

Le cinéma opérateur d'histoire

Michèle Lagny

Citer ce document / Cite this document :

Lagny Michèle. Le cinéma opérateur d'histoire. In: Raison présente, n°180, 4e trimestre 2011. Le cinéma : permanences et métamorphoses. pp. 67-76;

doi : <https://doi.org/10.3406/raipr.2011.4349>

https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2011_num_180_1_4349

Fichier pdf généré le 17/03/2019

LE CINÉMA OPÉRATEUR D'HISTOIRE

*Michèle Lagny**

Si l'intérêt du cinéma pour l'histoire, fournisseur de scénarios dès les premiers temps, remonte à sa naissance, celui des historiens pour le cinéma ne s'est affirmé que beaucoup plus tard. En 1967, Marc Ferro fait en France office d'initiateur avec la projection, à l'Institut Français d'Histoire Sociale, du montage qu'il a réalisé pour la télévision à partir d'actualités filmiques de la Grande Guerre, *L'année 1917* ; il fait ainsi entrer les archives cinématographiques dans l'attirail des historiens du XX^e et « l'histoire s'ouvre au cinéma ». L'année suivante, dans un article des *Annales*, il insiste, « pour l'époque contemporaine au moins », sur l'intérêt de « documents d'un type nouveau, d'un langage différent » et réclame déjà le dépôt légal pour la constitution « d'archives de notre temps » : « certes le cinéma n'est pas toute l'histoire, mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps » (*Autobiographie intellectuelle*, 2011). En 1977, Pierre Sorlin publie un ouvrage au titre paradoxal, *Sociologie du cinéma, Ouverture pour une histoire de demain* où, définissant l'histoire comme évolution des rapports des formations sociales, il propose une approche des représentations fondée sur le cinéma, « un des instruments dont une société dispose pour se mettre en scène et se montrer ». Tout en étudiant les films dans leur fonction sociale, il marque les effets de ce « langage différent » : grâce au développement de l'analyse filmique, auquel il contribue largement, il permet de mieux comprendre comment et pourquoi le cinéma apporterait un point de vue nouveau sur l'histoire. Enfin, vingt ans après, en 1997, et j'arrêterai là ma litanie chronologique, dans *Arrêt sur Histoire*, Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière donnent une caution esthétique et philosophique à ces démarches en affirmant que « le cinéma est déjà dans l'histoire, déjà de l'histoire en train de se faire, trace visible, archive, spectacle [...] Enfant de ce siècle [...] il en est à la fois l'entrepreneur et l'archiviste, l'acteur et la mémoire », gardant « mémoire par son être même » d'une réalité dont l'historien aura à construire la signification..

Coïncidences et connivences

Désormais, le cinéma nourrit quantité de travaux s'intéressant à ses aptitudes à témoigner aussi bien qu'à raconter, voire expliquer

l'histoire. Je ne suis pas sûre qu'on puisse analyser en termes de relation de cause à effet le rapport entre sa prise en compte par les historiens et les évolutions historiographiques contemporaines, mais on ne peut s'empêcher de relever un certain parallélisme entre l'usage des films comme source et le développement d'une autre manière de faire de l'histoire, qui entraîne les chercheurs à modifier leurs questions et leurs point de vue comme leurs sources documentaires et leurs alliances.

Cet intérêt pour le cinéma correspond en effet au développement d'une intense réflexion historiographique. En 1974, justement, paraît un ouvrage collectif, *Faire de l'histoire*, dirigé par Jacques Le Goff et Pierre Nora, qui présente les « nouveaux problèmes », les « nouvelles approches » et les « nouveaux objets » (dont le film) d'une *Nouvelle Histoire*, titre d'un autre ouvrage collectif publié en 1978. Il ouvre des perspectives sur l'élargissement du champ historique dont rendent compte en 2010 *Historiographies I et II* qui consacrent encore quelques pages à « Histoire et cinéma », parmi les articles sur « Histoire et images/ Histoire du visuel ». Par ailleurs, la fin de XX^e siècle a vu se développer de nouvelles pratiques sociales, notamment la manie des commémorations, justifiées depuis les années 90 par un « devoir de mémoire » qui engage à réinterroger le rapport entre *Histoire et mémoire*, exploré dès 1977 par Le Goff, et l'usage croissant d'une notion de plus en plus utilisée, malgré son ambiguïté idéologique et le flou qu'elle recouvre, celle « d'identité culturelle ». Simultanément, se développe le concept d'histoire du temps présent avec, en 1978-79, la naissance de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, qui se spécialise dans l'étude de cette période aux contours chronologiques incertains, pour laquelle le film, sous diverses formes, sera une source de premier choix.

