

Sylvie Lindeperg

Des lieux de mémoire portatifs

Sylvie Lindeperg, historienne, spécialiste de la Seconde Guerre mondiale, est professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Depuis une vingtaine d'années, elle mène une recherche qui permet de lever certaines résistances méthodologiques que les historiens peuvent éprouver à l'égard de l'objet filmique. Son ouvrage le plus récent, recensé dans ce même numéro, a pour titre La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 (Verdier, 2013). Elle a en outre publié Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (CNRS Éditions, 1997, repris dans une version augmentée aux Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2014), Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur (CNRS Éditions, 2000), ainsi que « Nuit et Brouillard ». Un film dans l'histoire (Odile Jacob, 2007). Elle est également co-auteure, avec Annette Wieviorka, du livre Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre (Mille et une nuits, 2008), de D'Arusha à Arusha. Le Tribunal pénal international pour le Rwanda ou l'expérience de la diplomatie judiciaire, avec Thierry Cruvellier et Christophe Gargot (Filigrandes, 2011), ainsi que du film documentaire Face aux fantômes (2009, avec Jean-Louis Comolli). Sylvie Lindeperg revient pour Critique sur son parcours d'historienne, ainsi que sur la place des images en mouvement dans son travail d'écriture.

Critique. – Quels sont selon vous les principaux « obstacles épistémologiques » (pour reprendre une expression de Gaston Bachelard) rencontrés par les historiens pour s'appropriier l'archive filmée ou les images du cinéma ? Indépendamment des travaux de Marc Ferro sur lesquels il sera possible de revenir, vous citez par exemple un texte « stimulant » de Jacques Revel sur Blow Up de Michelangelo Antonioni¹, mais est-ce que cet intérêt ponctuel de la part

1. J. Revel, « Un exercice de désorientation : *Blow Up* », dans A. de Baecque et C. Delage (éd.), *De l'histoire au cinéma*, Paris et Bruxelles, IHT-CNRS / Complexe, 1998 [2008]. Sylvie Lindeperg cite ce texte dans l'introduction de son ouvrage « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 11.

d'historiens de profession s'est actualisé dans le champ de la recherche en histoire ?

Sylvie LINDEPERG. – Remarquons tout d'abord que Jacques Revel n'est pas un contemporainiste. Dans le texte auquel vous faites référence, il est invité à réfléchir au rôle du cinéma dans l'histoire. Travaillant sur une époque antérieure à son invention, il pratique un pas de côté que je trouve intéressant puisqu'il envisage le film d'Antonioni comme un moyen de repenser son propre travail d'historien moderniste.

Dans *Les Écrans de l'ombre*, j'opère moi aussi un déplacement en cherchant mes modèles chez les antiquisants et les médiévistes, tout particulièrement Moses Finley et Georges Duby, qui se sont penchés sur la construction des grands récits mythiques. Les historiens de l'Antiquité et du Moyen Âge se sont saisis de problématiques pour lesquelles les écrits étaient parfois lacunaires et surtout insuffisants à rendre compte, dans sa complexité, du fonctionnement de la cité grecque ou de la société médiévale. La nécessité d'inventer leurs corpus de sources au gré des questions qu'ils adressaient au passé les a conduits à s'intéresser à la littérature, au théâtre et à toute une série de traces non écrites comme les objets du quotidien et bien sûr les images – peintures, fresques, dessins, vitraux... – qu'ils ont ainsi constitués en objets d'histoire. Les contemporanéistes me semblent avoir été moins audacieux à l'égard du cinéma qui fut pourtant l'art du xx^e siècle, en prise constante avec l'Histoire. Le cinéma, tout comme la photographie au siècle précédent, a marqué l'avènement d'un nouveau type d'image, l'image technique, qui offre un enregistrement mécanique d'une portion de réel. Il en restitue par ailleurs le mouvement et, quelques décennies plus tard, le son. Les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde : en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur. En ce sens, la prise en compte du cinéma déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle. Et il nous reste beaucoup à faire pour prendre la mesure de la force politique des images filmées, de leur rôle social dans la transmission des événements et des croyances, la constitution des imaginaires, la fabrique des émotions.

