

# La Voie des images

Verdier, 2013

## INTRODUCTION

### L'IMAGE COMME DÉPOSITION

Partageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qui est, alors qu'il fait bien mieux (ou bien pire) : il fabrique ce qui sera.

Jean-Louis COMOLLI<sup>1</sup>

Aucun de mes précédents ouvrages ne s'est aventuré comme celui-ci aux confins du temps présent, s'exposant aux brûlures de l'actualité. Le chapitre liminaire éclaire les motifs de cette entrée dans l'arène. Prenant appui sur quelques films récents consacrés à la Seconde Guerre mondiale, il rend compte d'une uniformisation croissante des formes d'écriture de l'histoire. L'esthétique du « trop plein » et de l'hypervisibilité, l'immersion dans l'image et le son, la pulvérisation des durées et le nivellement des temporalités constituent les principales composantes de ces réalisations audiovisuelles qui règnent en maîtresses sur nos écrans. L'analyse critique de ces films engage, au sens fort, des questionnements politiques. Elle se trouve sans cesse contrée par l'argument d'autorité de leur succès public.

Il ne fait guère de doute que des réalisateurs habiles et des producteurs avisés ont trouvé le principe appétant dans la recette du film historique. Ils se vantent de conjuguer l'efficacité d'une leçon d'histoire plus digeste, les injonctions de mémoire et l'édification morale. La bonne conscience brandie en étendard interdisant d'exprimer le moindre doute sur la sincérité de leurs intentions, ils encaissent les dividendes d'un cercle supposé vertueux.

1. *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 12.

Reste pourtant à s'interroger sur ce que ces réalisations transmettent aux jeunes générations auxquelles elles s'adressent prioritairement en spéculant sur la vertu pédagogique des larmes et de la compassion ; à mesurer les effets de ces images trépidantes assénées comme des preuves, travesties pour mieux s'accommoder à nos manières de voir ; à définir les biais d'une histoire tout entière déchiffrable, sans incertitude ni manque, reposant sur l'illusion du spectacle total, d'un passé rendu dans la plénitude du visible par l'abolition du temps qui nous en sépare. Car l'histoire, par nature diachronique, est un travail sur le temps. Elle pense le passé dans un ajustement dialectique conjuguant distance et proximité : « c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite », écrit Michel Foucault à propos de l'archive<sup>1</sup>.

Ce livre s'ouvre sur l'examen des formes audiovisuelles dominantes du récit historique et leurs effets sur la perception et l'ordre des temps. Il inscrit en filigrane les désarrois de l'auteur quant au champ même de ses recherches. S'il n'existe pas pour l'historien de sujets d'études froids, certains territoires du passé présentent la surface lisse de fleuves apaisés ; d'autres sont tumultueux en raison de la place que notre société leur ménage. La Seconde Guerre mondiale, et particulièrement la « Shoah<sup>2</sup> », est de ceux-là. Cette dernière fait l'objet depuis plusieurs décennies d'une surexposition sociale, culturelle et médiatique. Elle demeure innervée par le politique. Elle dispose d'un statut à part dans l'enseignement de l'histoire. Elle constitue la raison d'être d'institutions de mémoire. Elle est la cible de communicants dont la mission est de produire sans relâche de l'*événementiel* autour de l'événement. Ce statut

1. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 179.
2. J'utiliserai ici le terme de « Shoah » pour désigner, non point l'événement historique, mais ce qui se rapporte à sa mémoire, à sa médiatisation, à sa place dans le discours public.