Enfin, se multiplient les références à une histoire des sensibilités, voire du sensoriel, que défendent Alain Corbin (*Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, 1982), Arlette Farge (*Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, 2009) ou Georges Vigarello (qui dirige une *Histoire du corps* en 2005). Ces approches s'appuient pour une bonne part sur les recherches de la micro-histoire qui, dans la foulée de travaux italiens, explose aussi en France à partir des années 80. Jacques Revel (*Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, 1996) se sert, en 1998, du rapport entre représentation photographique et réalité, qui sous-tend toute la problématique de *Blow-Up* (Antonioni, 1967), comme point de comparaison pour cerner les procédures de recherche des micro-historiens, dont la perplexité peut ressembler à celle du photographe,

pour qui chaque nouvel agrandissement ouvre une nouvelle possibilité de lecture de l'image. De fait, celle-ci permet souvent, au prix d'une analyse serrée, d'atteindre ce qu'elle cache derrière ce qu'elle montre, tout comme derrière l'événement éclatant ou microscopique grouille une vie quotidienne dont on ne peut saisir que quelques détails.

Depuis les années 80, également, l'histoire du cinéma, elle aussi renouvelée et dynamique, fournit aux historiens, au-delà des sources filmiques, des résultats de recherches qui ne sont plus limitées à la chronique cinéphilique, mais directement inspirées des conceptions et des pratiques historiographiques actuelles. Elle se nourrit de tout un travail d'archivage et de restauration des films qui permet de repérer les coupures, interpolations, remontages ou différents trafics qui ont pu affliger les copies, mais aussi des écrits qui les entourent, voire des belles salles tombées en déshérence comme en ce moment le Louxor à Paris. Tout ce matériau qui aide à authentifier et dater les films s'accompagne désormais d'études sur les aspects économiques (avec l'examen systématique des structures de production et de financement, de distribution et d'exploitation), sur le jeu des techniques, tant invention qu'innovation, les institutions qui encadrent l'activité cinématographique, l'organisation des spectacles, l'évolution des publics et de leur regard. Elle est ainsi devenue un partenaire obligé (et consentant) des historiens.

Le film auxiliaire de l'historien : témoin, symptôme, narrateur

Le cinéma produit des traces documentaires mais, avec le développement des autres formes audiovisuelles, il a pour une bonne part perdu sa fonction de témoin direct, dorénavant dévolue à la télévision, en attendant d'être confisquée par internet. Si dans les années 60, avant la disparition des actualités cinématographiques au profit des journaux télévisés, et même encore dans les années 70, il participe au « retour de l'événement » analysé par Nora en 1974, celui-ci, désormais médiatique avant d'être historique, ne lui laisse plus jouer que des rôles d'enquêteur, voire d'analyste, qui le font déjà entrer dans un récit ou une interprétation de l'histoire, notamment sous forme de documentaires utilisant eux-mêmes des sources qu'il a produites antérieurement ou qu'il emprunte à la télévision. Force films de montage repartent d'images du passé pour proposer un récit cinématographique qui s'appuie sur des archives devenues précieuses,

désormais conservées, classées, documentées, voire numérisées et plus ou moins libéralement offertes à la consultation. Leur prestige est tel que lorsqu'on n'en possède pas, ou lorsqu'elles sont perdues, les cinéastes cherchent à en réinventer, fabricant parfois de fausses images d'archive. Ou bien on peut en utiliser des vraies comme celles du bombardement de Dresde en 1945 dans un faux documentaire d'anticipation : c'est ce que fait Peter Watkins dans *War Games*, en 1965, à propos des effets supposés d'une bombe envoyée sur l'Angleterre, qui en dit long sur la peur atomique des années 60, déjà évoquée par Alain Resnais avec *Hiroshima mon amour* en 1959.