Certes, dès sa naissance, le cinématographe a été envisagé comme une source historique par Boleslas Matuszewski

[auteur d'*Une nouvelle source de l'histoire*, paru en 1898], qui est considéré comme le père des archives cinématographiques. Mais ses préconisations sont longtemps restées lettre morte. En France, il a fallu attendre les années 1970 pour que le cinéma entre dans le laboratoire des historiens grâce à des précurseurs comme Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michèle Lagny. Ils ont dû vaincre les préventions de leurs pairs qui tenaient le cinéma pour un objet illégitime n'ayant pas la noblesse de l'écrit ni tout à fait l'aura de l'œuvre d'art. Si ces préjugés sont aujourd'hui en grande partie dépassés, les contemporanéistes français sont encore réticents à intégrer pleinement les images filmées dans leurs recherches. Et cette prise de conscience trop lente et tardive freine le développement d'un enseignement théorique et méthodologique sur ces sources archivistiques d'un genre particulier. Car, pour en revenir à la question posée, les images cinématographiques posent en effet à l'historien des « obstacles épistémologiques » nouveaux.

Critique. – *Pourriez-vous nous en dire plus sur ces « obstacles épistémologiques » ?*

Sylvie LINDEPERG. – Les sources audiovisuelles, parce qu'elles rendent visible un passé qui n'est plus, sont à l'origine de faux-semblants. L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite. Cet effet de présence donne le sentiment que quelque chose de ce qui est passé revient sur l'écran. Et en ce sens, il peut conduire à négliger le travail d'interprétation des images, pourtant indispensable. Les contemporains de l'invention du cinéma pensaient que les vues cinématographiques offriraient aux générations futures des preuves infaillibles sur le passé et qu'elles rendraient inutile le travail de l'historien qui serait remplacé avantageusement par un projectionniste... Le cinéma allait corriger ses approximations en donnant accès à une vérité tout armée, incontestable, intangible. Cette croyance n'a pas perdu de son actualité. Mais elle a cohabité tout au long du xx^e siècle avec des formes de plus en plus sophistiquées de manipulation des images à des fins de propagande. Les archives filmées se trouvent donc prises entre deux écueils : d'une part le court-circuit de l'interprétation face à cette illusion d'un passé qui revient ; d'autre part le commentaire

sans contrôle qui abuse ces documents pour en faire de simples surfaces de projections. Les historiens n'ont pas été les derniers à tomber dans l'un ou l'autre de ces pièges. Certains ont cédé, devant les images, à l'émerveillement du passé retrouvé, oubliant parfois que l'image filmée n'offre qu'une portion de réel, mise en forme et cadrée, et qu'elle est l'expression d'un point de vue. D'autres ont projeté sur les images un savoir constitué en dehors d'elles, sans prendre le temps de les regarder, de leur donner l'initiative.

Un autre obstacle méthodologique plus contingent vient de ce que le cinéma, art des images en mouvement, ne se laisse pas facilement inscrire dans le cadre de la page imprimée. Contrairement à l'archive écrite, le plan ne se prête pas à la citation. C'est peut-être pour contourner cette difficulté que les historiens, dans un temps où l'accès aux images était difficile, ont limité leur approche du cinéma à l'analyse des dialogues et des commentaires, privilégiant les éléments du film qui pouvaient être retranscrits et donc cités.

Critique. – *Ces attitudes, ces « croyances » et ces illusions, vous venez de nous les décrire au passé. Est-ce à dire qu'elles seraient aujourd'hui dépassées ou du moins dépassables ?*

Sylvie LINDEPERG. – Il est vrai que les développements techniques permettent aujourd'hui aux chercheurs des opérations de lecture auxquelles leurs aînés n'avaient pas accès. Celle notamment de capturer des photogrammes, forme de citation très imparfaite mais qui était presque impossible avant l'âge de la vidéo et du numérique. L'analyse des films a longtemps reposé sur la mémoire nécessairement faillible des critiques et des historiens qui n'avaient pas la possibilité de revoir les films et travaillaient à partir du souvenir de leur projection en salles. Par rapport à ces aînés, ma génération a bénéficié de l'ouverture progressive des institutions patrimoniales et de la mise sur le marché de la VHS qui permettait enfin de voir et revoir les films. Mais au début des années 1990, nous en étions encore à une phase artisanale et l'accès aux films demeurait restreint. Les conditions de la recherche sur le cinéma ont été radicalement modifiées par l'avènement du numérique.

