

TRAFFIC



■ **Sylvie Pierre** *Forme et sensibilité*

■ **Jean-François Chevrier** *Lettre à*

Jean-Louis Comolli ■ **Jean-Louis**

Comolli *Réponse* ■ **Sylvie Lindeperg** *A suivre...* ■ **Mathias Lavin**

Devant la parole ■ **Emmanuel Burdeau** *Les Soprano, demain la*

veille ■ **Marc Cerisuelo** *Réservoir Fiction* ■ **Jean-Baptiste Thoret**

« *Qu'allons-nous faire de toute cette énergie?* » ■ **Rochelle Fack** *Hans*

Jürgen Syberberg – si ta mémoire se venge ■ **Raymond Bellour**

Cagliostro, Mabuse (du regard romantique)

■ **Christa Blümlinger** *Le déroulement de l'histoire et l'arrêt sur image* ■ **Peter von**

Bagh *Lettre de Helsinki* ■ **György Lukács**

Pensées sur une esthétique du cinéma ■

48



A suivre...

Marseille et les trois ordres du temps

par Sylvie Lindeperg

Découvrir la série marseillaise de Jean-Louis Comolli fut un exercice stimulant de désorientation : dans ma pratique d'historienne, j'ai plutôt l'habitude de rencontrer des films, outillée non seulement d'un savoir préalable sur l'événement mais également de ce qu'Antoine Prost appelle « *une question armée* », c'est-à-dire qui porte en elle une idée des sources documentaires et des procédures de recherche qu'il sera possible de lui appliquer¹.

Lorsque Jean-Louis Comolli m'a proposé de participer à une journée d'études sur ses « Marseillaises », j'ai été conduite à déplacer mon regard sur le cinéma, à changer tout à la fois de posture, de focale et de perspective. Privée des ressources de la méthode historique, pauvre en repères sur la vie politique locale, en manque d'informations sur la genèse de ces films, je leur ai adressé cette seule question nue et désarmée : en quoi me regardez-vous, en quoi regardez-vous l'historienne ?

En prenant connaissance de cette œuvre si singulière par sa structure et par son déploiement, j'ai cru comprendre qu'elle proposait non seulement de penser l'histoire et son écriture mais également de la co-produire par la mise en place d'un nouveau régime d'événementialité.

La série sur Marseille engage puissamment la question du temps envisagé comme succession, comme durée, comme épaisseur sédimentée. Ce territoire de réflexion est commun à l'historien et au cinéaste. Ainsi Jean Epstein parlait-il déjà du cinéma « *comme machine à penser le temps qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures*² ». A la mise en scène de ce travail du temps, Jean-Louis Comolli ajoute une réflexion sur les écarts entre le temps du cinéma et celui de la télévision dans leur rapport au politique. Sa série travaille en outre, dans sa structure complexe, la mise en trace et en

1. Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, 1996.

2. Cité par Christian-Marc Bosseno in « La surimpression », *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série, novembre 2000, p. 56.

archive de l'acte et de la parole politiques qu'elle contribue à produire dans l'instance du présent et dans la visée du futur. Son œuvre construit enfin un récit foisonnant qui vient déborder le champ du discours pour travailler l'incorporation du Verbe dans la Chair des politiciens. En interrogeant sur un triple niveau – symbolique, métaphorique et physique – les rapports entre le corps politique, le corps du politique et le corps des politiques, l'œuvre de Comolli envisage la question de l'incarnation et de la représentation sur un double plan politique et cinématographique.

Pour tenter d'éclairer la dimension diachronique et chronosphique de la série marseillaise, j'envisagerai son écriture de l'histoire comme un système d'agencement, de croisement et de stratification entre les ordres du temps définis par Fernand Braudel dans *La Méditerranée*. L'historien y prend en compte la combinaison de trois temporalités étagées qui se retrouvent dans le film, resserrées naturellement sur une toute autre échelle, qui est celle de l'âge encore si jeune du cinéma.

Braudel s'attache en premier lieu au *temps long des structures* géographiques et matérielles : c'est une histoire « *quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure ; une histoire lente à couler, à se transformer, faite souvent de retours insistants, de cycles sans cesse recommencés* ¹ ».

On peut rattacher à cette histoire structurelle la première temporalité du film qui donne corps à Marseille comme personnage et comme territoire où s'incarnent le discours local des politiques et leur vision de la cité.