De fait, la prééminence de ces archives n'exclut pas les fictions qui, bien que davantage marqués par l'imaginaire, peuvent être lues comme des symptômes de leur époque. Certaines, plus impliquées dans leur propre présent, ont un intérêt particulier ; pour me contenter d'exemple très connus, je citerai quelques titres de films néo-réalistes italiens, comme la *Trilogie de guerre* de Rossellini : *Rome ville ouverte* (1945), *Paisa* (1946) et *Allemagne année zéro* (1947). Lorsque le cinéma s'improvise historien en produisant des films historiques, documentaires d'enquêtes et de montage ou reconstitutions plus ou moins fictionnelles même si elles revendiquent, parfois avec raison, leur exactitude, il fait aussi écho à son propre temps. Pour ne pas quitter Watkins, je pense à sa manière de reconstituer en 1964 *La bataille de Culloden* le 16 avril 1746, évoquant à la fois, par son sujet, le mouvement indépendantiste écossais qui se réveille dans les années 60, et par son introduction qui, présentant la situation sous la forme d'un anachronique reportage télévisuel, insiste sur le poids croissant de l'image médiatique pour la construction de l'événement historique dans les mêmes années. Quant aux féministes de la fin du XIX^e siècle qui s'expriment en 1973 dans le film *Edvard Munch*, toujours dû à Watkins, leur discours sur l'autonomie des femmes, en particulier sur le plan sexuel, a un fort relent d'années 70. Quel que soit le genre, son propre rapport au présent renvoie toujours le film à la fonction de témoin indirect.

Dans tous les cas, l'historien est confronté, comme pour les documents écrits, à des questions concernant la véracité des sources comme l'organisation des récits, qui sont contraints tant par les conditions techniques que par les fonctions que leur confère leur diffusion publique : grand spectacle, vulgarisation nourrissant une mémoire populaire, comme le soulignait Michel Foucault dans un article des *Cahiers du cinéma* en 1974, propagande lorsqu'une

production orientée par certains intérêts transforme les documentaires en « documenteurs », pour utiliser le terme de Jean-Pierre Bertin-Maghit en 2004, voire même ambitions critiques à l'égard de la société ou des pouvoirs. Il ne s'agit pas d'archives neutres qui nous donneraient des faits bruts (si cela existe, ce dont je doute), mais de productions répondant à des projets plus ou moins clairs ou avoués, et reçues comme telles tant par la critique cinématographique que par le public, même si les jugements de l'une et de l'autre ne coïncident pas toujours. Leur transformation en documents pour l'histoire ou leur ambition d'écrire un récit historique obligent à les soumettre à une approche critique complexe, mais qui n'a rien d'inhabituel pour les historiens. Je me contenterai d'observations de base qui intéressent spécifiquement ces derniers : l'une concerne le rapport au réel, l'autre la structure du récit.

L'image n'est pas plus véridique que le texte, et peut être plus trompeuse encore. Il faut dire que, jusqu'à très récemment, les contraintes techniques du filmage en direct ont influé largement sur sa véracité. Même les « vues » Lumière, sortes d'actualités prises par des opérateurs dans le monde entier en direct, sont souvent des semi-reconstitutions, puisque l'encombrement de la caméra et la faible durée des bobines nécessitaient une certaine organisation et des trucages divers, qui ont d'ailleurs contribué à la mise en place du langage cinématographique. Au-delà de ces nécessités techniques, et malgré les progrès incessants des outils, l'usage prévu pour ces images, non seulement considérées comme moyens d'information mais aussi plus ou moins utilisées comme armes de propagande, justifient sinon des reconstitutions, du moins des « préparations » qui obligent à une grande méfiance. C'est particulièrement sensible pour les images de guerre, destinées aux actualités : le « direct » y est une savante combinaison entre prises sur le terrain et mise en scène, voire reconstitutions à l'arrière, d'autant plus nécessaires que les acteurs (les soldats) sont constamment menacés d'une mort qu'on préfère ne pas trop montrer à l'écran. Laurent Veray, historien fin connaisseur des archives filmiques de la Grande Guerre, en propose une analyse critique dans *L'héroïque cinématographe*, un documentaire de 2002 où il organise un montage parallèle d'actualités françaises et allemandes (soit utilisées dans les actualités alors diffusées, soit conservées sous formes de rushes, mais censurées à l'époque) accompagnées d'un commentaire *off* tiré de lettres inventées pour deux opérateurs qu'on ne voit jamais, l'un français, l'autre allemand, et dont les voix sont jouées. Il nous fait ainsi découvrir, au delà de ce que les actualités voulaient présenter, d'autres éléments qu'on souhaitait laisser ignorer, non seulement