Je me demande au fond si ce n'est pas pour vaincre ces obstacles et surmonter les réticences de mes professeurs que ma thèse et *Les Écrans de l'ombre* offrent une place si grande aux sources écrites. Bien entendu, ce choix est né avant tout de ma problématique qui était centrée sur les usages cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale. Elle nécessitait de remonter en amont dans le processus de fabrication des œuvres, de reconstituer toutes les couches d'écriture de ce j'ai appelé « le film palimpseste ». Cette traversée du miroir permettait de faire apparaître les enjeux cristallisés autour de la réécriture cinématographique du passé et de sa construction mémorielle. La quête de ces archives papier était d'ailleurs loin d'être simple à l'époque : la Bifi [la Bibliothèque du Film à la Cinémathèque française] n'existait pas ; les professionnels de l'image étaient peu conscients de l'intérêt de conserver et déposer leurs documents de travail. Mais mes efforts ont été récompensés : cette approche méthodologique a trouvé grâce aux yeux des historiens car elle bénéficiait justement de l'autorité de la chose écrite. Elle a pu paraître moins légitime à certains cinéastes. Je me souviens d'une discussion avec Jean Dréville qui m'avait fait remarquer, sur un ton amusé, que je ne m'intéressais « qu'aux films de papier ». Avec le recul, je pense qu'il n'avait pas tort. Si je travaille toujours à partir d'archives écrites pour éclairer la genèse des films ou le contexte de la prise de vue, j'opère aujourd'hui un incessant va-et-vient entre les images et les sources écrites pour les faire dialoguer.

J'ajouterais que faire face aux images, c'est accepter qu'elles nous conduisent en des territoires inconnus et qu'elles nous dépossèdent parfois de ce que nous savions ou de ce que nous croyions savoir. En ce sens, les images filmées font vaciller nos certitudes. Avec mon dernier livre [*La Voie des images*], j'ai acquis une conscience plus aiguë de tout ce qui, dans le plan, échappe à la fois à la volonté de montrer et au désir de voir et de comprendre. Siegfried Kracauer et Walter Benjamin ont perçu très tôt qu'il y avait dans l'image des éléments non choisis qui échappaient à la vigilance du filmeur. Ces éléments gisants ont attiré mon attention et, en même temps, m'ont fait prendre conscience qu'il était impossible de les saisir en leur totalité. Lorsque j'ai visionné pour la première fois les rushes tournés dans le camp de

Westerbork, je n'ai rien compris à ce que j'avais devant les yeux. J'ai pensé au livre de Daniel Arasse : *On n'y voit rien*.

Critique. – Est-ce que la « micro-histoire en mouvement » que vous pratiquez est le fil méthodologique qui permettrait de relier vos différents ouvrages ?

Sylvie LINDEPERG. – La micro-histoire arrive véritablement avec mon livre sur *Nuit et Brouillard*. S'il y a dans mes ouvrages précédents une démarche micro-historienne, elle est non formalisée et repose avant tout sur la pratique des jeux d'échelles. Dans *Les Écrans de l'ombre*, j'opère des changements de focales. Je commence par analyser de manière détaillée et quasi exhaustive la production du cinéma libéré puis je m'intéresse à la postérité des mythes héroïques et des imaginaires de la Seconde Guerre mondiale sur un temps long, de 1946 à la fin des années 1960. Pour opérer cette traversée, je pratique des zooms sur certains films et je mets en avant une série de variables liées à la conjoncture politique, aux effets du temps, à la transformation du monde du cinéma, au renouvellement des générations, à la sédimentation des images.

