Société d
Représentations
CREDHESS
n° 12

scientifiques ont marqué le bicentenaire des années 1796-1799, années fastes d'ouverture et de diffusion de pratiques nouvelles induites par l'exemple révolutionnaire français, qu'il soit ou non imposé. Cet affrontement direct de l'Ancien régime, incarné par la domination autrichienne, sublimé par les facéties d'Arlequin contre Pantalon, ouvre la voie à la modernité, commençant par l'arbre de la Liberté, et prépare des générations de lutteurs pour la cause révolutionnaire. Sans doute l'image de l'Italie se modifie-t-elle ; les campagnes militaires françaises y ajoutent-elles des touches qui libèrent. La sensibilité nouvelle se décline dans la partie qui a connu l'influence autrichienne. Elle se rencontre aussi dans le Sud qui échappe à la présence française mais qui connaît des perturbations, des projets proches des « expérimentations politiques », caractéristiques de l'Empire napoléonien.

Bref un ensemble bien pensé, faisant le point historiographique sans l'aspect obligé coutumier à cet exercice, ouvrant des voies, s'appuyant sur des recherches récentes, le plus souvent inspirées par l'auteur qui aurait tort de conserver ces approches dans ses archives.

Sylvie Lindeperg,
Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la libération : archives du futur, Paris, CNRS Éditions, 2000, 318 p.

Par Sébastien Le Pajolec

Le nouvel ouvrage de Sylvie Lindeperg prolonge les interrogations de son livre précédent *Les Écrans de l'ombre*. En examinant dans leur intégralité les actualités filmées françaises, d'août 1944 à décembre 1945 (soixante-huit numéros hebdomadaires), l'historienne poursuit sa réflexion sur la construction des images animées de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, le propos et le style du prologue invitent le lecteur à corriger prestement son impression première. Si Sylvie Lindeperg cherche toujours à produire une connaissance historique de la « construction filmée de l'événement » (p. 13), cette visée s'enrichit ici d'une tentative audacieuse de renouvellement de l'écriture historique. Sa démarche s'enracine dans un double constat. En premier lieu, tout chercheur qui travaille à partir d'images en mouvement sait combien il est difficile de les décrire et de les analyser. Les limites du support imprimé édulcorent toujours la polysémie iconique et la multiplicité des strates temporelles que chaque film met en œuvre (temps de la création, de la projection, du récit...). Face à cette situation, comment l'analyste peut-il prouver ce qu'il avance ? Certes, il a toujours le loisir de ponctuer ses analyses de nombreuses illustrations, mais l'image figée récupérée d'un document audiovisuel n'est déjà plus le film cité. Il s'agit d'un entre-deux duquel l'essentiel, le temps cinématographique, demeure absent. Le problème de la vérification par le lecteur des hypothèses énoncées sur un document filmique par l'enquêteur se situe au cœur de *Clio de 5 à 7*. Sylvie Lindeperg tente de le résoudre en partant d'une seconde constatation ; pour elle, l'apparition du multimédia, qui propose des outils et des principes nouveaux, oblige les historiens à repenser leur pratique. Ains
anticipe-t-elle dans le dével
techniques informatiques
époque des relations entre l'h
diovisuel, parce que ces tech
curent une alternative à la dis
l'imprimé et les vues animée

Dans cette perspective,
de ce livre sans le céderon
réalisation) qui l'accomp
d'abord une certaine perple
franche inquiétude. D'autant
tente du support numérique
tera, l'ouvrage ne contient au
nous contraint, de fait, à
aveugle. Cette remarque, l'au
tendre à de nombreuses repr
la rappelons ici c'est pour m
En effet, le multimédia offre
le stockage des données a
Sylvie Lindeperg y découvr
témologique dont les possibi
lui permettent de structurer
son récit. Il est vrai que
heurte parfois aux contrain
sion papier ». Elle reconnaî
qu'elle aurait préféré une
chapitres un et deux, afin de
ment filmique et non du
qu'elle a dû y renoncer pou
ne se sente pas perdu. N
atteint son objectif de « dé
du texte dans sa seconde p
« Vagabondages ». Dans c
méthode de l'auteur – le r
tères de l'hypertexte – pren
et s'avère très fructueuse. S
le détail de la pensée rhizor
d'armature conceptuelle, r
cédé emblématique de c

