



L'Heure exquise

distributeur Shellac permet de redécouvrir, restaurés numériquement en haute définition, quatre longs métrages : *Les Camisards*, *Rude Journée pour la reine*, *Moi, Pierre Rivière...*, *Le Matelot 512*. Les copies, superbes, démontrent que, dès *Les Camisards*, le filmage est loin de l'impersonnalité brechtienne que certains se plaisent à y reconnaître. La palette des couleurs est nuancée, volontiers chaude et intimiste. Le champ est parfois éclairé d'une lumière éclatante et dense, quasi opératique. La caméra installe un rapport sensuel entre les révoltés et la terre des Cévennes, une relation confiante et gourmande aux accents renouariens. Sensibles à la noblesse de stature, de gestuelle et d'expression d'une population composée de paysans et d'ouvriers, des séquences font songer à *La terre tremble* et à *Rocco et ses frères* de Visconti. Même analyse pour *Rude Journée pour la reine* avec ses soudains éclats de luminosité, son matériau mélodramatique, une certaine théâtralité des décors et un quelque chose de discrètement coloriste. On se souvient du mot de Godard : « Vecchiali = Minnelli + Front populaire. » La formule marche ici aussi. Et que dire du *Matelot 512* ? La trame narrative a la simplicité et le charme naïf des romans exotiques ou coloniaux (ceux de Pierre Benoît, Pierre Loti, Claude Farrère, Olivier Seylor). Les caractères relèvent de l'archétype : le jeune matelot épris de gloire et d'aventure ; la femme d'officier, opiomane et adultère ; l'infirmière dont aucune trahison ne saurait ébranler la tendresse ; le voyou manipulateur qui se confesse sur son lit de mort ; la maquerelle amoureuse... Quant au traitement visuel, tout en lignes pures et en gammes de bleu, il confère à l'ensemble une plasticité et une stylisation proche des bandes dessinées et des récits de rêve.

Mais ce sont les déplacements qui, dans sa quête de l'authentique et de l'intériorité, intéressent avant tout le cinéaste. La manière dont les personnages traversent l'espace permet, plus que tout autre outil visuel peut-être, d'exprimer leur subjectivité. Scénographe précis, Allio est curieux de la façon dont les êtres parcourent les lieux. Comment ils se rendent d'un point à un autre ; par quels chemins. Que ce soit à travers Aubervilliers, dans le bocage normand, par les villages du Bourbonnais ou sur les hauts plateaux des Cévennes. Les trajets en banlieue surtout (*L'Une et l'Autre*, *Pierre et Paul*, *Rude Journée...*), outre que les périphéries urbaines sont par excellence le territoire des déshérités, se prêtent au déploiement des aventures intérieures : là on se perd, là on se retrouve, là on désire, là on change pour toujours, etc. Ils autorisent, comme l'écrit à propos Marguerite Vappereau, « de faire cohabiter au cœur de l'image de cinéma le temps de la ville, du quotidien, et le temps intime ». La trame des temporalités est le sujet de *L'Heure exquise*. La voix *off* du cinéaste raconte comment divers genres de circulation (de la montagne à la ville, de la périphérie au centre, des quartiers situés en hauteur au port) ont constitué (et continuent de constituer) l'espace marseillais. Comment, en somme, un lieu humain est un carrefour où différents vents et influences se rencontrent, se mêlent et coagulent jusqu'à donner sa forme à une ville. L'évocation est d'une musicalité et d'une poésie rares.

En guise de conclusion, cette réflexion de René Allio, cette définition du militantisme qui dit, mieux que tout ce qui précède, le ton de son cinéma : « Dénoncer l'exploitation ne suffit pas, même si on le fait avec violence, si l'on ne fait pas sentir aussi que la vie peut être bonne pour les hommes. » ■

LA VOIE DES IMAGES

VINCENT AMIEL

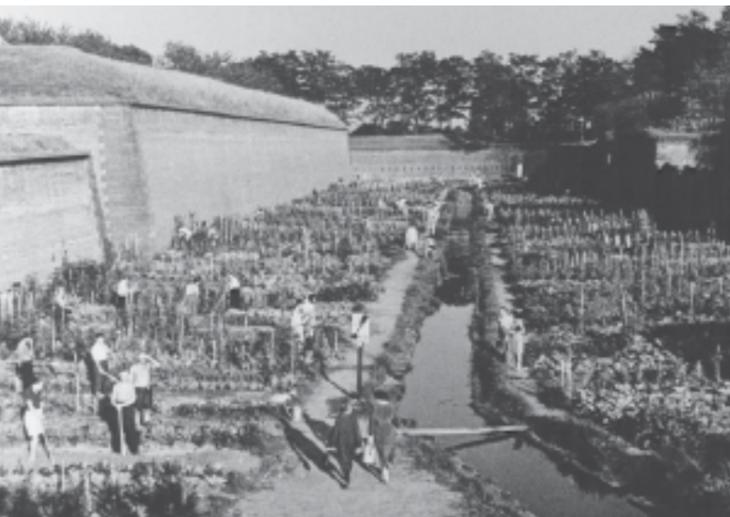
En détaillant les conditions de tournage de films sur la Résistance, sur la libération de Paris, sur certains camps de concentration, Sylvie Lindeperg¹, dans *La Voie des images*, propose à la fois une mise au point sur le parcours de ces images, de leur production à leur exploitation, sur les intérêts croisés qui leur sont liés, et une réflexion fondamentale, d'une grande finesse, sur la fonction et l'utilisation des images d'archives. Disons-le tout de suite : peu de livres associent comme celui-ci la précision des sources historiques, l'intérêt sans cesse maintenu de l'enquête, et une sensibilité de tous les instants qui ne craint pas de se mêler aux constats objectifs, et donne tout son prix à cette étude essentielle sur le statut des images dans notre perception de l'Histoire.