Dans *Clio de 5 à 7*, on retrouve ce principe d'une partition en deux mouvements. La première partie est centrée sur l'analyse des journaux d'actualités filmées de la Libération. La seconde époque, que j'ai intitulée « Vagabondage », examine trois grandes séries de représentation : la scénographie du pouvoir politique ; l'ouverture des camps nazis ; les procès d'épuration. Je suis alors au plus près les usages et la migration des images tournées en 1944-1945, la manière dont elles furent remontées et réinterprétées au fil des décennies par le cinéma ou la télévision. Cette réflexion a été nourrie par le film d'Harun Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), qui m'a servi de modèle. Dans les séquences sur les vues aériennes d'Auschwitz, Farocki démontre de manière exemplaire que chaque exhumation de ces photographies est une fabrication de sens en même temps qu'elle est le produit de l'histoire. Car la lecture des images est tributaire d'un état du savoir historique et de la mémoire mais aussi des imaginaires façonnés par les médias et la culture populaire (en l'occurrence le feuilleton *Holocaust*).

Clio de 5 à 7 a été également pour moi l'occasion d'un accès plus frontal aux archives filmées. Il doit beaucoup au philosophe Bernard Stiegler qui m'avait cooptée dans un groupe de réflexion préfigurant la mise en place du dépôt légal de l'Inatèque. J'ai pu expérimenter les outils d'annotation des plans que nous proposaient les informaticiens, c'est-à-dire non seulement les visionner mais aussi les « capturer », revenir sur eux, les mettre en rapport. Le fait de visionner ces images sur un ordinateur m'a conduite à m'interroger sur les nouveaux modes d'écriture de l'histoire à l'ère de la numérisation généralisée. C'était presque un exercice de style, au sens où je cherchais à définir, dans une incertitude assez grande, ce que cette mutation technique pourrait produire en termes de récit. *Clio de 5 à 7* expérimente donc des modes d'écriture délinéarisée inspirés du rhizome de Deleuze et Guattari. J'ai par exemple noué mon étude des archives filmées avec les « voix » de cinéastes, témoins, historiens, philosophes. Je les convoque à différents points nodaux de ma réflexion et ils la relancent à leur tour. Gertrude Stein explique très bien ces rapports entre écriture et technique lorsqu'elle affirme que son livre *Tendres Boutons* [1914] a été influencé par l'invention de la première chaîne de montage chez Ford et que *Américains d'Amérique* [rédigé en 1906, publié en 1925] l'a été par le septième art, même si, au moment où elle l'a écrit, Stein n'était encore jamais allée au cinéma. Elle insiste sur ce point : un écrivain n'échappe pas à son environnement technologique et l'époque de Stein était, sans aucun doute possible, l'époque du cinéma.

C'est donc avec *Nuit et Brouillard* que l'apport de la micro-histoire s'impose explicitement dans mon travail. Une fois encore, c'est un film, *Blow Up* d'Antonioni, qui m'a servi de modèle ou plus exactement le commentaire qu'en a fait Jacques Revel dans le texte que nous avons déjà évoqué. Mon idée était de retraverser l'histoire et la mémoire de la déportation à partir du film d'Alain Resnais en posant les jalons d'une histoire des regards. Plutôt qu'une monographie de *Nuit et Brouillard*, j'ai donc essayé de mettre en œuvre une *micro-histoire en mouvement*. Pourquoi « en mouvement » ? Parce que, après avoir observé longuement le film, je le déplace dans l'espace et dans le temps. Je suis pas à pas toutes les étapes de sa genèse, y compris celles pour lesquelles j'avais

peu de compétences, comme la musique, et pour lesquelles j'ai été confrontée à des problèmes inédits de sources et de méthode. Puis je m'intéresse aux regards portés sur *Nuit et Brouillard*, à leurs remises en jeu dans différents contextes nationaux, à leurs déplacements au fil des années. Pour formaliser cette idée, j'ai défini *Nuit et Brouillard* comme « un lieu de mémoire portable », en reprenant l'expression de Pierre Nora au sujet des Tables de la loi. J'avais suivi son séminaire lorsque j'étais à Sciences Po et j'avais eu la chance d'assister à la naissance de la somme des *Lieux de mémoire*. Mais j'avais totalement échoué à convaincre Nora que le cinéma y avait sa place. Mon livre sur *Nuit et Brouillard* était une manière de donner suite à ce rendez-vous manqué.