L'histoire des contraintes du milieu géographique, de la violence du climat, est exprimée verbalement et physiquement par Philippe San Marco dès le premier film de la série, lorsqu'il affirme que les Marseillais sont dominés par les contraintes de la nature et que la caméra qui le filme est brusquement déplacée par la force du mistral.

La brutalité du climat, l'impétuosité de la Méditerranée, se retrouvent avec une étonnante constance dans l'usage des métaphores sur la vie politique locale : évocation des tempêtes politiques et des « coups de tabac », du manque de souffle qui caractérisa les dernières années du defferrisme, du sabotage de l'équipe d'Armand Paggiolo, du naufrage de la liste de Pezet². En donnant à entendre l'âpreté et la brutalité des échanges verbaux, en montrant la souffrance des corps en proie à l'échec, le film nous fait comprendre que ces métaphores sont vives et activantes.

La forte présence du territoire et la prégnance de l'espace géographique sont mises en relief par les choix de mise en scène : d'abord sur le mode mineur lorsque les

1. Fernand Braudel, préface à la première édition de *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, t. I, Armand Colin, rééd. « Le livre de poche », 1990, p. 16.

2. Cette thématique est également relayée par la convocation de documents d'archives, celui par exemple où Defferre, embarqué sur son voilier, vante les vertus de la navigation politique par gros temps.

politiques, filmés en intérieur devant des fenêtres et des baies, articulent leur vision de Marseille et leur vue sur la ville; avec plus d'ampleur ensuite dans les plans en profondeur de champ sur l'horizon, la terre retournée, les excès et les débordements de la mer qui confèrent au film sa pulsation intime. Elles prennent enfin leur pleine efficacité dans les panoramiques et les travellings extérieurs, les scènes d'arpentage des lieux – et particulièrement des quais – en compagnie de Michel Samson, ses déambulations en voiture le long du périphérique qui donnent corps à la ville, signalent la présence physique des frontières et la topographie des quartiers.

Ces changements visibles de l'urbanisation nous renvoient à un second temps de l'histoire, ce *temps intermédiaire* dont Braudel nous dit qu'il est celui des cycles, de la conjoncture économique, des groupes et des organisations. Une fois encore, l'historien pense sur une autre échelle temporelle pour embrasser le destin des Etats, des sociétés, des civilisations.

Dans les films de Comolli, l'histoire de Marseille est limitée à celle du siècle, replacée à l'horizon de quatre ou cinq générations. C'est celle de l'immigration, de l'implantation et de la territorialisation des différentes communautés qui contribuent au marquage spatial de la cité (celui qu'effectue par exemple Zohra Maaskri, depuis sa longue déambulation dans le couloir des débarquements jusqu'à son ascension de Notre-Dame-de-la-Garde).

L'histoire intermédiaire est aussi celle de la gauche marseillaise depuis 1945 : histoire du defferrisme, d'une certaine conception de l'incarnation du pouvoir, de ses dérives monarchiques ou claniques; histoire des mues du socialisme et des mutations du Parti.

Cette temporalité s'exprime avec force dans les deux volets de *Marseille de père en fils* qui forment le socle de l'œuvre en devenir. Elle prend appui sur la question de l'héritage et de la succession politiques pour s'organiser autour de la présence spectrale de Gaston Defferre.

Si le premier film s'ouvre sur les funérailles du maire, la fusion entre le destin de l'homme et la vie de la cité est évoquée par le récit qu'en font les protagonistes et par les documents filmés montrant Defferre à différentes périodes de sa carrière politique.

Cet usage des archives, qui se défie de toute forme d'attestation, privilégie la technique cinématographique de la surimpression si prisée par le cinéma muet (celui d'Abel Gance en particulier). Il donne également tout son sens à l'étymologie du mot archive qui désigne à la fois le commencement et le commandement.

Ces documents filmés viennent ainsi rappeler le règne du monarque républicain sur ses sujets et sur ses fils putatifs; ils soulignent la violence de la répudiation qui passe à l'occasion par la stigmatisation physique. Ainsi en est-il de la sentence ironique de Defferre réduisant symboliquement le concurrent Pezet à sa petite stature corporelle : « *Pezet est un petit, un petit, un tout petit problème.* »

Plus redoutable encore est la loi du père mort qui dit les règles de la succession.

Par la dialectique de la présence-absence qui organise le retour spectral du monarque, le film atteint les dimensions d'un drame shakespearien.