« Ce livre témoigne d'un nouveau déplacement de mes interrogations sur les images de la Seconde Guerre mondiale : la curiosité qui l'anime porte sur l'histoire de leur enregistrement, sur le moment bref et singulier de la prise de vue. » Voilà pour l'enquête qui porte l'historienne, par exemple vers le tournage des rares images disponibles de la Résistance, et leurs conditions forcément complexes de réalisation ; mais ce n'est pas le seul motif de curiosité et d'investigation de l'auteur, qui poursuit sur la manière dont elles ont été exploitées, pendant la guerre et après. Comment et avec qui le maquis du Vercors a-t-il été

filmé ? Que deviennent ensuite ces images, qui peuvent servir à plaider la cause de la Résistance en Angleterre pour un soutien plus conséquent, mais qui peuvent aussi se révéler dangereuses aux mains de l'occupant, et quelle est leur destinée après la Libération, remontées, associées à d'autres provenant de sources différentes, commentées, soumises aux jeux de la recomposition politique de la France ? Et pourquoi seront-elle montrées si tard, en août 1948, contrairement à celles de la libération de Paris, projetées avec un immense succès l'été 1944, quelques jours à peine après avoir été tournées ? La trajectoire et l'usage comparé de ces bobines nous fait plonger dans les intérêts politiques du moment, la complexité des équilibres auxquels le cinéma/monument participe (sous couvert la plupart du temps de n'être que cinéma/témoignage), et nous amène aussi à comprendre à quel point le documentaire et la fiction se mêlent pour composer une mémoire collective. L'exemple des scènes d'exécution d'otages, reconstituées pour le film de René Clément *La Bataille du rail*, très vite après la fin de la guerre, et utilisées par la suite comme des images documentaires est à ce titre passionnant, édifiant et vertigineux. Sylvie Lindeperg ne manque pas d'épingler en particulier une docu-fiction à succès, *La Résistance* (4,5 millions de téléspectateurs sur France 2 !) qui, en 2008, commet encore ce genre d'approximation.



Terezin. Un documentaire sur la zone de peuplement juif de Kurt Gerron



Mais l'utilisation de reconstitutions ou de fictions dans certains films d'archives n'est que le plus spectaculaire des mauvais usages que pointe (et dénonce) à juste titre l'auteure. L'absence de contextualisation des images, plus pernicieuse parce que plus discrète et sans doute moins pensée, est le défaut récurrent auquel elle s'attaque avec beaucoup de finesse. Le « lissage » de ces images, qui permet de confondre images d'amateurs, films de propagande, plans volés ou composés, confine à un véritable détournement (non seulement de l'intention du film, mais, par là, de la signification des documents). À de multiples reprises, Sylvie Lindeperg remarque qu'on ne peut pas traiter indifféremment des « films de famille » (les séquences tournées par Eva Braun dans le nid d'aigle de Berchtesgaden), des documents destinés à un témoignage « privé » (les films en couleur 16 mm de George Stevens à Dachau) et des films destinés à un usage officiel, ouvertement ou pas propagandistes. Ni le cadre ni le cadrage ne sont les mêmes, ni l'œil ni l'objet. Il faut donc savoir ne pas réduire l'image à son contenu, mais rapporter celui-ci au type de regard qui l'enregistre et le transmet, « car l'archive filmée est aussi une archive des manières de filmer, de porter un regard sur le monde, les hommes et l'événement ». Ce sont les aspects les plus passionnants du livre, parce que touchant tous nos usages de l'image, provoquant à leur endroit une réflexion d'ordre anthropologique, et reposant ici, constamment, sur des exemples précis. Comment le film « donne sa forme à l'Histoire », selon une belle formule de l'auteure, et comment cette forme se constitue, et continue à s'imposer ou à évoluer, en fonction des usages de l'image : c'est au fond l'un des objets majeurs de l'ouvrage, qui se prolonge dans un long entretien final avec Jean-Louis Comolli.

