

La voie des images, la traversée de l'histoire

Sylvie Lindeperg
La Voie des images
Quatre histoires de tournage
au printemps-été 1944

Lagrasse, Verdier,
2013, 288 p.

Historienne de la Seconde Guerre mondiale, spécialiste des différents types d'images qui s'y rapportent – actualités filmées, documentaires, fictions historiques, etc. –, Sylvie Lindeperg commence presque tous ses livres par un constat au présent sur la manière dont fonctionnent les représentations collectives de cette période tourmentée. C'était déjà le cas dans son premier ouvrage, *Les Écrans de l'ombre* (1997). L'auteure y évoque, en manière d'introduction, le cinquantième anniversaire du débarquement en Normandie et note la cohabitation, dans les échoppes de Sainte-Mère-Église, de « clichés jaunis » pris par les opérateurs de la guerre et de photogrammes du *Jour le plus long*, la superproduction américaine de 1962 avec, notamment, John Wayne et Henry Fonda. En résulte, à ses yeux, un « écrasement des perspectives temporelles » où cinéma et histoire se confondent sur l'autel d'un « tourisme commémoratif ». Quelques années plus tard, son essai sur la genèse et les diverses versions de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais commence, lui aussi, par l'évocation d'une imagerie qui vient recouvrir la tragédie des camps d'extermination jusqu'à la remplacer, dans l'imaginaire de certains, par une œuvre filmique présumée en rendre compte. Cette confusion entre le réel et sa représentation provoque une reconfiguration de l'histoire qui n'est pas sans conséquence sur la perception que nous pouvons avoir de celle-ci. « À Cracovie, dans l'ancien quartier juif rénové à la suite du film de Spielberg », écrit-elle, une agence de tourisme propose « des “Schindler's List Trips” depuis les ruelles du vieux Kazimierz jusqu'à Auschwitz-

Birkenau [...] ; l'imagerie cinématographique se substituait lentement à l'Histoire ; comblant les vides et les manques, elle finirait par recréer un réel à sa mesure¹ ».

Dans *La Voie des images*, Sylvie Lindeperg consacre un chapitre entier à ce qu'elle nomme « les tyrannies du visible ». Il y est question de productions récentes portant à l'écran les événements de 1939-1945 qui ont été des succès de fréquentation en salles (*La Chute* d'Oliver Hirschbiegel, 2004) ou d'audience télévisuelle (la série *Apocalypse* sur France 2, diffusée en 2009) ; d'autres encore ont fait l'objet d'une promotion médiatique impressionnante (*La Rafle* de Rose Bosch, sorti en 2010). L'historienne voit se dessiner une tendance inquiétante, celle d'une « uniformisation croissante des formes d'écriture de l'histoire » au cinéma (p. 18). La « tyrannie » en question provient aussi bien d'une prétention à dire une fois pour toutes la vérité des événements – voici la « véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale », osent proclamer les réalisateurs d'*Apocalypse* –, que d'une reconstitution historique qui se situe sur le seul terrain émotionnel, potentiellement culpabilisateur. « Je me méfie de toute personne qui ne pleure pas en voyant le film », déclare Rose Bosch : l'être assez insensible pour ne pas verser de larmes devant *La Rafle* rejoindrait ainsi « Hitler en esprit » (cité p. 48)...

C'est donc un trait récurrent de la démarche de l'historienne : l'exploration des archives filmées de la guerre s'accompagne d'un diagnostic sur le regard que nous portons sur elles, ainsi que sur les transformations de ce regard au fil des années – étant entendu que notre perception de l'histoire évolue avec le temps, et que le cinéma reste un vecteur non négligeable de cette évolution. Nous avons là l'un des premiers éléments d'analyse pour évaluer les rapports entre les formes filmiques et la matière de l'histoire. Il ne s'agit pas simplement de dire que le cinéma constitue un point de contact avec le passé, parfois même le premier – ainsi, à titre d'exemple, de tous ceux qui ont découvert qu'il y eut des femmes tondues

1. S. Lindeperg, respectivement *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Histoire », nouvelle éd. augmentée [1^{re} éd. CNRS Éditions, 1997], 2014, p. 9 et « *Nuit et Brouillard* », *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 8.