es *Écrans de l'ombre*. En exami-
s leur intégralité les actualités fil-
nçaises, d'août 1944 à décembre
oixante-huit numéros hebdoma-
'historienne poursuit sa réflexion
nstruction des images animées de
le Guerre mondiale. Cependant, le
t le style du prologue invitent le
corriger prestement son impres-
nière. Si Sylvie Lindeperg cherche
à produire une connaissance histo-
la « construction filmée de l'évé-
(p. 13), cette visée s'enrichit ici
ıtative audacieuse de renouvelle-
'écriture historique. Sa démarche
e dans un double constat. En pre-
tout chercheur qui travaille à par-
ges en mouvement sait combien il
le de les décrire et de les analy-
mites du support imprimé édulco-
ours la polysémie iconique et la
ité des strates temporelles que
lm met en œuvre (temps de la
le la projection, du récit...). Face
uation, comment l'analyste peut-
ce qu'il avance ? Certes, il a tou-
oisir de ponctuer ses analyses de
es illustrations, mais l'image
pérée d'un document audiovisuel
plus le film cité. Il s'agit d'un
x duquel l'essentiel, le temps
graphique, demeure absent. Le
de la vérification par le lecteur
nèses énoncées sur un document
ar l'enquêteur se situe au cœur
5 à 7. Sylvie Lindeperg tente de
re en partant d'une seconde
on ; pour elle, l'apparition du
a, qui propose des outils et des
nouveaux, oblige les historiens à

repenser leur pratique. Ainsi l'historienne anticipe-t-elle dans le développement des techniques informatiques une nouvelle époque des relations entre l'histoire et l'audiovisuel, parce que ces technologies procurent une alternative à la disjonction entre l'imprimé et les vues animées.

Dans cette perspective, la publication de ce livre sans le cédérom (en cours de réalisation) qui l'accompagne suscite d'abord une certaine perplexité, voire une franche inquiétude. D'autant que, dans l'attente du support numérique qui le complètera, l'ouvrage ne contient aucune image et nous contraint, de fait, à une lecture aveugle. Cette remarque, l'auteur a dû l'entendre à de nombreuses reprises et si nous la rappelons ici c'est pour mieux la rejeter. En effet, le multimédia offre bien plus que le stockage des données audiovisuelles. Sylvie Lindeperg y découvre un outil épistémologique dont les possibilités narratives lui permettent de structurer différemment son récit. Il est vrai que son propos se heurte parfois aux contraintes de la « version papier ». Elle reconnaît, par exemple, qu'elle aurait préféré une inversion des chapitres un et deux, afin de partir du document filmique et non du contexte, mais qu'elle a dû y renoncer pour que le lecteur ne se sente pas perdu. Néanmoins, elle atteint son objectif de « délinéarisation » du texte dans sa seconde partie, intitulée « Vagabondages ». Dans ces chapitres, la méthode de l'auteur – le recours aux critères de l'hypertexte – prend tout son sens et s'avère très fructueuse. Sans entrer dans le détail de la pensée rhizomatique qui sert d'armature conceptuelle, retenons un procédé emblématique de cette démarche. Sylvie Lindeperg a décidé d'accueillir dans le corps de son étude, par le biais du témoignage, de l'entretien et de l'analyse, d'autres voix que la sienne. Pour autant, ce livre novateur n'est pas un ouvrage collectif au sens où l'historienne coordonnerait un ensemble de contributions indépendantes les unes des autres. Si les pages de *Clio de 5 à 7* s'ouvrent à d'autres paroles que celles de son auteur c'est pour proposer un subtil jeu de miroirs et de prolongements entre les hypothèses de la chercheuse et les expériences, pratiques et réflexions de personnes venant d'horizons divers (ancienne déportée, cinéaste, spécialiste d'audiovisuel...). La réussite de cette entreprise se mesure à l'aune des liens que les textes tissent entre eux. Ce qui se construit au fil de la lecture ressemble moins à un mouvement de pensée dialectique, où les paroles convoquées auraient pour unique fonction de compléter le discours de l'auteur, qu'à un film expérimental dans lequel la pluralité des temporalités suggérées et la multiplicité des points de vue adoptés génèrent une poétique de l'éclatement et de la perpétuelle recomposition (redéfinition ?) de l'événement. En posant les questions du statut et de l'usage de l'image d'archive, les vues et les voix deviennent alors autant de fenêtres, ouvertes entre hier et demain, qui se superposent dans un livre métamorphosé en écran. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut entendre la belle expression du sous-titre de l'ouvrage : « archives du futur ».