singulier constitue une chance doublée d'une malédiction. Les historiens ne sauraient nier l'intérêt d'une situation qui enrichit sans cesse leur réflexion sur les usages d'un passé qu'électrise le présent. Elle leur permet aussi de faire connaître leurs travaux à un large public, de les décliner sur des modes et des supports variés, d'en trouver plus aisément les débouchés. Les mêmes historiens se divisent sur les effets secondaires de leurs recherches si longtemps portées par une demande sociale. Certains nient qu'elles en aient, trouvant refuge dans la tour d'ivoire de la communauté savante. D'autres les revendiquent avec satisfaction, prônant l'alliance vertueuse de l'histoire et des feux sacrés de la mémoire. J'envie leur assurance et leur confort moral. Je ne les partage pas. Pire, je suis troublée devant cette confusion des genres. Cet état me rend plus vulnérable aux arguments de ceux qui nous alertent sur les effets latéraux de nos travaux dans le champ social, nous reprochant d'entretenir la déferlante d'une « mémoire saturée ». Mêlant à leur tour l'observation scientifique et la prescription citoyenne, ceux-là reprennent le cri qui fusa dès 1946 : « Encore<sup>1</sup> ! »

Placée sur ce seuil, la voie m'apparaît d'autant plus étroite que mon environnement de travail s'en trouve affecté. Ils sont en effet nombreux et vindicatifs ceux qui esquissent un sourire narquois, une moue de désapprobation, un mouvement d'humeur de me savoir persévérer sur un sujet qu'ils jugent malséant. Certains me suggèrent en toute amitié de m'égayer dans des recherches moins morbides. D'autres, me décrétant réfractaire à toute frivolité, me dirigent vers des périodes elles aussi tragiques mais politiquement plus correctes au regard de l'actualité : aujourd'hui du côté du colonialisme et des guerres de décolonisation, demain vers un ailleurs que nous

1. « “Encore!” vont dire les blasés », écrit Olga Wormser-Migot (alors Olga Jungelson) en 1946 dans son article de *France d'abord* (28 août 1946), sous le pseudonyme de Fanny Vergen. Cité par Annette Wiewiorka, *Auschwitz, soixante ans après*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 9.

n'imaginons encore. Une militance de l'histoire rejoint l'autre, traçant avec assurance la ligne de partage entre les bons et les mauvais sujets.

Bientôt assurément, bientôt c'est promis, je tracerai ma route sur de nouveaux territoires. Je tenterai de reconstituer le socle indispensable de connaissances, d'expertises et de familiarités que seul le long tête-à-tête avec un sujet permet d'acquérir. Pourtant, mon intérêt pour la Seconde Guerre mondiale et ses images ne s'est nullement tari. Souffrez que je marche encore un peu contre le vent, sensible comme les cornes de l'escargot, sans excuse ni illusion. Car s'il est des historiens picoreurs qui virevoltent avec talent d'un champ à l'autre, d'autres sont laboureurs : ils repassent inlassablement sur le même sillon, tournent sans répit autour du même pieu. Il est aisé de moquer ces besogneux obstinés. Mais si leur piétinement risque de les enfoncer en terre, ils espèrent atteindre des couches de sens plus profondes, élargir le spectre des questions, réinventer les méthodes pour y parvenir. 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.

Les constats du chapitre premier amorcent ainsi le mouvement des suivants consacrés à quatre tournages effectués au printemps et à l'été 1944 dans le maquis du Vercors et dans Paris insurgé, dans les camps de transit de Terezín en Tchécoslovaquie et de Westerbork aux Pays-Bas. Il s'agit d'abord de proposer un retour à la source d'une série de plans sans cesse montrés et repris (ceux de la Résistance ou du convoi de Westerbork à destination d'Auschwitz), images appauvries par l'usage, ayant perdu une large part de leur historicité, transformées en lieux communs et en icônes marchandes auxquelles nous demandons à la fois trop et trop peu. Car « face à l'image, à la puissance de son mutisme et à la grave respiration de son jeu, nous manquons souvent de la force et de la liberté qu'elle