« *Après avoir été assassiné, souligne Michel de Certeau, le père d'Hamlet revient, mais en fantôme, sur une autre scène, et c'est alors qu'il devient la loi à laquelle son fils obéit*¹. » Cette loi du père portée à incandescence par le mystère entretenu de sa mort trouve encore à s'exprimer dans le plan d'archive énigmatique où Defferre tend impérieusement le doigt vers un point lointain de la ville. La présence fantomatique du roi mort conditionne non seulement la campagne des municipales, mais également l'interrègne de 1986-1989 auquel s'attachent les premiers films de la série.

Ces derniers ouvrent une large place à la rumeur du parricide qui s'exprime par un jeu d'échos et de chevauchements entre les images et les oracles (ceux de Charles-Emile Loo, notamment). Le travail cinématographique sur la rumeur rappelle ici celui d'Arlette Farge et de Jacques Revel dans *Logiques de la foule* lorsque les historiens démontrent que se cache, derrière le texte de la plainte judiciaire, un autre récit qui dit que le peuple n'aime plus son roi².

À la fin du second épisode de la série, on assiste à une mort politique et à une improbable réincarnation dénoncée par le fils déchu (« *Vigouroux s'est glissé dans la peau de Gaston Defferre* »).

Peu après, le film met en scène le supplice du parricide : San Marco ayant évoqué sa liquidation physique, le corps de Pezet nous est montré en souffrance dans la scène terrible où, venant d'être défait dans les urnes, il descend de la tribune pour embrasser les militants. Dans un épisode ultérieur, Pezet commentera lui-même cet échec en parlant d'une défaite « *à claquer des dents* ».

Ce système d'échos et de résonances qui s'amplifie au fur et à mesure de l'avancée de la série conduit à la disparition progressive de l'usage externe des documents filmés au profit de leur seule production interne : car, en construisant son propre temps, le film se fait archive de lui-même dans le champ et dans le hors-champ de la caméra.

Ainsi la sédimentation et le croisement des deux premières temporalités du passé viennent-ils densifier le temps de l'entreprise cinématographique étagée sur treize années de vie politique marseillaise. On se trouve ici au cœur de ce que Braudel désigne comme une *histoire événementielle*, cette histoire à oscillations brèves, rapides, nerveuses, « *à la dimension, non de l'homme, mais de l'individu*³ ».

Les huit films de la série, enrichis des intervalles qui les séparent, permettent en effet de suivre le destin et la trajectoire de personnalités politiques qui conquièrent progressivement le statut de personnages (cette conquête, qui rend hommage au cinéma militant des années soixante, est soulignée par la disparition progressive des

1. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, « Folio Essais », 1987, p. 97.

2. Arlette Farge, Jacques Revel, *Logiques de la foule. L'affaire des enlèvements d'enfants, Paris 1750*, Hachette, 1988.

3. Fernand Braudel, *op. cit.*, p. 17.

sous-titres, des légendes, des cartons d'intertitres). Aux côtés du personnage central de Michel Samson, apparaissent donc les personnages récurrents de Pezet, San Marco, Hermier, Weygand, Gaudin, Mattéi... dont on suit les projets, les combats et le destin sur l'amplitude de la série. Cet espace-temps de treize années permet en outre d'enregistrer l'entrée de nouveaux acteurs : le Front national, les candidats issus de l'immigration, les représentants de la dite « société civile »...

Pour comprendre la force du dispositif cinématographique imaginé par Jean-Louis Comolli, il convient d'ajouter à ce *déploiement de la série* les bénéfices conjoints de la durée des tournages (qui témoigne d'une conception très ample des campagnes électorales) et de celle des plans (qui vient s'opposer à l'intense fragmentation du discours politique restitué par la télévision¹).

Ce riche rapport au temps où se jouent l'écriture et la production de l'histoire mérite que l'on s'y attarde.

Dans l'espace de ces treize années dont les corps des personnages portent la marque, la série conjugue ses épisodes sur les modes du passé, du présent et du futur d'anticipation.

Chaque film densifie le présent de sa réalisation par sa vocation à devenir le passé, l'horizon arrière et l'archive des épisodes ultérieurs. Convoqué sur le mode du « *souvenez-vous* » par Michel Samson ou par ses interlocuteurs, mobilisé par le réalisateur et par les spectateurs², le souvenir des films et des paroles proférées met ainsi en jeu une mémoire en action qui pourrait se définir, selon l'expression d'Augustin, comme un « *présent du passé* ».