Toutefois, l'apport épistémologique et les qualités formelles – le style allie rigueur et séduction – de ce livre ne doivent pas

masquer la pertinence avec laquelle l'historienne des images analyse son objet : les actualités filmées. Il est d'ailleurs impossible de dissocier dans cet ouvrage ce qui relève de la démarche théorique ou de la praxis analytique tant l'écriture entrelace les deux axes. Outre les multiples réflexions que cette recherche développe et suscite sur le devenir de la narration historique, *Clio de 5 à 7* constitue avant tout une démonstration exemplaire, et le terme n'est pas trop fort, de la manière dont l'historien, ou le sociologue, peut lire les documents audiovisuels. En prenant « les actualités filmées de la Libération » comme objet d'étude, Sylvie Lindeperg a choisi de travailler à partir d'un corpus filmique « exhaustif, clos et chaîné » (p. 20). Tout d'abord, la dimension restreinte de cet ensemble autorisait une exhaustivité qui dans un autre contexte aurait risqué d'affadir l'analyse. De plus, un monopole, de fait puis de droit, régissant la presse cinématographique pendant la période étudiée, ces soixante-huit journaux hebdomadaires furent le seul canal par lequel les Français purent suivre sur grand écran la fin de la guerre – le Service cinématographique des armées (SCA) a lui aussi produit un journal filmé hebdomadaire mais il n'était destiné qu'à un public spécialisé. Ce corpus commence le 8 septembre 1944 avec le premier numéro de *France-Libre-Actualités*, devenu le 12 avril 1945 la société d'État Les Actualités françaises, il s'achève avec la soixante-huitième livraison, bien que le journal ait connu une diffusion jusqu'en 1969, lorsque au début de l'année 1946 le retour à la liberté de production d'actualités devient effectif.

Le corpus ainsi constitué possède donc une homogénéité très forte, ce qui permet à l'auteur de multiplier les modes de lecture et les questions posées, de s'y déplacer aisément pour occuper successivement plusieurs postes d'observation, de marier l'examen qualitatif et l'analyse quantitative, la prise en compte du contexte et l'étude formelle. Assurée de la cohérence de son objet, Sylvie Lindeperg varie ainsi ses approches comme un cadreur sa focale. Elle combine les archives écrites (officielles et privées) et les sources filmiques afin de retracer les enjeux qui se dévoilent dans la genèse des journaux filmés. Cette méthodologie du « film-palimpseste », issue de la génétique des textes mise en place par la critique littéraire, connaît ici d'aussi heureux résultats que dans *Les Écrans de l'ombre*. Ainsi, l'évocation des aléas de la définition administrative et statutaire de France-Libre-Actualités, de la composition et de la tonalité politique de son équipe et des censures auxquelles le journal était soumis met-elle clairement en évidence le moment (le printemps 1945) de la reprise en main de la presse filmée par l'État au grand dam des membres du Comité de libération du cinéma français (CLCF). La recontetxualisation de *France-Libre-Actualités* permet aussi d'affiner la lecture des images diffusées chaque semaine. Comparant les désaccords qui apparaissent dans les archives papier et les omissions et modifications qui parsèment le texte filmique, Sylvie Lindeperg traque les symptômes audiovisuels des tensions entre communistes et gaullistes, entre le CLCF et le SCA....

Le deuxième chapitre de l'ouvrage

propose une approche com
dée sur une lecture forme
filmés. Pour autant, l'aute
« étude interne du docun
déré comme une entité
close » (p. 74). Dans cett
Lindeperg est particulièr
l'habillage audiovisuel du
la mise en rubriques («
séquences dont elle pro
quantitatif. Elle cherche
les constantes et les évo
ventions graphiques et ci
qui assemblent des sé
pour constituer un nu
Libre-Actualités. Elle s
mettre ce qu'elle a repér
relation avec plusieur
tiques, institutionnelle
chronologies distinctes.
domaine où la chercheu
au jour de la multitem
ments filmiques qui d
riens des images de
tillisme chronologique
panoramique dans lequ
de l'archive cinématog
mêmes pages, l'histor
ment à distinguer la s
chaque pays (France,
dans les prises de vu
taires. Dans cette pe
aurait-il été utile que l
journaux filmés fra
d'avant 1940 – ceux d
mano-vichyste sont év
rer leur construction f
corpus. De même, si
Sylvie Lindeperg fai
écrite, notamment su