l'ampleur du massacre, comme on peut s'en douter, mais comment étaient « fabriquées » ces images « vraies ».

Par ailleurs, c'est souvent à d'autres films que les films se réfèrent, plus encore qu'au monde réel. Leur circulation entraîne des « migrations » de ces images, dont témoigne l'exemple, à la fois historique et esthétique, que propose un film télévisé sur *Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution* (Barbérís et Chapuis, 2001), documentariste soviétique qui filme Leningrad assiégée en 1942 avec les mêmes mouvements de caméra qu'Eisenstein lors de la prise du Palais d'Hiver dans *Octobre* (1925), et dont les prises sont réutilisées dans certains films de la série commandée par l'État-Major américain à Franck Capra *Pourquoi nous combattons* (1942-44). Sorlin, dans *European Cinemas, European Societies* (1991) remarque que les représentations de la résistance dans le cinéma européen fonctionnent bien davantage sur les références de film à film que sur celles aux réalités (ou à l'historiographie de la Résistance). L'Angleterre en a proposé les premières représentations, au moment même où l'action commence (avec *Secret Mission*, en 1942) et, malgré quelques modifications dans les films continentaux, celles-ci vont servir de matrice aux reconstitutions d'après-guerre qui en reprennent le modèle.

Art du récit comme du temps, l'histoire rencontre aussi un allié dans les formes du récit cinématographique. Je me contenterai de signaler sa compétence à rendre compte de ce qu'on appelle depuis Braudel « la pluritemporalité » en prenant l'exemple d'un film de René Allio, *Les Camisards*, qui, en 1970, traite d'une question à la fois ancienne (la guerre cévenole déclenchée en 1702 par les dragonnades consécutives à la révocation de l'Edit de Nantes) et totalement contemporaine, dans la suite des événements de 1968. Ses images du passé, inspirées du récit d'un des protagonistes de l'époque qui a survécu au massacre final (représenté par le « narrateur » dans le film) et soigneusement reconstituées sous les conseils éclairés de l'historien Philippe Joutard qui a publié en 1966 les *Journaux camisards*, nous racontent l'histoire d'une résistance spécifique mais nous donnent également des indications sur la manière de mener la résistance à n'importe quelle oppression exercée par un pouvoir arbitraire. Grâce au jeu de différents procédés narratifs, le cinéaste tresse les unes aux autres des temporalités se développant sur plusieurs niveaux à la fois, dans la simultanéité polyphonique de structures à évolutions très lentes, qui commandent le temps long de la vie quotidienne, des mentalités, de l'éco-histoire, les rythmes différentiels de cycles conjoncturels

(notamment socio-économiques), et du temps court d'événements plus ou moins soumis à des déterminations multiples qui se conjuguent. Le temps dominant est ici le temps court, celui d'un conflit qui, même si ses motifs sont religieux, oppose deux groupes sociaux : les protestants, qui sont pour la plupart paysans, et la noblesse qui soutient la répression catholique. Il est présenté dans des épisodes successifs, révolte, attaques, répression, batailles gagnées et perdues ; cependant, derrière l'épopée des Camisards, Allio cherche à retrouver, d'une part, la signification de leur révolte dans les cycles des « émotions » paysannes des XVII^e et XVIII^e siècles, et d'autre part, l'enracinement de leur vie dans le temps long de la nature à travers les travaux des champs. La coalescence de ces différents temps est produite d'abord par la superposition de la mise en scène du conflit au présent et d'une narration faite au passé à partir des textes qui ont servi de point de départ ; ensuite, par l'insertion d'assez longues pauses descriptives, qui viennent suspendre l'action et concernent la vie des paysans aux champs, puis celle des insurgés dans la nature. Les personnages comme les décors et les costumes, inspirés de différents peintres des XVIII^e et XIX^e siècle, la composition des plans, la recherche manifeste dans l'usage de la couleur et de l'éclairage (par exemple, les costumes des paysans en camaïeux de beige et de brun qui s'harmonisent trop bien avec la tonalité à la fois transparente et voilée de la lumière cévenole) provoquent une certaine stase de la durée qui induit une lecture achronique et nous entraîne du côté de l'évaluation esthétique au moins autant que de l'analyse historique.