à la Libération en voyant Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour*. Il s'agit plus encore d'observer comment ce passé peut être façonné par l'image en mouvement, pour le meilleur ou pour le pire. Cette dimension historiographique était déjà explicitement présente dans *Les Écrans de l'ombre*, dont l'ambition affichée était de « comprendre comment l'histoire de la Seconde Guerre mondiale fut convoquée, refigurée, "réinventée" par le cinéma français en fonction des enjeux multiples du temps présent² ». À travers l'étude d'un corpus de films allant de *La Libération de Paris* en 1944 au film de Marcel Ophuls, tourné en 1969, *Le Chagrin et La Pitié*, en passant par *Le Diable boiteux* (1948) de Sacha Guitry ou *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury, c'est tout le devenir de la Résistance dans la société française, avec toutes les déformations qu'elle a subie dans les esprits, qui est examiné par Sylvie Lindeperg sur près de vingt-cinq ans de cinéma hexagonal.

Mais il arrive aussi qu'un seul film serve de catalyseur pour saisir comment un moment historique est perçu et remémoré dans la longue durée. Le livre écrit par Sylvie Lindeperg sur *Nuit et Brouillard* ne porte pas uniquement sur la fabrication d'une œuvre où s'opère, vers le milieu des années 1950, un « corps à corps entre l'art, l'histoire et l'archive³ ». Il s'intéresse à la réception en France et à l'étranger, aux débats que le film de Resnais a suscités, aux modifications voire aux censures dont il a pu être l'objet, mettant ainsi en évidence « les couches de sens, les strates d'interprétation successives » qui sont autant d'indices de l'imaginaire des camps nazis dans la seconde moitié du siècle.

Dans son étude la plus récente, *La Voie des images*, les « quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 » ne présentent pas seulement les préparatifs d'*Au cœur de l'orage* de Jean-Paul le Chanois sur le maquis du Vercors, l'établissement d'une « liturgie gaullienne » dans *La Libération de Paris*, l'élaboration des scènes de loisirs (comme le cabaret) filmées dans le camp-transit de Westerbork ou celles réalisées par un interné dans les ateliers de travail (menuiserie, forges, agriculture...) du camp-ghetto de Terezin. Elles nous enjoignent également de regarder ces images depuis

2. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 10.

3. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », op. cit., p. 10.

le présent qui est le nôtre, dans cette différence des temps où nous pouvons y capturer un regard, un geste subreptice, l'expression d'un visage, et, ce faisant, nous invitent à questionner tout à la fois « les derniers signes d'individus filmés contre leur gré, les messages complexes de sujets filmant malgré eux », et notre condition d'observateurs susceptibles d'y entrevoir de nouveaux aspects de la visée propagandiste nazie. C'est pourquoi « il s'agit d'historiciser le moment de leur enregistrement sans négliger l'épaisseur temporelle qui les a fait dériver jusqu'à nous et les rend autres » (p. 12). Et dans les couches de cette « épaisseur temporelle », ce sont d'autres images issues d'autres desseins de propagande qui peuvent être mobilisées, en vue de nouvelles investigations visuelles où passé et présent s'éclairent l'un l'autre.

Du « film-palimpseste »

Une double méthode d'analyse caractérise le travail de Sylvie Lindeperg. Décrire son fonctionnement – sans méconnaître les inflexions importantes qu'elle a connues, en une vingtaine d'années, en réaction notamment aux résistances suscitées par l'archive filmée dans le champ historique – nous aidera à cerner la portée épistémologique des images animées dans l'enquête historique et, corrélativement, à accompagner un mouvement d'écriture qui s'immerge dans leurs composantes visuelles et sonores pour esquisser une intelligibilité de l'événement, et retrouver une expérience de l'histoire. Au fur et à mesure des publications, il apparaît que l'image dans sa texture (son grain, ses biffures, les usages de la couleur, etc.) et dans sa composition (son cadrage, son mode d'enchaînement avec d'autres images, etc.) prend une part toujours plus décisive dans le récit historique. À son entreprise de légitimation de l'image en mouvement comme objet d'histoire – que Sylvie Lindeperg n'est d'ailleurs pas seule à mener – s'ajoute de plus en plus une attention à l'image comme matière sensible de l'histoire⁴ : « Suivre *la voie des images*, c'est leur