assimile les victimes de la solution finale à la figure des résistants déportés, les écrans de la Libération privilégiant le patriote résistant au détriment du juif déporté. Ce constat amorce des développements exemplaires sur l'utilisation des images des camps dans les documentaires et les œuvres de fiction mais aussi dans l'enceinte des tribunaux (notamment à Nuremberg). En dépit de sa complexité, le livre de Sylvie Lindeperg démontre donc aux historiens des images animées que l'analyse historique du film acquiert sa raison d'être lorsqu'elle allie une méthode rigoureuse, ouverte, et forcément plurielle, à une indispensable réflexion épistémologique sur son objet.

Yannick Dehée,
Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000, Paris, PUF, 2001, 305 p.

Par Sébastien Le Pajolec

Très tôt dans son histoire, le cinématographe est apparu comme une pièce essentielle du jeu politique. Dès la Première Guerre mondiale, aux États-Unis comme en Europe, son statut de premier loisir de masse attira rapidement l'attention des régimes en place, quelle qu'ait été leur idéologie. Cet intérêt produisit deux attitudes complémentaires. La première consistait à utiliser, plus ou moins directement, le film comme un outil de propagande alors que la seconde tentait de s'opposer à ces tentati-ves au moyen de la censure. Ces usages politiques du médium cinématographique eurent un rôle déterminant sur la manière dont les historiens le perçurent pendant longtemps. Assimilées à la manipulation et au mensonge, les sources filmiques ne possédaient aucune crédibilité à leurs yeux. Si depuis la fin des années Soixante ce jugement a heureusement évolué, force est de constater que l'analyse historique du Septième Art, qu'on le prenne comme source ou comme objet, demeure fortement marquée par la prééminence donnée aux phénomènes politiques et aux grands événements tels que les guerres et les révolutions. La reprise automatique, dans certains travaux, des dates de changement de régime ou de président pour marquer les césures chronologiques fournit une autre preuve de ce primat du politique.

L'intérêt du livre de Yannick Dehée – issu de la thèse de doctorat qu'il a soutenue à l'Institut d'études politiques de Paris – tient justement à ce qu'il aborde différemment les rapports entre la politique et le cinéma. Il n'oublie pas que le temps politique est un cadre dans lequel on peut recontextualiser les films, mais son ambition est toute autre. Il entend traiter les représentations sociales du pouvoir à travers leur constitution en objet cinématographique. C'est pourquoi son étude s'intéresse autant aux institutions qu'à ses représentants, aux hommes politiques qu'aux patrons. Pour écrire cette histoire « des mises en scène de la société, de ses enjeux politiques et de ses figures de pouvoir » (p. 7), l'auteur analyse un corpus de films produits en France depuis 1960. Ce projet s'inscrit dans la revendication d'un double héritage théorique. Tout d'abord, à la suite de Marc Ferro, Yannick Dehée estime que les sources cinématographiques permettent la production d'une contre-histoire dans laquelle se révèlent, comme des lapsus, les

tabous et les dérèglements
lui, le cinéma est un sism
gistre les secousses de l'im
des Français. Ensuite, son t
la notion de mythologie p
l'a définie Raoul Gira
Yannick Dehée, chaque
envisagé comme un mythe
gie se constituerait dès lo
mythes sont reliés entre eu
des éléments fictionnels,
personnages, et qu'ils cir
même groupe d'individu
postulat paraît séduisant,
définition minimale du co
demeure très flou sur le ra
entretient avec le temps his
étude fouillée. Alain Pes
nombreux problèmes posé
de ce terme en sciences soc
sur la capacité du ciném
mythes est un vieux thème
c'est pourquoi l'utilisation
nécessitait beaucoup de pré
cision. Or, Yannick Dehé
trop discret dans la justific
On est alors en droit de se
quoi il n'a pas repris le n
tion », sans doute plus adap
Plus généralement, cette pr
difficulté des spécialistes
mées, qu'ils soient historier
chercheurs en sciences pol
blématiser le lien qui unit
naire des sources fiction
concret des pratiques.

Les bornes chronolo
par Yannick Dehée pour rep
logies politiques du cinéma
tent aussi la perplexité. Pou