En sens inverse, chaque film incorpore la dimension de l'épisode à venir en se projetant vers le point de sa réalisation : assurés de revenir devant la caméra, les protagonistes engagent leur présent dans un futur d'anticipation qui est aussi celui du prochain tournage. Ainsi le réalisateur prend-il au mot Philippe San Marco lorsqu'il affirme que l'« *on saura dans dix ans si cette génération socialiste a été sacrifiée* ».

Le rappel du passé, des promesses non tenues, des oublis volontaires, des dénégations, des engagements hâtifs, répond sans doute moins à une volonté de jugement devant l'histoire qu'au désir de dire autrement ce qu'est la politique, en évoquant les formes de croyances qu'elle suscite.

Aussi le dispositif cinématographique adopté permet-il de rouvrir l'incertitude du présent passé. « *En réveillant et en ranimant les promesses non tenues du passé*, nous

1. Que les films de la série soient ou non produits ou coproduits par la télévision ne change rien à leur nature intrinsèquement cinématographique.

2. Dans *La Question des alliances*, Michel Samson rappelle ainsi en voix off : « *En 1992 nous avons filmé ce même Gaudin au moment où il mettait fin à ses six années d'alliance avec le Front national.* »

Dans sa conversation avec Renaud Muselier, le même Samson évoque en ces termes l'évolution de la stratégie de Rossi : « *J'ai parlé avec lui, on l'a filmé, il m'avait dit : "Je ferai barrage au FN."* » Dans le même esprit, Philippe San Marco opère un retour en arrière dans *Rêve de France* lorsqu'il dit à Michel Samson : « *Vous vous rappelez quand j'étais candidat à la mairie, j'avais dit que je ne me laisserais pas étrangler derrière un rideau.* »

dit Paul Ricœur, *nous réarmons notre propre futur avec le futur enfoui de ceux qui nous ont précédés*¹. »

Braudel met précisément en garde ses condisciples contre cette histoire trop sensible dont « *le moindre pas met en alerte tous ses instruments de mesure* » : « *Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue, au rythme de leur vie, brève comme la nôtre. Elle a les dimensions de leurs colères, de leurs rêves et de leurs illusions*². »

En incorporant à sa vision de l'événement cette dimension propre de rêves, de colères, d'illusions, de croyances et de doutes dont se nourrit avidement l'histoire politique, Comolli invite les historiens à arpenter le terrain des passions humaines par le versant du cinéma et à redéfinir une juste distance critique avec les films envisagés aussi bien comme documents que comme objets temporels.

A cet égard, l'intérêt historique de la série marseillaise se trouve rehaussé par la nature *interstitielle* de l'entreprise cinématographique. En faisant dialoguer entre eux les épisodes et leurs intervalles, Comolli propose en effet de relier la part visible de son œuvre à cette part invisible qui gît dans les rushes non montés, dans la mémoire ou la volonté d'oubli des protagonistes, mais aussi dans l'inexprimé d'une époque et dans l'expérience du temps de ses contemporains. C'est dans la place toujours plus assurée qu'il offre à l'épaisseur temporelle sédimentée entre chacun de ses films que le cinéaste rejoint l'historien ; au fil du déploiement de la série, Comolli propose notamment une équivalence formelle au concept de « *brèche* » défini par Hannah Arendt comme cet « *étrange entre-deux dans le temps historique qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore*³ ».

Le détournement du creux et l'activation des interstices – qui affrontent en son cœur une événementialité télévisuelle réglée par la saturation du visible, l'hypertrophie du présent et la tyrannie du direct – relèvent dans le même temps d'une authentique pensée du montage.

Encore incertains de leur postérité, les deux premiers épisodes de la série construisent leur rapport à l'Histoire, non seulement dans l'agencement des traces et des strates du passé, mais aussi dans la place laissée vide au temps non filmé de la période 1986-1989. Passés du statut d'œuvres closes à celui de fragments d'une unité plus vaste, ils servent ensuite de modèle à l'architecture d'une série qui confie à ses creux l'expérience du temps et la pensée de l'histoire. Depuis Hérodote, nous rappelle François Hartog, « *l'histoire [est], en son fond, l'intervalle – compté en générations – qui [fait] passer d'une injustice à une vengeance ou à sa réparation. Enquêtant en*

1. Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », in *De l'Histoire au cinéma*, sous la dir. d'Antoine de Baecque et Christian Delage, Bruxelles/Paris, Complexe/INTP-CNRS, 1998, p. 27.

2. Fernand Braudel, *op. cit.*, p. 17.

3. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p. 19. Cité par François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2003, p. 15.

quelque façon sur les délais de la vengeance divine, l'historien est celui qui, grâce à son savoir, peut réunir et donner à voir les deux bouts de la chaîne¹ ».