Une autre histoire

Dans *L'histoire-caméra* (2008), Antoine de Baecque, à la fois historien et cinéphile émérite, tente de définir des « formes cinématographiques de l'histoire », « agencements visuels et narratifs particuliers » qui donnent à chaque fois une « forme esthétique spécifique », et sans doute une fonction différente, à l'histoire. Là encore, je me contenterai de noter deux points qui me paraissent essentiels à propos de l'influence du cinéma sur notre lecture de l'histoire.

Servir une histoire du sensible

Le premier concerne sa capacité à décrire immédiatement le quotidien (fût-ce à travers des images recomposées) et à rendre « la temporalité particulière [où] se joue l'histoire des gens les plus

ordinaires qui soient », en autorisant l'irruption des êtres singuliers dans l'histoire générale, leur donnant non seulement « le droit d'occuper la même image » même s'ils « n'ont pas le droit d'occuper la même place sociale » comme le dit Rancière, mais d'offrir à tous un visage individuel aussi bien que collectif, et la possibilité de manifester leurs sentiments, leurs joies parfois, leurs souffrances surtout. Ainsi Arlette Farge, quittant son XVIII^e siècle de prédilection, relève dans un article de 1998, à propos des films de Depardon sur les marginaux et des *Dockers de Liverpool* en grève (documentaire de Ken Loach, 1997), la manière dont le film éclaire, bien plus qu'aucune archive, une réalité historique très rarement prise en compte dans l'histoire : celle de l'émotion et de la souffrance de ses acteurs, qui s'expriment autant par les corps et les visages saisis par la caméra que par les paroles prononcées. J'en prendrai un exemple avec le point de départ d'un film, *La Reprise* (1996), à partir d'une image du « cinéma-réalité » tournée en 1968, à la fin des « événements » de mai. L'auteur, Hervé le Roux marque bien, à l'entrée du film, l'effet qu'a provoqué chez lui l'image audiovisuelle : « Au début, c'est une photo, dans une revue de cinéma. Un photogramme. L'image d'une femme qui crie. Et puis un titre, La reprise du travail aux usines Wonder [...] Le film a été tourné par des étudiants de l'IDHEC le 10 juin 1968, à Saint-Ouen. On y voit des ouvrières qui reprennent le travail après trois semaines de grève. Et cette femme. Qui reste là. Et qui crie. Elle dit qu'elle rentrera pas, qu'elle y foutra plus les pieds dans cette tôle... Les années ont passé. L'usine est fermée. Mais je n'arrive pas à oublier le visage de cette femme. J'ai décidé de la retrouver... ». Son film sera donc une enquête, suscitée par l'effet émotionnel de la prise de vue en direct, pour tenter de découvrir, à partir et davantage encore au-delà des images, non seulement l'héroïne (qu'on n'a pas retrouvée), mais aussi, à travers leurs témoignages, la manière dont les ouvrières et les protestataires ont vécu la situation en 68, comment ils ont ressenti les causes et les conséquences de la grève comme celle de la reprise du travail trente ans plus tôt. Pour le passé lointain, qui ne dispose pas de prises de vue en direct, la reconstitution peut exprimer la sensibilité quotidienne comme celle du choc événementiel : on l'a vu à propos du le film d'Allio évoqué plus haut.