Critique. – *Mais la présence de la micro-histoire dans votre livre sur Nuit et Brouillard, c'est aussi Olga Wormser ?*

Sylvie LINDEPERG. – Un autre choix d'écriture a consisté à monter le livre au cœur d'un portrait de l'historienne Olga Wormser qui fut la conseillère d'Alain Resnais. J'ai eu l'idée de tirer le fil d'Olga alors que je butais sur la question, si souvent débattue, de l'écriture du film, du savoir historique qui l'avait sous-tendu, des enjeux de mémoire qui l'avaient constitué. Je n'arrivais pas à résoudre ce qui m'apparaissait comme une énigme : les oscillations du scénario, ses annotations obscures et surtout l'écart entre ce que certaines images du film semblaient vouloir dire et ce que le commentaire de Jean Cayrol ne disait pas. Et c'est précisément en étudiant au plus près la trajectoire d'Olga Wormser, ses premières confrontations avec la déportation, ses découvertes et ses hypothèses sur le système concentrationnaire, que j'ai commencé à comprendre. J'en suis venue à considérer l'écriture de *Nuit et Brouillard* comme le brouillon mais aussi la première synthèse d'une histoire de la déportation encore en devenir, celle qu'Olga accomplirait à la fin des années 1960 en soutenant sa thèse. Ce choix répondait aussi au désir de rendre hommage au courage de ces premières historiennes de la déportation, Olga Wormser et plus tard Annette Wieviorka, qui ont fait œuvre pionnière. Elles ont subi de violentes attaques et la première l'a payé d'une grande solitude, à une époque où, par ailleurs, le milieu universitaire était

entièrement dominé par les hommes. Ce choix de cadrage qui fait entrer dans le livre par le personnage d'Olga Wormser était aussi une manière de décentrer le regard sur un film que nous croyons connaître sans avoir pris la peine de le revoir et qui faisait l'objet, depuis les années 1980, de rudes attaques, celles notamment de Claude Lanzmann et de son entourage. Quand André Heinrich, l'assistant-réalisateur de *Nuit et Brouillard*, a réalisé autour du film cette émission passionnante sur France Culture, Resnais lui a suggéré d'interroger Lanzmann. Il savait très bien que ce dernier avait violemment critiqué son film et avait même interdit qu'on le projette avant *Shoah*. Resnais était un prince de l'élégance... Lorsque je l'ai rencontré après la parution de mon livre, il était encore très marqué par ces attaques qu'il avait intégrées, absorbées, y compris les moins fondées. Il faut dire qu'il n'avait pas revu son film depuis 1963... Au cours de notre discussion, j'ai essayé de remettre les choses en place et en perspective et j'ai eu l'impression qu'il en est sorti un peu apaisé.

Pour revenir à la question de la micro-histoire, à propos cette fois de *La Voie des images*, elle devient dans ce livre une micro-analyse du moment bref et singulier qu'est celui de la prise de vue. C'est en même temps une tentative pour entrer dans l'épaisseur du plan, dans la profondeur des images, en portant attention aux détails, aux personnages secondaires, aux arrière-plans, à ce que Raymond Bellour appelle des « arrière-mondes ». Il y a une « puissance du détail », pour reprendre le titre du dernier livre de Jean-Claude Milner. *La Voie des images* doit beaucoup à Carlo Ginzburg et plus encore à Daniel Arasse lorsqu'il préconise une « pratique rapprochée de l'œil et du pinceau » et envisage le détail comme le « lieu d'une expérience ».

Critique. – Il semblerait que votre recherche oscille de plus en plus entre trois pôles : un travail sur les archives filmées de la Seconde Guerre mondiale ; l'analyse de films de cinéastes aimés, qui ont parfois joué « le rôle d'une mèche d'amadou » (Alain Resnais, Harun Farocki, Avi Mograbi...) ; enfin, l'étude de toute une production contemporaine que vous abordez d'un point de vue critique (La Rafle, la série Apocalypse, etc.). J'ai l'impression que cette dernière

entreprise n'est pas moins importante que les autres, et que la déconstruction minutieuse de leur usage de l'histoire a une portée réellement opératoire au niveau de « l'éthique du regard » que vous appelez de vos vœux.