Il faut précisément au spectateur une seconde vision de la série pour réunir les extrémités de la chaîne; par cet effet de reconnaissance, qui déclenche le jeu augustinien de la « distension » et de l'attention, chaque épisode prend alors corps dans le feuilletage et la triangulation des temps pour devenir le témoin d'une conscience historique.

Mais cette expérience temporelle qu'offre au spectateur le bénéfice de la série est tributaire d'un travail en amont qui s'appuie sur la double durée des tournages et des plans.

Rouage essentiel de cette machinerie temporelle, la *durée des tournages* invite à suivre les campagnes électorales dans leur amplitude maximale (parfois jusqu'à douze mois). Elle permet de filmer au plus près et au plus vif leurs évolutions et leurs variations. Ainsi la série peut-elle mesurer les écarts entre deux déclarations, les changements tactiques dans la constitution des programmes ou des listes, dévoiler le poids des appareils dans les choix d'entre-deux-tours, désigner enfin l'irruption du temps morcelé de la télévision et ses effets propres sur le processus de décision et sur la markétisation du politique².

Car, en s'installant dans la durée, Jean-Louis Comolli et Michel Samson ne signalent pas seulement leur volonté de filmer autrement la politique, ils contribuent à produire de nouvelles formes d'événementialité³.

Filmer les campagnes électorales en amont et à côté des temporalités institutionnelle et médiatique nécessite un travail préparatoire au cours duquel est engagée la formulation de diagnostics et de pronostics. Dans *Rêve de France*, Michel Samson met explicitement au jour ce dispositif : « Quand on a commencé à travailler en mars dernier, on a repéré trois enfants issus de l'immigration susceptibles d'être présents sur les listes... »

Ce travail de prospection-projection peut être envisagé comme une action politique à part entière. Car le pronostic, affirme Reinhart Koselleck, « se sait imbriqué dans la situation politique » :

« Et il l'est à un tel point que faire un pronostic est [...] un facteur conscient d'action politique, il se rapporte à des événements dont il dégage la nouveauté.

*Le pronostic produit le temps qui l'engendre et dans lequel il se projette*⁴. »

1. François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 11.

2. Ce dispositif est lisible dans *Marseille de père en fils* lorsque Michel Samson est bousculé par des cameramen qui accompagnent la visite de Pezet et de son équipe dans un centre commercial.

3. Dans *Marseille contre Marseille*, on assiste ainsi à un événement plus complexe que celui désigné par les titres des journaux régionaux; lorsqu'il est lâché par Bernard Tapie, Armand Paggiolo peut rétorquer à Michel Samson : « Pour moi ce n'est pas un événement, c'est un coup dur. » La durée de cet épisode permet de saisir les enjeux et les implications humaines de la tragicomédie qui se joue au sein de l'équipe du candidat; elle permet de la lire au plus près dans l'évolution du corps d'Armand Paggiolo, triomphant au début du tournage et qui s'affaisse progressivement au fur et à mesure de l'avancée du film.

4. Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de l'allemand par Jochen et Marie-Claire Hoock, éd de l'Ehess, 2000, p. 28.

Dans *Rêve de France*, le pronostic contribue d'autant mieux à agir sur l'événement en gestation que Michel Samson y est explicitement acteur sur la double scène de l'écran et de la presse écrite, une action dont Mennucci confirme à la fin du film qu'elle a contribué à modifier la situation en faisant réapparaître Tahar Rahmani sur les listes du Parti socialiste.

Cet engagement dans l'écriture de l'histoire s'appuie également sur la *durée des plans* par laquelle le film résiste au temps morcelé de la télévision. On en trouve un premier exemple dans ce plan énigmatique de *Marseille de père en fils*, sorte de faux temps mort montrant Michel Pezet silencieux à la fin de l'interview dans laquelle il vient de confier ses doutes et ses incertitudes : le mouvement de débord de la caméra, dont on ne sait s'il la croit ou non en marche, permet à son inquiétude de s'incarner à l'écran.

Révélee par la durée du plan, cette alchimie complexe entre la parole et le corps qui la profère se dévoile avec une netteté accrue dans les épisodes suivants. A partir de *Campagne de Provence*, le réalisateur choisit de filmer longuement les meetings, les prises de parole, les échanges avec la salle, rendant ainsi visible cette opération symbolique par laquelle le verbe politique s'incorpore et se fait action.