4. Outre les travaux pionniers de Marc Ferro, ceux de Pierre Sorlin ou de Michèle Lagny (cités par l'auteure dans l'entretien qu'elle nous a accordé), mentionnons l'excellent ouvrage collectif dirigé par Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma* (Éd. Complexe,

redonner l'initiative, prêter attention aux murmures et aux signes labiles dont elles sont depositaires, postuler qu'elles reflètent moins l'événement historique qu'elles n'en sont les témoins et en portent les coordonnées » (p. 11). Le cinéma n'est pas une pratique adjacente qui viendrait perturber la scientificité de la discipline historique ; il désigne au contraire un régime de visibilité où l'histoire devient pensable, dans ses « coordonnées » comme dans ses « excès » – si du moins l'on entend par « histoire », comme le propose Jacques Rancière, « de la parole en excès, des mots qui incisent la vie, des guerres de l'écriture⁵ ». Ajoutons : des batailles de l'image, des aléas du visible, des aventures du regard.

Toute la difficulté pour l'historien est de concilier la rigueur de la recherche avec les tensions qui parcourent l'histoire, où les rapports du visible et du dicible ne cessent d'être bouleversés. L'image cinématographique peut porter la marque de ces bouleversements, même de manière brève ou infime, dans le fragment d'un plan ou le passage entre deux images. Encore faut-il accepter de laisser aller son regard dans ce détail ou dans cet intervalle, dans ces « marges » ou ces « arrière-plans de l'image » où reposent des « éclats du réel », pour reprendre une expression de Georges Didi-Huberman, citée par Sylvie Lindeperg (p. 122). Par exemple, en repérant dans le film de Kurt Geron tourné à Terezin, une femme aux « traits figés » et au « regard baissé », « l'imperceptible rictus » d'une autre, « une vieille dame se [protégeant] le visage de la main pour échapper à l'œil de la caméra ». Derrière le défilement des

1998 et 2008). Christian Delage est en outre le co-auteur, avec Vincent Guigueno, de *L'Historien et le film* (Gallimard, coll. « Folio histoire », 2004). Il faut également signaler le livre dense et passionnant de Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'histoire* (Scérén / CNDP / CRDP, 2011). Georges Didi-Huberman, de son côté, a publié plusieurs ouvrages sur ce même thème, regroupés dans une série nommée *L'Œil de l'histoire* (quatre volumes parus à ce jour, tous aux Éd. de Minuit). Récemment, Christa Blümlinger a dirigé un numéro important de la revue *CINÉMAS* (vol. 24, n° 2-3, printemps 2014) qu'elle a intitulé « Attrait de l'archive » ; Sylvie Lindeperg a participé à ce numéro avec un article qui prolonge certains éléments d'analyse de son dernier livre (« La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale »).

5. Voir J. Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 177.

images, ces morceaux de réel saisis par la caméra désignent pour l'historienne des « gestes arrachés au totalitarisme de la mise en scène », et « constituent un précieux *gisant dans l'image* ; traces fugaces échappées à la volonté ou à l'attention de l'opérateur, ils lancent un message en direction du futur » (p. 125-126) – le futur de celles et ceux qui auront su déchiffrer les stratégies filmiques des nazis, et par ce déchiffrement empêcher peut-être d'autres formes de propagande à venir.