Sylvie LINDEPERG. – Il est nettement plus plaisant, et aussi plus prudent, d'écrire uniquement sur des objets d'admiration. Avec ce livre, je suis pourtant descendue dans l'arène car il m'a semblé important de faire entendre, avec quelques autres (Georges Didi-Huberman et Laurent Véray notamment), une petite voix discordante dans le concert d'éloges sans nuances qui a accompagné la sortie de *La Rafle* et d'*Apocalypse*. Car ces grosses productions mettent en jeu une machine marketing et médiatique presque totalitaire qui n'admet pas la moindre dissonance.

Lorsque les médias sollicitent l'avis d'un historien sur un film, c'est toujours pour juger ce qu'ils appellent le « fond » : l'historien est appelé à la barre comme gardien de la vérité et juge aux enfers. Mais dès qu'il tente d'articuler ce jugement avec des questions de formes, et donc qu'il parle de cinéma, il n'apparaît plus légitime. Dans *La Voie des images*, en réaction, j'ai centré ma critique sur les mises en scène de l'Histoire pour tenter de convaincre que cette question dépasse largement l'horizon du jugement esthétique. Elle engage en effet une éthique du regard, une définition de la place du spectateur, une conception de l'événement dont les résonances sont éminemment politiques. Un autre enjeu de ce chapitre, qui se poursuit, en fin d'ouvrage, par un dialogue avec Jean-Louis Comolli, était de suggérer que ces programmes audiovisuels opèrent un partage discutable entre l'histoire et l'histoire du cinéma. Les réalisateurs qui maquillent, retaillent, colorisent, décontextualisent les images prétendent que l'on peut tricher avec l'histoire du cinéma sans effet sur l'histoire elle-même. Je ne crois pas que l'on respecte la « vérité historique » si l'histoire des images, de leur enregistrement, de leurs limites et de leurs déterminations n'est pas elle aussi respectée. Critiquer *La Rafle* et *Apocalypse* ne m'a pas valu que des amis. Mais j'ai été réconfortée par les réactions de lecteurs qui m'ont remerciée d'avoir « mis des mots » sur ce qu'ils avaient confusément éprouvé en voyant ces films, sans pouvoir toujours le formuler.

Critique. – Pensez-vous en outre que les historiens peuvent s'emparer des « puissances du faux » que vous repérez par ailleurs dans le cinéma ? Que signifie atteindre une vérité en histoire à partir de l'artifice filmique ?

Sylvie LINDEPERG. – Dans son livre *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif* (Verdier, 2010), Carlo Ginzburg, à propos de la littérature, parle d'« un défi réciproque » entre histoire et fiction. J'aime cette idée. Le cinéma de fiction re-dispose de manière très singulière les relations entre le vrai et le faux, en s'émancipant d'un certain nombre de règles qui sont la servitude de l'historien. Lorsque je me réfère à Nietzsche, j'entends par là qu'un cinéaste de fiction, grâce à la licence poétique, peut raconter l'histoire à partir d'inventions, de personnages fictifs, d'artifices. Il a la possibilité de combler les vides des archives, de suppléer aux doutes, de passer outre, là où s'arrête le territoire de l'historien, mais à condition qu'il se défie de l'anachronisme, que ses inventions soient justes, c'est-à-dire plausibles, vraisemblables, contrôlées par notre connaissance du passé, respectueuses du savoir historique. Le cinéaste de fiction a alors en mains un formidable outil d'exploration et même de révélation du passé qui peut inspirer les historiens et concourir à la recherche de la vérité. Plus encore qu'une exactitude décorative, ornementale, le réalisateur doit prendre au sérieux la vérité d'une époque, l'univers mental des hommes et femmes du passé, leur conscience historique, leur manière d'appréhender le monde. C'est ce que fait René Allio dans sa reprise filmique du mémoire de Pierre Rivière (édité par Michel Foucault en 1973) lorsqu'il met en scène la vie des paysans du bocage normand sous la Restauration et la monarchie de Juillet, la manière dont ils se sont comportés face au drame de la famille Rivière et au chaos des événements. Dans ce film, Allio entendait moins reconstituer le passé qu'être un « passeur de l'histoire » et donner voix aux « gens de peu ». *Moi, Pierre Rivière...* montre en même temps, à travers la permanence des paysages, à travers les gestes et les mots de ses acteurs non professionnels enracinés dans un territoire, ce qui n'a pas changé en ce lieu où tout révèle une certaine lenteur de l'histoire.