Dans ce même mouvement de la série, les entretiens conduits par Michel Samson semblent eux aussi gagner en longueur et en densité. Dans *Marseille en mars* et plus encore dans *La Question des alliances*, ce déploiement de la parole à l'écran permet au spectateur d'entrer dans la logique interne des discours, d'en saisir la structure, d'en apprécier les réseaux sémantiques. Il le conduit aussi à mesurer les écarts entre la dramaturgie de la scène et la restitution fragmentée qu'en propose le journal télévisé, qui réduit la parole politique au jeu de « petites phrases » soumises à une décontextualisation sans fin¹.

Cette réincarnation du verbe par l'image s'opère enfin dans la manière singulière dont le film montre le déplacement des signes vers les corps, dont il désigne la suture plus ou moins achevée entre le corps politique et le corps naturel des élus, entre le corps public et le corps privé des politiciens. On voit ces distinctions à l'œuvre dans *Marseille en mars* lorsque la caméra suit chaque candidat sur un marché après l'avoir interviewé longuement sur sa conception de la politique ; ainsi Jean-François Mattéi exprime-t-il à son « *corps défendant* » l'écart entre sa représentation mentale de la politique et sa politique physique de représentation.

Il faut signaler enfin l'importance du double dialogue qui s'engage dans les films entre le personnage politique et Michel Samson d'une part, entre le corps filmé et la machine filmante d'autre part.

La mise en scène de la marche et le travail d'obstruction du corps de Samson contribuent à déconstruire la facialité des discours ; on assiste alors à un jeu d'affrontements et d'évitements par lequel certains politiciens, Jean-Claude Gaudin

1. Et que la télévision archive comme telles, ainsi que le suggère, dans les bases documentaires de l'INA, le moteur de recherche intitulé « petites phrases ».

en particulier, parviennent à déborder le journaliste pour retrouver le face à face du discours adressé à la caméra¹.

Ces choix scénographiques permettent de mesurer sur un autre registre les phénomènes de croyance qu'engendre la politique ; il signale que la justesse d'une action peut se jouer et s'offrir, par-delà celle du programme ou du diagnostic, dans la dimension proprement corporelle de la représentation politique.

En filmant ainsi ces voix et ces corps en représentation, Comolli travaille pour l'histoire de demain et ouvre son œuvre vers le futur : futur de l'archive que le film produit et met en résonance dans l'étagement de la série ; futur de la série elle-même lorsque le temps écoulé depuis sa réalisation sera suffisamment long pour que l'on puisse la regarder autrement, comme on examine aujourd'hui les attributs et la posture des corps dans les tableaux de Greuze ou de Chardin. C'est alors sans doute que l'historien avisé, averti par les conseils de prudence de Fernand Braudel, acceptera de s'aventurer sur ce terrain devenu moins brûlant et de commercer avec le cinéma.

Par ces différentes manières de conjuguer son œuvre au futur, le cinéaste Comolli donne en tout cas raison au penseur Comolli lorsqu'il écrit que le cinéma, « *partageant le secret des miroirs, 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* »².

(Mes vifs remerciements à Brigitte Rollet.)

*

LES MARSEILLAISES DE JEAN-LOUIS COMOLLI :

- *Marseille de père en fils*, 1. *Ombres sur la ville* & 2. *Coup de mistral* (municipales de 1989). Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Anne Baudry, 1989, 2 × 80 mn, coul.
- *La Campagne de Provence* (régionales de 1992 en Provence-Alpes-Côte d'Azur). Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Anne Baudry, 1992, 92 mn, coul.
- *Marseille en mars* (législatives de 1993). Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Anne Baudry, 1993, 52 mn, coul.
- *Marseille contre Marseille* (municipales de 1995). Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Anne Baudry, 1996, 88 mn, coul.
- *La Question des alliances* (législatives de 1997 – la droite et l'extrême droite dans les Bouches-du-Rhône). Scénario de Jean-Louis Comolli et Michel Samson, 1997, 90 mn, coul.
- *Nos deux Marseillaises* (municipales de 2001). Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Ginette Lavigne, 2001, 52 mn, coul.
- *Rêves de France à Marseille*. Scénario de Jean-Louis Comolli, Michel Samson et Ginette Lavigne, 2001, 105 mn, coul.

1. Dans *Nos deux Marseillaises* au contraire, Nadia Brya inscrit son action dans une transparence et une circulation de la parole avec les militants qui conduisent Michel Samson à s'effacer physiquement des plans.

2. « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, éd. du Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 39.