Par ailleurs, au-delà de l'événementiel, les historiens profitent de l'aptitude des images et des sons à provoquer l'implication émotionnelle du spectateur, comme le remarquait si bien l'historienne Madeleine Réberieux, après avoir assisté en 1967 à la projection de *L'année 1917*, qui « ouvre devant nous les horreurs de la guerre européenne [...] pour nous [les] faire vivre... ». L'archive filmique donne

à l'histoire une dimension affective, l'événement en direct jouant, parfois involontairement, sur le choc, comme en témoigne une analyse des images de l'assassinat de Kennedy en 1963, prises en caméra super huit par Abraham Zapruder, des « 26 secondes » qui ont « éclaboussé » l'Amérique (Jean-Baptiste Thoret, 2003). Pas plus que ne le faisait Michelet, l'histoire filmique ne s'écrit avec distance et dans la neutralité d'un discours scientifique ; elle favorise au contraire l'empathie du spectateur.

Une nouvelle poétique de l'histoire

Laurent Veray débouche en 2011, dans *Les images d'archives face à l'histoire*, sur une réflexion historiographique sur « ce que l'art fait à l'archive » et la nécessité d'une « écriture poétique de l'histoire ». On peut considérer en effet, comme le faisait en 1969 Siegfried Kracauer dans *L'Histoire. Des avants dernières choses*, que le récit historique doit se recomposer en « agencements esthétiques » qui « connectent ce qui n'a pas de connexion » et permettent de penser l'histoire comme processus ouvert et non comme série événementielle rationnellement explicable. C'est là que les qualités artistiques d'un film offrent des réussites particulièrement impressionnantes, comme celle du film-poème de Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, monté pour le cinéma en 1977, remanié plusieurs fois et raccourci en 1996-97 pour la télévision. Il présente les événements de 1967-1968 dans le monde. Sa description de la « vague rouge » se construit sur des « faits » dont attestent des documents pris sur le vif qui, par leur montage accompagné d'un commentaire *off*, mettent en relation différentes manifestations de mouvements révolutionnaires simultanés en distinguant deux périodes correspondant à deux parties (« Les mains fragiles » et « Les mains coupées ») prenant appui sur ces deux dates, même si des flashbacks (au moins depuis 1961) et des flashforwards (au moins jusqu'en 1973) et aussi des interviews postérieurs, allongent la période envisagée et lui donne, par le jeu de va-et-vient d'un moment à un autre, une épaisseur temporelle. Si le générique de fin, comme le ferait la bibliographie d'un historien, présente les références des sources, « images récupérées dans les poubelles des salles de montage », d'une richesse impressionnante et en principe vérifiables puisqu'elles ont été tirées des actualités, de films et de photos privés, de ciné-tracts de l'époque, dès le départ, le film se présente comme un manifeste poétique. Le générique en effet rend compte en quelques minutes du projet esthétique, par l'alternance entre des plans, souvent virés, provenant de *Potemkine*, et d'images d'actualités de deuil collectif, d'obsèques populaires, de manifestations

de révolte, puis de répression, certes actuelles et reconnaissables, mais montés en séries sur un rythme qui ne laisse pas le loisir de les attribuer immédiatement à un moment ou à un lieu plutôt qu'à d'autres. Le travail de la bande son est essentiel : l'effet émotionnel produit par les images et le rythme du montage est accentuée par le ton tantôt sourd, tantôt éclatant de la musique de Berio (*Musica Notturna nelle strade de Madrid*).

Parler de science historique à propos du *Fond de l'air est rouge* peut paraître farfelu, voire irrecevable. Ce film n'est pas un modèle de récit pour historien sérieux, sans doute, mais une « fable cinématographique » (Rancière) qui, par l'entrelacement de temporalités décalées et de régimes d'images hétérogènes pouvant renvoyer aussi bien à l'imaginaire qu'au réel, favorise une analyse plurielle et ouverte qui laisse se démultiplier des effets de sens possibles (et leur libre prolifération). Ainsi, sans didactisme, est amorcée une analyse critique qui tient au fait que le texte filmique s'offre au spectateur non comme une série de clichés qui diraient la vérité, ou auxquels on ferait dire la vérité, mais comme des traces d'un monde qui se transforme et qu'il faudra sans cesse réinterpréter. Il propose une forme d'histoire qui analyse tout événement comme un processus toujours en cours, permettant d'imaginer la fonction de l'histoire comme un moyen d'éprouver le présent par le passé autant que de penser le passé au présent.

*Professeur émérite à l'université Paris III