Les deux chapitres concernant les camps rappellent que Lindeperg a publié un livre essentiel sur *Nuit et Brouillard*. Elle traite ici de deux tournages particulièrement complexes, puisqu'il s'agit du film tourné à Terezin (camp/ghetto) par les prisonniers eux-mêmes, sous contrôle strict des nazis², et de celui consacré à Westerbork, au printemps 1944, et resté à l'état de rushes, tourné lui aussi par des prisonniers juifs, sous contrôle des autorités du camp et à l'initiative de celles-ci. Les objets sont délicats à manier, on est loin de simples images de propagande et encore plus, bien sûr, de témoignages spontanés. L'auteure essaie d'y repérer les signes d'un témoin ambigu (le cinéaste, aussi bien que chaque personne filmée), qui participe au mensonge tout en étant victime lui-même. Elle traque les regards vers la caméra, les mouvements difficilement explicables, tout ce que l'image peut révéler aujourd'hui, et qui ne faisait qu'à peine vibrer lors de sa production ou, à l'inverse, qui pouvait signifier tant pour les acteurs du drame, et qui nous échappe aujourd'hui. « Suivre la voie des images, c'est leur redonner l'initiative, prêter attention aux murmures et aux

En haut,
Terezin. Un documentaire sur la zone de peuplement juif de Kurt Gerron
Au centre et en bas,
La Bataille du rail
de René Clément

signes labiles dont elles sont depositaires », annonce-t-elle dès le début du livre. Là encore, le destin de ces images est multiple : les unes sont assez vite oubliées, alors que les plans du convoi de Westerbork vers les camps d'extermination de l'Est seront sans cesse recyclés, et certaines images deviendront emblématiques. Sylvie Lindeperg suit ces destins variés, les manipulations, les détournements, les découpages. Et toujours, ce qui rend ces pages aussi lumineuses qu'émouvantes, elle associe la précision des faits à l'exercice d'une sensibilité dont elle revendique la place essentielle dans toute analyse sérieuse – donc aussi politique – de l'image.

Son attention aux formes de mise en scène des plans tournés à Westerbork ou à Terezin, qui est une attention aux signes de la peur, de la mort, de la dignité, *et du regard qui les prend en compte*, rejoint la préoccupation qui est la sienne quand elle dénonce la standardisation et l'« esthétique de l'hypervisibilité » des images d'aujourd'hui, qui dénie à l'image son essence formelle, donc sensible, dans le témoignage qui peut être le sien. « Le procès en "formalisme" revient à prétendre que le visible n'entame pas le réel alors même que les représentations du passé conçues au cœur des industries culturelles contribuent, à leur manière, à influencer l'histoire d'aujourd'hui et à produire celle de demain. » *La Voie des images* est un livre essentiel pour s'en persuader, s'il en était besoin. ■

1. Sylvie Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Verdier, 2013, 288 p.

2. *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Terezin. Un documentaire sur la zone de peuplement juif), plus connu sous le titre *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Le Führer offre une ville aux juifs), tourné l'été 1944.

Mystères d'archives

À propos de la libération de Paris, Sylvie Lindeperg cite un numéro de *Mystères d'archives*, la série que réalise Serge Viallet depuis plusieurs années sur Arte*. C'est l'occasion de saluer cette excellente émission, dont le principe est d'interroger des archives filmiques, pour certaines célèbres mais tronquées, pour d'autres totalement ignorées, et de poser des questions de sources, d'angles de prise de vue, de conditions de tournage, de distribution des films, qui mettent en valeur des choix politiques ou historiques, des choix éditoriaux qui sont souvent symptomatiques. À partir d'archives de l'INA, mais souvent aussi d'archives étrangères (Viallet aime à souligner la disponibilité et la richesse des archives américaines en l'occurrence), ce sont des événements (l'enterrement de John Kennedy, la capitulation du Japon...) qui sont remis dans un contexte médiatique passionnant, analysés en tant que mises en scène, dont les images, et pas seulement leur contenu est pris en compte. Les films sur l'ouverture des camps de concentration (saison 3) ou sur les fusillades de l'Hôtel de Ville autour de De Gaulle lors de la libération de Paris (saison 1) sont des modèles d'investigation et de décryptage. Ces *Mystères d'archives* font mesurer davantage encore, par la complexité et la variété des matériaux traités, la nécessité d'une réflexion telle que la mène Sylvie Lindeperg.

V. A.

* Disponible en DVD : « Saisons 1, 2, 3 », 2 DVD chacune, 5 numéros par DVD, Arte/INA.

Forum
des images

CYCLE
BERLIN
MAGNÉTIQUE
EN 80 FILMS

1^{er} MARS
20 AVRIL

Forum des Halles
forundesimages.fr

MAIRIE DE PARIS

POSITIF