On reviendra sur les protocoles de « lecture » des images adoptés par Sylvie Lindeperg, lesquels concourent à la « *micro-histoire en mouvement* » qu'elle appelait de ses vœux dans l'ouvrage sur *Nuit et Brouillard*⁶ et qui se prolongent dans *La Voie des images*. Arrêtons-nous auparavant sur l'approche génétique adoptée dans *Les Écrans de l'ombre*, qui renvoie à une conception du film comme « palimpseste ». De quoi s'agit-il ? La méthode choisie autorise d'abord à aller « du “film-fait” au “film-en-train-de-se-faire” », et par cette remontée aux sources met en lumière la pluralité des individus en présence, les partenariats institutionnels, mais aussi les rapports de forces qui définissent la production filmique dès la fin du mois d'août 1944. Le « film-palimpseste » engage une « genèse des œuvres [qui] permet d'apporter une première série de réponses à la question des usages du passé : elle clarifie le rôle joué par chaque protagoniste dans l'élaboration collective des films ; elle révèle une part des enjeux et des arbitrages dont ils sont l'aboutissement ». Ainsi, au lendemain de la « bataille de Paris », le Comité de libération du cinéma français (CLCF) est à pied d'œuvre et s'empresse de porter à l'écran le déroulé de ces jours cruciaux pour célébrer l'action de la Résistance. Mais au-delà de *La Libération de Paris*, dont l'initiative revient au CLCF, Sylvie Lindeperg retrace l'histoire de ce moment où « naît un imaginaire de la guerre et de la France occupée⁷ ». Son texte traverse ces diverses strates du passé que le palimpseste comme méthode a pour ambition d'exhumer, en s'immergeant dans une masse de documents qui renvoient à la fabrique des films. Il s'agit en effet de « gratter la surface du film pour en retrouver

6. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », *op. cit.*, p. 10.

7. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*, respectivement p. 13 et 20.

l'épaisseur et les couches d'écriture, en éclairer les bifurcations et les repentirs » – « synopsis », « comptes rendus des réunions de production », « avis des commanditaires » : autant d'archives écrites dont l'étude entend « cerner au plus près les stratégies des agents engagés dans la mise en images du passé⁸ ». En ce sens, le cinéma est immédiatement branché sur un contexte historique qui en explique les conditions de possibilité, sans privilégier pour autant un domaine (idéologique, notamment) au détriment d'un autre (comme les questions liées à la réception du public).

Archives filmées et « micro-histoire en mouvement »

L'analyse d'images à proprement parler tenait une place relativement mince dans *Les Écrans de l'ombre*. Elle en acquiert une de plus en plus grande dans les ouvrages ultérieurs – leur bibliographie en témoigne. Elle y prend une dimension heuristique et induit une nouvelle conception de l'image, prélude, peut-être, à une requalification de l'archive filmée dans les discours sur l'histoire. Notons en premier lieu qu'une prise en compte de la plastique interne des images animées, que celles-ci appartiennent ou non à l'art du cinéma, reste indissociable d'une réflexion sur le matériel de visionnage. C'est ce qui apparaît clairement dans *Clio de 5 à 7*, où le travail sur les « actualités filmées de la Libération » s'est fait à partir de nouveaux moyens techniques (notamment numériques), lesquels ont été l'occasion d'entreprendre une recherche plus immanente au niveau des images, et d'apprécier par ricochet leurs effets sur la constitution d'un savoir historique. La notion de « palimpseste » n'a pas disparu ; elle a désormais vocation à être « enrichie », puisqu'il s'agit de « produire une connaissance historique sur la construction filmée de l'événement en enrichissant, grâce aux ressources de l'outillage numérique », une approche génétique déjà à l'œuvre dans *Les Écrans de l'ombre*⁹. Ainsi les outils « multi-média » fournis alors par l'Inathèque de France dans le

8. *Ibid.*, p. 13.

9. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 13 (souligné par l'auteure).

cadre d'un programme intitulé « L'histoire, la technique et le temps » ont-ils facilité la mise en relation des documents que réclame la méthode « palimpseste ». Sylvie Lindeperg s'appuie pour *Clio de 5 à 7* sur soixante-huit journaux d'actualités produits par le CLCF entre août 1944 et décembre 1945. Elle expérimente à partir de ce corpus « une mise en espace et en mouvement des archives filmées permettant de les comparer, de les contextualiser et de les problématiser *en même temps* qu'elles sont données à voir et à entendre ». Le palimpseste, de « concept méthodologique », devient « image scénographique » ; c'est le croisement des sources audiovisuelles et la comparaison des archives ainsi rendue possible qui font entrer l'image en mouvement dans l'écriture de l'histoire¹⁰.

