecture des actualités (que Sylvie Lindeperg qualifie de « présent hebdomadaire »). Elle s'est servie de son excellente connaissance de la production cinématographique concernant la représentation de la guerre, étudiée dans *les Écrans de l'ombre* [3], où elle proposait cette fois la méthode du « palimpseste ». Derrière le film, faire voir le film en train de se faire, et mettre à jour les prismes par lesquels sont passées les images successives de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français de 1944 à 1969. C'est au fond cette démarche qu'elle reprend ici, mais en l'associant à l'étude précise des images et de leur organisation par le montage.

En revanche, le projet développé dans la seconde partie (« Vagabondages ») est plus personnel et inédit. Il s'agit de saisir comment des « archives du futur » (celles de l'Inathèque !), les images analogiques (et sans doute bientôt les images virtuelles issues du numérique) permettent de concevoir le « futur de l'archive ». L'image (non plus que le texte d'ailleurs) n'est pas un objet mort enfermé dans une boîte, et qu'on pourrait traiter « objectivement », mais un ensemble de représentations sans cesse modifiées par de nouvelles représentations qu'elles ont elles-mêmes contribué à construire. Ainsi, Lindeperg choisit-elle quelques-uns des « nœuds » de l'époque : « la scénographie du pouvoir » où elle explore les « deux corps » (réel et symbolique) du général de Gaulle, souvent privé de la parole par les *Actualités françaises* qui le voit à l'image, mais les responsables (communistes ou sympathisants) lui coupent la parole, le privent du Verbe ! « Crime et châtiments » montrent comment sont traités les procès de l'épuration et la mise en accusation de l'Allemagne nazie. Entre ces deux analyses des représentations « événementielles », un chapitre intitulé « L'écran aveugle » part d'une absence fréquemment constatée (celles des images des camps au moment de leur ouverture) pour interroger le mode de constitution progressive d'une représentation « réaliste » des camps : alors se pose la question du rapport entre archive, témoignage, élaboration de la mémoire et analyse historique. À ce titre, la reprise systématique de l'origine et du mode d'utilisation (décontextualisé) des images employées par Resnais dans *Nuit et Brouillard* montre que le succès de ce film a eu pour effet « de cheviller à l'imaginaire collectif et à l'univers mental du public une représentation substitutive à la réalité du génocide et, ce faisant, de lui faire durablement écran. » (p. 183). La comparaison de cet agencement dangereux à celui d'Alain Jaubert (qui prend d'ailleurs la parole par une de ces « voix (voies ?) parallèles ») dans *Auschwitz, l'album de la mémoire*, permet de dénoncer le « vain recours à l'illustration ».

C'est là que Sylvie Lindeperg s'essaie à « l'écriture rhizomatique », qu'elle oppose à l'écriture linéaire de la démonstration traditionnelle, et à l'écriture arborescente actuellement dominante dans le domaine informatique. Il s'agit de glisser, moins par association d'idées que par juxtaposition d'images, d'analyses ou de témoignages donnés dans leur intégralité, le long des sentiers d'un « vagabondage » revendiqué. Les voix latérales sont celles d'acteurs de l'époque (comme le cadreur attitré du général de Gaulle, Gilbert Larriaga), de cinéastes contemporains (Arnaud des Pallières, à propos de son film sur *Drancy Avenir* et du « débat » – un peu fabriqué – entre Godard et Lanzmann à propos de l'usage des images de l'extermination des Juifs) et de chercheurs indiffé-

remment historiens, comme Annette Wieworka, ou philosophes, comme Bernard Stiegler. On sort ainsi du raisonnement fondé sur la consécution/conséquence comme de la règle de la chronologie pure qui fondent habituellement l'analyse historique, pour entrer dans le tissage complexe d'une interrogation sur le devenir de l'événement dans l'imagerie collective, et sur son usage idéologique, politique, voire philosophique. Le chapitre sur l'aveuglement imposé aux Français à propos des camps pose la question de la manière à la fois la plus aiguë, la plus riche et la plus ambiguë ; d'autant plus que certains aspects en sont repris dans les pages sur la mise en procès de l'Allemagne qui, elle, a droit aux pires images pour être mieux convaincue de sa responsabilité et de sa culpabilité !

L'actualité du livre est d'autant plus sensible que les « nœuds » choisis préoccupent beaucoup la conscience contemporaine ; mais le refus du récit linéaire évite le risque d'un retour à l'histoire téléologique. Le ton vif en fait une lecture agréable, malgré quelques formules excessivement théâtrales, ou trop démarquées du vocabulaire informatique. Ordinateurs, logiciels de bases de données et d'analyse automatique d'image semblent avoir fasciné Sylvie Lindeperg. Défaut de néophyte ? C'est parce que l'historienne est experte en son domaine qu'elle fait marcher la machine. Jamais à court d'idées novatrices, elle exploite à fond des sources encore trop peu explorées, longtemps méprisées parce que ce sont des images animées, mais pas du « cinéma », des témoignages, certes, mais terriblement manipulés, et il faut bien le dire, jusqu'à présent (et encore maintenant, malgré beaucoup d'efforts) difficilement accessibles. Tout en s'appuyant sur des techniques éprouvées de lecture des images à la lumière des conflits qui ont présidé à leur naissance (ou à leur avortement), son travail pose des questions très contemporaines sur l'opération historiographique. Comment construit-on des « documents d'archives » ? Que faire de l'image, ou trop présente, ou absente, ou effacée, ou réutilisée ? Comment dépasse-t-on les analyses factuelles sans négliger les faits, l'étude des représentations sans rester prisonnier de postulats idéologiques entêtés autant qu'occultés ? Comment évaluer la relation histoire/mémoire ?

Ouvrage tous publics, donc : historiens, certes, qui trouveront matière à réflexion épistémologique, cinéphiles qui aimeront voir « *starring* » le général de Gaulle et quelques autres (écouter la « voix parallèle» de Jérôme Bourdon dans « *Play it again, Charles* : la télégénie du Général », p. 144-151) et innocents, qui apprendront beaucoup de choses avec plaisir ou indignation, tout simplement.

Michèle Lagny

| [1] Raphaël Tranche y Vicente Sanchez-Biosca, *NO-DO, Il tiempo y la memoria*, Càtedra/Filmoteca Española, Madrid, 2001 ; Augusto Sainati, *La Settimana Incom, Cinegiornali e informazione negli anni'50*, Lindau, Torino, 2001. | [2] Gétévé - Pathé Télévision - France 3 – ICC, février 2001. | [3] Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS, Paris, 1997.