Lorsque je parle de détails ornementaux, je ne prétends pas bien entendu qu'il faille être inattentif à la reconstitution

des décors, des accessoires, des costumes. Mais je remarque qu'ils sont souvent des prétextes, des marqueurs illusoire de vérité, de faux garants de l'exactitude. Les réalisateurs qui en usent prétendent le plus souvent nous plonger dans le passé comme si nous y étions et même mieux que si nous y avons été. Pour reconstituer la rafle du Vel' d'Hiv' de juillet 1942, Rose Bosch (*La Rafle*, 2010) s'appuie sur une reconstitution des décors et des costumes qui relève de cette conception antiquaire de l'histoire que Serge Daney qualifiait de « pommade muséale² ». Or elle met ce travail au service d'une vision des situations, des dialogues, des personnages totalement formatée par l'air du temps et soumise aux grilles de lecture du présent. Dans *Monsieur Klein* [1976], Joseph Losey procède à un choix radicalement autre pour livrer un portrait saisissant des Français sous l'Occupation et décrire au plus près les mécanismes de l'antisémitisme. Pour remettre en scène la rafle du Vel' d'Hiv', Losey choisit de la déplacer en hiver comme pour lui donner une puissance métaphorique et une force d'interpellation décuplées. De cette façon, il invitait les spectateurs de son époque à penser à des événements plus récents, notamment aux stades de Santiago du Chili où Pinochet faisait enfermer et torturer ses opposants. C'est ce que Jean Cayrol appelle, à propos de *Nuit et Brouillard*, un « dispositif d'alerte » qui travaille sans cesse les articulations entre présent et passé tout en prenant garde de ne jamais combler ces écarts temporels, de toujours rendre perceptible ce que Foucault appelle dans *L'Archéologie du savoir* « la bordure du temps ». Si Losey risque le pari du « faux », c'est aussi pour rechercher une autre forme de vérité rendue possible par l'art cinématographique. Car l'art et la création sont en elles-mêmes des puissances de vérité.

Critique. – Il y a l'écriture de l'histoire, qui se fait par les textes, et la possibilité, aussi, de travailler l'histoire, mais avec d'autres supports, que vous expérimentez déjà ou que vous investirez peut-être à l'avenir. On peut penser au film de Jean-Louis Comolli, *Face aux fantômes* (2013),

2. S. Daney, « Uranus, le deuil du deuil », *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Lyon, Aléas, 1991, p. 153. Voir dans ce même numéro l'article de Pierre Eugène.

qui est une autre manière de travailler la « sédimentation des visions » traversée dans le livre sur *Nuit et Brouillard*. Souhaiteriez-vous développer ces autres expériences du travail historien ? Peut-être même à la manière du cinéaste Harun Farocki, qui « commente des images avec d'autres images » ?

Sylvie LINDEPERG. – Dans mon travail sur le cinéma et l'histoire, j'aimerais en effet intensifier le va-et-vient entre l'écrit et les supports audiovisuels. *Face aux fantômes* de Jean-Louis Comolli est né d'un livre (celui sur *Nuit et Brouillard*) et il en a fait naître un autre : *La Voie des images*. Et cet ouvrage, à son tour, a inspiré un documentaire sur l'été 44, *Après la nuit*, que je viens de terminer avec Ginette Lavigne. Mais cette fois encore, j'y interprète un personnage. J'aimerais vraiment sortir de l'écran et prendre toute ma place en salle de montage. J'aimerais trouver un producteur et un réalisateur qui acceptent de travailler sur des documentaires de pur montage, de jouer pleinement la carte des images pour tenter de retraverser l'histoire du siècle à travers celle du cinéma. Ce serait aussi l'occasion de mettre à l'épreuve la vision rapprochée du cinéma et la technique du ralenti que j'explore dans *La Voie des images* en m'inspirant du roman de Sebald, *Austerlitz*. J'y envisage le ralenti comme un moyen de décontaminer la propagande nazie mais aussi de révéler la dimension spectrale du cinéma. Cet appel des fantômes est une invitation de plus à passer de l'autre côté du miroir.

Entretien réalisé pour Critique en janvier 2015
par Dork Zabunyan.