Les conditions de la connaissance historique, on le sait, ne sont pas sans conséquence sur le récit de l'histoire. *Clio de 5 à 7* se présente ouvertement comme un livre rhizomatique. De fait, des « passerelles » et des « ramifications » s'établissent entre les différentes actualités filmées, tandis que l'image n'est plus seulement convoquée comme une « citation » qui interviendrait de l'extérieur dans le discours explicatif de l'historien : elle conquiert une puissance de « monstration », en mettant en avant la complexité des enjeux liés à la presse filmée, prise à l'époque entre le CLCF, le ministère de l'Information ou encore le Service cinématographique de l'armée (SCA). C'est dans cette perspective, où le récit historique s'ouvre à l'élément exogène de l'image, que Sylvie Lindeperg fait une référence à Roger Chartier qui annonce son glissement vers la micro-histoire¹¹. Dans un article de 1998 intitulé « La vérité entre fiction et histoire », Roger Chartier notait que les récits de la « *microstoria* ou ceux proposés par Carlo Ginzburg ou Natalie Davis » rompent avec une linéarité chronologique issue du « grand roman du XIX^e siècle » pour se rapprocher d'une « écriture romanesque plus moderne », laquelle, d'ailleurs, n'est pas sans résonance avec d'autres pratiques qu'il désigne, justement, comme « les techniques cinématographiques (gros plans, retours en arrière, etc.¹²) ». Mais c'est neuf ans plus tard, dans son livre

10. *Ibid.*, p. 293-294.

11. *Ibid.*, p. 15.

12. R. Chartier, « La vérité, entre fiction et histoire », dans A. de

sur *Nuit et Brouillard*, que Sylvie Lindeperg interrogera vraiment la façon dont ces « techniques » sont employées et expérimentera cette « micro-histoire en mouvement » désormais combinée à l'idée du « film-palimpseste » qui orientait les ouvrages précédents.

Un autre historien a sa place dans cette évolution, Jacques Revel, qui a insisté à plusieurs reprises sur la nécessité de faire « jouer les échelles¹³ » lors de l'observation d'un objet historique, de sorte que des détails non vus ou dissonants puissent surgir et faire apparaître des questionnements nouveaux ou insoupçonnés. Comme le soutient Jacques Revel, cité par Sylvie Lindeperg¹⁴ : « Faire varier la focale de l'objectif, ce n'est pas seulement faire grandir (ou diminuer) la taille de l'objet dans le viseur, c'est en modifier la forme et la trame. » Il est un film qui, à ses yeux, offre un « modèle méthodologique » permettant de penser la démarche historique, dans ses tâtonnements comme dans ses découvertes : il s'agit de *Blow Up* (1967) de Michelangelo Antonioni. « À travers le jeu des agrandissement – où un photographe de mode capte sans le savoir avec son appareil une scène de meurtre dans un parc, que révéleront par la suite ces agrandissements –, on passe d'une intrigue prévisible à une intrigue non attendue », écrit Jacques Revel, pour conclure : « jouer sur l'échelle d'observation peut être un moyen de faire apparaître des agencements plus complexes, de passer d'une intrigue à une autre¹⁵. »

C'est cette complexité, cette « diffraction du réel¹⁶ » que la « micro-histoire en mouvement » s'efforce d'atteindre, sur la base même du matériau filmique. À la différence de Roger Chartier, qui n'investira pas le cinéma comme objet d'étude, mais aussi de Jacques Revel, dont l'intérêt se concentre sur la modélisation offerte par *Blow Up*, Sylvie Lindeperg choisit d'entrer résolument dans les composantes de l'image pour

Baecque et C. Delage (éd.), *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 36.

13. J. Revel (éd.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, EHESS / Gallimard / Éd. du Seuil, 1996.

14. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », op. cit., p. 10.

15. J. Revel, « Un exercice de désorientation : *Blow Up* », dans A. de Baecque et C. Delage (éd.), *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 104.

16. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 15.

appuyer ses enquêtes historiques. Ces changements de focale dans lesquels Jacques Revel voit l'un des principes de la connaissance en histoire, elle les pratique dans le récit qu'elle propose des événements. La hiérarchie présumée entre sources écrites et documents filmiques – les premières étant jugées en général plus « nobles » que les seconds – s'estompe. Dans le cas de *Nuit et Brouillard*, l'étude de la réception nationale et internationale du film de Resnais repose sur un déplacement incessant du regard historique qui « zoome » et « dézoome » aussi bien sur la documentation écrite portant sur la réception du film que sur les changements effectifs survenus dans sa « matière même ». « Ces usages de *Nuit et Brouillard* ne sont pas seulement lisibles dans les traces écrites mais aussi dans la matière du court métrage tel qu'il fut distribué dans certains pays : plans coupés, phrases musicales gommées, traductions intentionnellement fautives, déliaisons entre le montage image et la bande-son établissant des correspondances inédites¹⁷... »

Voir l'histoire, lire l'image

La Voie des images prend donc le relais dans cette exploration patiente qui place les images et les sons au cœur de l'investigation historique. Significative nous paraît en ce sens la manière dont le regard se porte sur certains détails dans l'image, comme ceux qui se rapportent au plan de la fillette au foulard blanc entrevue dans l'embrasement d'un convoi sur le quai de Westerbork. Sylvie Lindeperg la décrit d'abord minutieusement – « l'enfant suit des yeux un point mobile sur le quai avant de fixer la caméra d'un air qui semble mélancolique, seule image du convoi tournée en plan rapproché et seul face-à-face dans l'ensemble des rushes conservés » (p. 172) – avant d'en étudier la reprise dans *Nuit et Brouillard*, puis sa transformation en « icône » de la déportation, tout en indiquant les étapes de son embarquement, jusqu'à la mort en août 1944 à Auschwitz. Ainsi « ce sont les regards successifs portés au fil du temps [sur le plan de cette enfant] qui contribuèrent à réveiller *ces éléments dormants* : zoomant sur l'image de l'enfant au foulard, ils leur affectèrent une signification nouvelle » (p. 183, souligné par l'auteure).

17. S. Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », *op. cit.*, p. 11.

« Éléments dormants » ; détails « gisant dans l'image » ; « possibilités cachées » au sein de tout enregistrement mécanique du réel, pour reprendre une expression de Siegfried Kracauer : l'œil n'est pas seulement voué à regarder l'image ; il est aussi contraint de la lire. La lire de cette « lecture lente », patiente, déjà préconisée par Ginzburg, qui peut s'enrichir, face aux images animées, de l'arrêt sur image, voire « de la technique d'observation du ralenti » (p. 14). La lire aussi et surtout d'une lecture qui pose en préalable que l'image n'est jamais une, ni sans reste : qu'elle est toujours virtuellement l'objet d'une nouvelle vision, d'un nouveau montage, d'un changement de focale qui en multiplie la part d'historicité. D'où la « désorientation » légitime, mais potentiellement féconde, qu'elle peut engendrer chez l'historien, comme l'a bien vu Jacques Revel. D'où, aussi, sa dimension « périlleuse », comme le rappelle Sylvie Lindeperg après Walter Benjamin. Car la lecture d'une image fait éprouver la faille temporelle entre l'instant de son enregistrement et le moment où nous acceptons de laisser flotter notre regard sur elle : c'est là sa « marque historique » au sens benjaminien, laquelle « s'inscrit dans les deux temps de leur prise et de leur lisibilité, ce "moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture" » (p. 12 ; les citations internes sont de Benjamin¹⁸). À l'ère d'une « hypervisibilité » et d'un « trop-plein » de signes visuels (pouvant faire l'objet, de surcroît, grâce au numérique, de toutes les manipulations), suivre *la voie des images* n'autorise pas simplement un renouveau de la pratique historique et de l'intelligibilité de son discours. Elle implique une éthique du regard en lutte contre les productions audiovisuelles qui, à chaque époque, simplifient la matière sensible de l'histoire.

Dork ZABUNYAN.

18. Sur la dimension « critique » de la « lecture » du document filmique, qui ne sacrifie en rien la rigueur de la connaissance historique que nous pouvons en extraire, il faut lire les pages de Georges Didi-Huberman sur la lisibilité où se joue une « "affinité avec l'image", renonçant à se clore » sur elle-même et « se prêtant aux correspondances les plus inattendues » (*Remontages du temps subi, L'Œil de l'histoire*, 2, Paris, Éd. de Minuit, 2010, p. 99).