exige », note Marie-José Mondzain<sup>1</sup>. L'image filmée déçoit les attentes que certains portent en elle. Elle est rarement une preuve administrable qui viendrait valider ou contredire un savoir historique constitué en dehors d'elle. Fragment et mise en forme du réel, elle ne peut restituer le passé dans sa complétude ni dans son essence. Elle ne livre pas le trésor d'une vérité préservée qui sortirait tout armée d'une boîte en fer-blanc, comme un génie de sa bouteille. Pourtant, dans sa fragilité, ses imperfections, ses béances, elle ouvre la voie à une histoire des regards et du sensible inscrite au plus près des corps de ceux qui firent l'événement, en furent les acteurs, les témoins ou les victimes. La remontée vers le point d'origine des images du printemps-été 1944 permet d'entrevoir l'univers mental de ceux qui les ont filmées. Les plans qu'ils tournèrent dans des situations extrêmes invitent à interroger leurs gestes, leurs hésitations, leurs choix. Ils dévoilent leur imaginaire de l'événement, leur volonté de le conformer à l'idée qu'ils s'en font, leurs difficultés parfois à en saisir et en comprendre le déroulé. Ces images filmées recueillent aussi l'impensé d'une époque, la part inintelligible de l'événement pour ses contemporains. Elles conservent enfin ce qui échappa au regard du cameraman dans l'enregistrement mécanique d'une portion de réel. Ces « fuites de sens<sup>2</sup> » s'expriment par des éléments discrets qui gisent dans le plan.

Suivre *la voie des images*, c'est leur redonner l'initiative, prêter attention aux murmures et aux signes labiles dont elles sont dépositaires, postuler qu'elles reflètent moins l'événement historique qu'elles n'en sont les témoins et en portent les coordonnées. Aussi, à l'analyse des plans sans cesse recyclés depuis l'après-guerre, s'ajoutera celle d'images plus souvent délaissées

1. Marie-José Mondzain, *L'Image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995, p. 12.
2. Pour reprendre l'expression de Carlo Ginzburg à propos des archives des procès de l'Inquisition.

car d'un abord délicat : les rushes des scènes de travail et de loisirs tournées à Westerbork par une équipe de détenus juifs ; les fragments rescapés du film réalisé dans le camp-ghetto de Terezín par l'interné Kurt Geron et la firme pragoise *Aktualita*. Ces images suscitent parfois la gêne et l'embarras. Elles soulèvent des questions qui dérangent. Elles sont difficilement intégrables dans un récit produit en dehors d'elles. Détourner le regard de ces plans conduit pourtant à ignorer ce qui dans leur héritage nous oblige. Car, par-delà le dessein propagandiste des nazis, ces images contaminées adressent à travers le temps, comme des astres morts, les derniers signes d'individus filmés contre leur gré, les messages complexes de sujets filmant malgré eux.

Ainsi, au fil de la reconstitution des tournages alterneront les analyses de plans connus et d'autres qui le sont moins et nous regardent pourtant. Les uns comme les autres exigent de se placer sur une double échelle du temps. 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. Cette différence irréductible nous constitue. Car leur « marque historique », selon l'expression de Walter Benjamin, s'inscrit dans les deux temps de leur prise et de leur lisibilité, ce « moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture<sup>1</sup> ».

De manière plus sensible encore que l'archive écrite, ce moment nous met au contact avec les spectres. Les images filmées ne ressuscitent pas les défunts comme l'espéraient les contemporains de l'invention du cinématographe. Elles n'enlèvent pas à la mort sa dimension d'absolu ni ne la rédiment<sup>2</sup>. Certaines la rendent plus inacceptable encore lorsqu'elles livrent dans l'après-coup les visages et les voix de ceux que

1. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 2000, p. 480.

2. Voir appareil critique, p. 223.

nous savons être au seuil de l'anéantissement. Il est en effet *périlleux* ce moment de lecture où l'on voit la folle énergie de la survie s'opposer à la destruction imminente. Nous la savons si proche que nous croirions presque l'entrevoir dans les bords effrangés du plan. Ces images survivantes nous confrontent aux victimes passées à l'état de fantômes, offertes dans une présence-absence qui nous hante.

Ce va-et-vient entre le temps de la fabrication des images et celui de leur puissance spectrale nécessite la mise en œuvre d'une « vision rapprochée » du cinéma. Elle s'inspire à la fois des écrits de Siegfried Kracauer<sup>1</sup> et du modèle établi par Daniel Arasse pour la peinture lorsqu'il préconise « une pratique rapprochée du pinceau et du regard<sup>2</sup> ». Cette méthode suppose une attention portée aux détails et aux indices. Elle ne néglige ni le contexte, ni les arrière-plans, ni les personnages secondaires, qu'ils soient conformes ou dissonants dans la tonalité d'ensemble qu'impose la fugacité d'une première vision. Pour aborder les tableaux, Daniel Arasse fait sienne la distinction qu'opère la langue italienne entre le *dettaglio*, petite partie d'une figure, et le *particolare* compris comme le résultat et la trace de celui – peintre ou spectateur – qui fait le détail. Car le *particolare* peut être inventé « au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde<sup>3</sup> ». Le plan de cinéma enrichit la création du *dettaglio* par sa capacité à reproduire mécaniquement une portion de réel prélevée dans l'espace et le temps. Des détails non choisis peuvent exister dans l'image filmée. Ils sont le seul fruit du hasard lorsque l'entrée inopinée dans le champ d'un personnage ou d'une action déborde le schéma préconçu de l'opérateur. Sa caméra les enregistre sans qu'il les

1. En particulier les passages consacrés aux gros plans et aux détails dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010 et *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.

2. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, rééd. « Champs », 1996.

3. *Ibid.*, p. 7.

ait voulu ni même parfois vus. Le plan de cinéma peut encore recéler des détails rebelles livrant des indices sur ce qui se joue dans la prise de l'image. Lorsque l'opérateur met en forme le réel, sa volonté entre parfois en collision avec le corps d'un sujet filmé. Par une action infime – inconsciente ou calculée –, ce dernier crée un *écart*, une *résistance* qui signalent ou dénoncent l'ordonnancement du visible. L'attention portée à ces indices constitue le détail en « lieu d'une expérience<sup>1</sup> » ; elle nous livre ce que Foucault définit comme « le grain minuscule de l'histoire<sup>2</sup> ».

Cette méthode passe par la description minutieuse, la recherche d'une intimité avec le « corps des films<sup>3</sup> », le retrait et les retours multiples devant l'image. Harun Farocki, dans son film *Aufschub* (2009), appréhende l'ensemble des images de Westerbork, les montrant aux spectateurs à plusieurs reprises : car l'image vue pour la seconde fois n'est plus tout à fait la même, car celui qui la revoit n'est plus tout à fait le même. À l'instar de la « lecture lente » de Carlo Ginzburg, ces visions multiples peuvent s'enrichir de la technique d'observation du ralenti<sup>4</sup>. Dans son roman *Austerlitz*, W.G. Sebald décrit la quête des origines de son héros à la recherche des traces de sa mère disparue à Terezín. Visionnant une première fois le film de Geron, il se trouve aux prises avec le long hurlement de la propagande : « dans un premier temps, aucune de ces images ne pénétrait mon cerveau, elles papillonnaient seulement devant mes yeux dans une sorte d'irritation continue<sup>5</sup> ». Lui vient

1. *Ibid.*, p. 6.

2. *L'Ordre du discours*, cité par Dork Zabunyan dans sa belle analyse « Ce que peut un film : Foucault et le savoir cinématographique », dans Patrice Maniglier et Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011, p. 46.

3. Sur cette notion, je renvoie au livre de référence de Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses-émotions-animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

4. Carlo Ginzburg préconise également la lecture rapprochée, voir *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 276 et 434.

5. *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 336.



alors l'idée de faire confectionner une copie enregistrée au ralenti. Et soudain, au bord supérieur d'un plan, lui apparaît le visage d'une femme se détachant à peine de l'ombre noire, qu'il croit pouvoir être sa mère, l'actrice Agata.

Il s'agira d'opposer, à l'actuelle vitesse de circulation des plans qui ne leur permet ni d'exister ni d'advenir, la lenteur persistante et obstinée d'un commerce renouvelé avec les images de cinéma. Il s'agira non point de dévoiler un trésor dissimulé ou une vérité révélée mais de chercher et de construire patiemment un sens toujours instable, en éternel devenir.